

Simmel daarom 'niets minder in het geding dan de grote, menselijke synthese en antithese: dat namelijk een wezen geheel en al toebehoort aan één omvattend rijk (en wel zichzelf - RL), en tegelijkertijd door een volstrekt andere orde van de dingen wordt opgeëist. Deze laatste orde legt hem een doelmatigheid op waardoor hij naar zijn vorm bepaald wordt, zonder dat hij daardoor minder opgaat in de eerstgenoemde samenhang.' Misschien is het onder sociologen gangbare onderscheid tussen persoonlijke identiteit en sociale rollen makkelijker te begrijpen dan Simmels (inderdaad vergezochte) beeldspraak. Maar Simmel scheidt individu en samenleving niet alleen, hij wil ze vooral ook samen-denken.

Wie na bovenstaande lofuitingen nog steeds niet overtuigd is van het zowel aparte als aperte karakter van Simmels werk, kan ik misschien alsnog met een laatste vingerwijzing over de (lees)drempel heen helpen. Simmel heeft aan het einde van zijn leven enkele sublieme essays over de liefde geschreven. Maar in feite loopt dat onderwerp als een rode draad door de meerderheid van zijn opstellen. Uiteraard heeft Simmel als 'denker van de dubbelzinnigheid' steeds oog voor zowel de kommer en kwel als de rozegeur en maneschijn van liefdesverhoudingen. In zijn vele beschouwingen over verliefdheid, intimiteit en scheiding, ontpopt Simmel zich daarnaast vaak ook tot een hoogst fijnzinnig psycholoog. Staaltjes daarvan zijn in *Brug en deur* onder meer te vinden in de opstellen 'Jalouzie en afgunst' en 'Compromis, verzoening, en vergeving'. Het mooiste staaltje van Simmels psychologisch kunnen is te vinden in een briljant - alweer, ik val in herhaling - essayistisch kleinnood over 'De vreemdeling'. Schrijvend over de verhouding tussen afstand en nabijheid, merkt Simmel op: 'In erotische relaties worden - zeker in de eerste hartstochtelijke fase - generaliserende gedachten zeer beslist van de hand gewezen: een liefde als deze heeft echt nog nooit bestaan; niets is ook maar te vergelijken met de geliefde of met onze gevoelens voor haar. Een zekere vervreemding (of zij dan oorzaak of gevolg is, is moeilijk te zeggen) pleegt op te treden op het moment waarop het gevoel van onvervangbaarheid aan de verhouding ontglipt: scepsis over de waarde van de verhouding op zichzelf en voor ons leidt gemakkelijk tot de gedachte dat zich in de relatie uiteindelijk slechts een algemeen-menselijk lot heeft voltrokken, dat men een eindeloos zich herhalende ervaring heeft beleefd, en bovendien dat, als men niet toevallig deze persoon had ontmoet, een ander dezelfde betekenis voor ons gekregen zou hebben'. Voor één zo'n passage heb ik graag een blauw briefje veil. Dat ze ook nog wordt gevolgd door een doeltreffende remedie tegen de beschreven vervreemding, zal wellicht niet enkel aan mijn geliefde een zucht van verlichting ontlokken.

[Georg Simmel, *Brug en deur. Een bloemlezing uit de essays*, Kampen, Kok Agora-DNB/Pelckmans, 137 pp.]

## Het boek van de hopeloosheid en de machteloosheid

EDUARD LUTEIJN

De nieuwe Jeroen Brouwers is niet zo verschillend van de vorige, en die was al niet zo verschillend. Dat heb je met oeuvrebouwers. Of met fuga-schrijvers. Elke keer klinken alle motieven weer op, in een andere ordening. De truc die Brouwers deze keer heeft geprobeerd is die van de fictie. Maar die is doorzichtig. *Zomervlucht* rijmt op *Winterlicht*, en alles is één *Zondvloed*.

In de roman *Winterlicht* gooit de 'bestaande en toch onbestaande' schrijver Jacob Voorlandt al zijn werken stuk voor stuk op het bed tot het lijkt of daar een 'op sterven na dood lichaam in doodshouding opgebaard' ligt. *Winterlicht* is een elegie voor de schrijver die reeds tijdens zijn

leven vergeten raakt en het verwoordt Brouwers' angst in de toekomst zelf tot die verzonken kunstenaars te gaan behoren. Een angst die, op dat moment en met zijn oeuvre, enigszins ongegrond en overdreven kon aandoen. Zoals een ieder die iets van waarde te melden heeft, is Brouwers een gevierd en tegelijk verguisd schrijver. Iemand wiens beste werken, voor zover zich dat uiteraard laat aanzien, de tand des tijds toch zeker gedurende zijn leven zullen doorstaan.

Waardoor is deze angst dan ingegeven? Zijn preoccupatie met te vroeg vergeten kunstbroeders en -zusters treedt gaandeweg meer op de voorgrond. Het meest verbeterd heeft Brouwers de tanden gezet in Hélène Swarth, van wie hij voornamelijk haar vergetelheid bij leven en haar verbolgenheid daarom behandelt. Misschien betrof die angst de nadering van hét hoogtepunt van zijn oeuvre, *De zondvloed*, waaraan Brouwers ten tijde van *Winterlicht* al enige jaren werkte. Immers, dit zou het sluitstuk vormen, waarna niets meer geschreven hoefde te worden en de tijd vrij spel had met zijn 'papieren gedenkteken'.



Getuige de verschijning van de nieuwe roman *Zomervlucht* vertrouwt Brouwers zijn werken die strijd tegen het verzinken nog niet geheel toe. Belangrijkste thema uit deze roman is de hartstochtelijke wens om samen met 'de geliefde' op een hoogtepunt van je leven te sterven. In het leven van de musicus Reinier Saltsman heeft zich een aantal van die hoogtepunten voorgedaan. De eerste climax, die direct de norm voor het gehele leven heeft gezet, deed zich voor toen hij zijn eerste zaadlozing kreeg. Een meisje van de kermis, van wie Saltsman zich de naam niet meer kan herinneren ('Toen zei ze de naam die Saltsman dus inmiddels was vergeten. Henriëtte? Wat doet het ertoe?'), sleurt hem mee de schommelschuitjes in. Zvevend als een vogel in de lucht beleeft hij, als dertienjarige, zijn eerste orgasme: 'Het vlokke opeens gewoon uit me weg'. In die tijd las hij de *Odyssee* en de ervaring met het meisje zet de zoektocht van Reinier Saltsman daadwerkelijk in. De queeste, die wij van Brouwers intussen zo goed kennen, naar het meisje dat gevonden en weer verloren wordt: '... als hij maar lang genoeg zocht, desnoods zijn hele leven, kwam hij dat meisje wel weer tegen, ergens, en bleef hij bij haar tot er moest worden doodgegaan'. Want zij is en blijft het meisje met wie Saltsman wil sterven. Dit verlangen wordt nog eens gevoeld door het voorbeeld dat zijn ouders, het goochelachtbaar He en She, hem hebben gegeven. Bij een scheepsramp kwamen zij op het hoogtepunt van hun roem samen om het leven.

Bij de ervaring met het meisje begint Saltsmans geheugen. Aan dit begin 'stond dat woord: vlucht. Fuga'. Ruim vijfendertig jaar later, op bijna vijftigjarige leeftijd, terwijl hij al twaalf jaar in een huis op het 'achterland' en in zijn uitgebluste huwelijk schuilt, vlucht Reijser nog éénmaal. Op uitnodiging van een vriend neemt hij deel aan een musicologencongres in New York, waar hij als Bach-specialist een lezing houdt over de kunst van de fuga. Tijdens zijn verblijf in New York heeft hij een kortstondige verhouding met de pianiste Mariëlle Vargas.

Bij hun ontmoeting bespelen ze samen dezelfde piano: 'alles geïmproviseerd rondom dezelfde zeven tonen, in alle haalbare octaven en timbres'. Tijdens deze merkwaardige kennismaking beleeft Reinier wederom zijn vlucht in de schommelschuitjes, toen hij dertien was. Maar ook deze Orpheus moet zijn Eurydice weer loslaten. Brouwers mengt hier de mythe van Orpheus met het oud-testamentische verhaal over de stad Sodom en Lot. Saltsman loopt een trap op met achter zich Mariëlle Vargas: 'Als ik nu omkijk, dacht hij, verandert zij door het lot misschien in een zoutbeeld'.

Inmiddels had het weinig gescheeld, of Saltsman was verdronken toen hij overboord sloeg tijdens een boottochtje. Hij zou evenwel alleen zijn gestorven, dus overleeft hij en keert terug naar Nederland en zijn levenloze huwelijk, om waarschijnlijk nooit meer te vluchten. Tenzij in de kunst.

1991 NWT 73

Januari 1991

Dat zijn de grote lijnen. Maar ook voor *Zomer vlucht* geldt dat 'niets bestaat dat niet iets anders aanraakt'. Het is een boek, meer nog dan Brouwers' vorige werken, van de hopeloosheid en machteloosheid. 'Hoewel hij bereid was, ogenblikkelijk alles in de steek te laten om haar te volgen, kon hij zich niet bewegen.' Dit is het fatum van Saltsman én Jeroen Brouwers. Maar zoals de laatste ooit eens aan Tom van Deel zei, is ook *Zomer vlucht* 'voorzien van vleugels (...) waar het verhaal zich verheft van de aarde'. Het enige sprankje hoop ligt in de kunst. Reinier wil namelijk een opera schrijven: 'Een grote monumentale compositie, over de gelijktijdige dood van Heinrich von Kleist en zijn vriendin'. De naam van die vriendin: Henriëtte Vogel.

Het vogel-motief is door Brouwers op welhaast dwangneurotische wijze in de roman vervlochten. De vlucht en het zweven in de schommelschuitjes noemde ik al, de vriendin van von Kleist heet Vogel, Saltsman noemt Mariëlle Vargas ergens 'mijn vogeltje', maar helaas, zij stelt zich niet beschikbaar voor zijn verlangens, of zijn onmacht tot bewegen speelt hem parten. Of die opera ooit geschreven zal worden, mag ten eerste worden betwijfeld. Tegen zijn vriend zegt Reinier dat hij het niet kan: 'Wel een beetje talent, maar niet genoeg, en absoluut onvoldoende voor het imposante werk dat mij voor ogen staat'. Maar het feit dat hij in de kunst ooit een synthese hoopt te bereiken tussen het verlangen en de onbereikbaarheid, iets wat in het werkelijke leven niet meer zal plaatsvinden, relativiseert het noodlotzwangere van *Zomer vlucht* enigszins. De hoop is uitzichtloos, maar zij blijft.

In een brief aan René Stoute (12-4-1984) schrijft Brouwers dat *Winterlicht* een poging is tot stijlvernieuwing. Met de voltooiing van het 'voorlopig (...) eindboek' *De zondvloed* in het toen nog verre verschieft, was dit een zeer verstandig streven. Ieder-nieuw literair werk zou, strikt genomen, het vorige moeten verrijken. Een oeuvre zonder ontwikkeling verzinkt onherroepelijk, hoe terecht of onterecht ook. De verwijzing naar Hélène Swarth ligt hier voor de hand. *De zondvloed* had Brouwers met *Zomer vlucht* moeten overschaduwen, dan wel had het een zinvolle aanvulling erop moeten zijn. Of hij had inderdaad die poging tot stijlvernieuwing tot een daad moeten maken. Al mijn bewondering voor zijn feilloze techniek ten spijt vind ik dat Brouwers daar niet in is geslaagd. Wat die stijlvernieuwing aangaat vormt *Winterlicht* een betere poging dan *Zomer vlucht*. En verder is het geen aanvulling, maar een zoveelste variatie op hetzelfde thema. Zonder twijfel heeft Brouwers het geprobeerd. Dat is te zien aan zijn hoofdpersonage, die niet de naam van de auteur draagt - iets wat sinds *Groetjes uit Brussel* uit 1969, niet meer was voorgekomen -, en ook een andere geboortedatum heeft. Bovendien is zijn eigenlijke beroep niet schrijver, maar

toonkunstenaar. Desondanks is Reinier Saltsman niet minder Brouwers' alter-ego dan de personages uit vorige werken die zijn eigen naam droegen. De overeenkomsten tussen de scheppende kunstenaar met woorden en die met noten zijn te wezenlijk. In geen geval zou ik *Zomer vlucht* als 'mislukt' bestempelen, daarvoor is de taalkathedraal nog altijd te indrukwekkend. De stilering en compositie dwingen respect af, ik zou haast zeggen met het mes op de keel. Maar bij een oevreschrijver als Jeroen Brouwers zou het onjuist zijn een nieuw boek niet mede te beoordelen naar de plaats die het inneemt in dat oeuvre. De vele motieven uit het voorafgaande werk komen vrijwel alle terug. Heel vluchtig heb ik even aan het vogelmotief geraakt, maar het spiegel-motief, het tijds-motief, het rook-motief, het lus-motief, het wind-motief, om

het bij enkele te laten, draven alle weer op. Alleen, aan het geheel voegen zij *niets* meer toe.

Ik zou het willen vergelijken met een tekening, die Brouwers met zijn eerste verhaal 'Orpheus' zeer rudimentair op papier heeft gezet. Vrijwel ieder nieuw werk was als het overtrekken van die oer-tekening op de reeds bestaande lijnen, op hetzelfde vel papier. Met *De zondvloed* waren de potloodstrepen zo dik op het papier komen te staan, dat de tekening het volmaaktst was. Het beste reliëf, de duidelijkste lijnen enzovoort. Met *Zomer vlucht* nu dreigt Brouwers door het papier heen te drukken, waardoor er scheuren in gaan ontstaan.

[Jeroen Brouwers, *Zomer vlucht*, Arbeiderspers, Amsterdam 1990.]

## Was Dvořák een neger?

MON  
DETREZ

De beroemdste Tsjech zal momenteel wel Havel zijn. De best schrijvende Milan Kundera. Maar Bohumil Hrabal is dan weer de vrolijkste absurdist. En Jozef Skvorecky de meest onberekenbare, de verrassendste, met elk boek opnieuw. Ze hebben nogal wat superlatieven, in Tsjechië.

Wat bij Skvorecky treft is zijn vermogen om in elk boek telkens weer uit te pakken met een nieuwe, originele vorm en tegelijk toch te werken aan een oeuvre dat coherent en altijd als 'van zijn hand' herkenbaar is. Deze kwaliteit springt nog méér in het oog wanneer je zijn werk vergelijkt met dat van zijn beroemde(re) landgenoot Kundera, die ongetwijfeld een groter stilistisch meesterschap en ook meer psychologische en filosofische diepgang aan de dag legt, maar niet ontsnapt aan een zekere voorspelbaarheid. Bij Skvorecky is elk boek anders van conceptie dan het vorige en derhalve een volkomen verrassing. In ons taalgebied maakte Skvorecky zijn debuut met twee korte, tamelijk traditionele, maar erg gevoelige en naar mijn overtuiging onovertroffen verhalen, bijeengebracht in *De bassaxofoon* (Bert Bakker, Am-

sterdam 1980). De Engelse vertaling bevat bij wijze van inleiding een boeiend essay over de geschiedenis van de jazz in Tsjecho-Slowakije. Het laat weer een ander aspect van Skvorecky's schrijverschap zien en vestigt meteen de aandacht op de belangrijke plaats die de jazz in het leven van Skvorecky en van de hele Tsjechische intelligentsia tijdens en na de Tweede Wereldoorlog heeft ingenomen. (Ook Kundera en Klima hebben het er dikwijls over.) *Het verleden van Lenka S.* (1969, Ned. vert. Bert Bakker, Amsterdam 1983) is een misdaadverhaal, dat zich afspeelt in het naoorlogse Tsjecho-Slowakije. Het motief van de moord is een wraakneming en houdt verband met de deportatie van een joods meisje naar een uitroeiingskamp tijdens de Tweede Wereldoorlog. Doorheen dit verhaal is kundig nog een tweede verhaal gevlochten: het dilemma, waarvoor een paniekerige redactieraad van een Tsjechische uitgeverij zich geplaatst ziet door een 'gevaarlijk' manuscript - uitgeven of toegeven? Al deze boeken (en de romans rond de figuur van luitenant Boruvka, de Tsjechische pendant van Geeraerts' Vinke en Verstuyft; andere niet in het Nederlands vertaalde werken laat ik hier verder buiten beschouwing) hebben een ingenieuze, maar tamelijk conventionele structuur, in die zin dat het ingenieuze eerder in de intrige zelf schuilt dan in de manier waarop de intrige wordt verteld. Dat wordt anders met het monumentale *Ingenieur van de menselijke ziel* (1977; Ned. vert. Bert Bakker 1989), een kaleidoscopische autobiografische roman zonder echte intrige, bestaande uit herinneringen van een Tsjechisch emigrant, schrijver en hoogleraar Amerikaanse literatuur in Toronto (dat alles is Skvorecky ook zelf), aan zijn jeugd in Tsjechië tijdens de oorlog, beschouwingen over Amerikaanse literatuur, schetsen van het Tsjechische leven in Canada zelf - zoals de ondertitel aangeeft - 'entertainment op oude thema's over het leven, vrouwen, het lot, dromen, de arbeidersklasse, stillen, liefde en dood', dat alles op een collage-achtige manier bij elkaar gebracht. Het is een dik (600 pagina's) en

