

Hans Anten

De spelregels van een dilettant; over de externe poetica van F. Bordewijk

Inleiding

Het is een bekend gegeven dat F. Bordewijk zich nadrukkelijk presenteerde als iemand die buiten het literaire leven stond, geen contacten met auteurs onderhield en mededelingen over zijn schrijverschap hinderlijk en overbodig vond. Het werk, meende hij, is publiek domein, daar dient men zich uitsluitend op te richten en 'het leven van de schrijver, ook het literaire leven, heeft eigenlijk geen belang, móet geen belang hebben voor de lezer'.¹ Toch kan men constateren dat Bordewijk vanaf 1934, het jaar waarin hij met *Bint* in ruime kring de aandacht op zich vestigde, zich allerminst onthield van literaire activiteiten buiten zijn creatieve werk om. Hij hield lezingen over en voordrachten uit zijn werk, stond een aantal interviews toe, aanvaardde in 1945 het voorzitterschap van het zuiveringscollege dat oordeelde over collaborerende auteurs, nam zitting in jury's en comité's en werd voorzitter van de Jan Campert-stichting. Bovendien verzorgde hij negen jaar, van 1946 tot 1955, tweehonderdvierendertig keer, een letterkundige kroniek voor het *Utrechtsch nieuwsblad*, nadat hij eerder incidenteel als criticus in verschillende literaire tijdschriften was opgetreden. Voorts schreef hij artikelen en columns over allerhande zaken, waaronder literaire, die onder andere in *Elseviers weekblad* en *Het vrije volk* werden gepubliceerd. Tegen deze achtergrond is het verwonderlijk dat nog in 1980 kon worden beweerd dat Bordewijk 'zich zogoed als nooit - althans niet schriftelijk - met kritiek of literatuurbeschuwing heeft ingelaten',² en dat een recente literatuurgeschiedenis die zich baseert op auteursuitspraken Bordewijk buiten beschouwing laat.³

Wie een verklaring zoekt voor de ambivalentie in Bordewijks houding ten aanzien van het literaire bedrijf, doet er goed aan terug naar de auteur te gaan en diens beroep, de advocatuur, in de beschouwing te betrekken. Bordewijk stelde zijn vak op de eerste plaats en zijn schrijven zag hij

¹Nol Gregoor, *Gesprekken met F. Bordewijk*, s-Gravenhage 1983, p. 20.

²Michel Dupuis, *Ferdinand Bordewijk*. Nijmegen-Brugge [1980], p. 8.

³G.J. van Bork en N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*. Groningen 1986.

⁴Piet Calis, 'De schrijvende advocaat'. In: *Algemeen handelsblad* 22 september 1962. (interview)

als vrijetijdsbesteding, zodat voor deelname aan het literaire circuit, naar eigen zeggen, geen tijd overbleef. Bordewijk noemde zich daarom bij voorkeur amateur, autodidact of dilettant over wiens tijdpassering niet of en bagatelle gesproken kon worden. Angst voor interferentie van 'hoofdvak' en 'nevenvak' bracht hem ertoe de advocaat en de auteur naar buiten toe krampachtig gescheiden te houden. Nog in 1962, enkele jaren voor zijn dood, merkt hij met genoegen op dat vrijwel niemand van zijn cliënten weet dat hij ook literator is.⁴ Ook voor Bordewijks fictionele alter ego notaris Ewijk uit *Apollyon* (1941) staat die gescheidenheid voorop. Hij relateert zijn vrees voor vermen-

[p. 406]

ging aan kortzichtigheid van het grote publiek, dat 'wel eens kon gaan denken dat de heer meester Ewijk, notaris, zijn akten van hypotheekstelling in alexandrijnen ging verlijden' (VW 2, 339-340).

Ewijk wenst voor de buitenwereld zijn schrijverspersoonlijkheid zo klein mogelijk te houden om zo te vermijden 'zelf in het geding' te komen. Er komen evenwel in deze roman vele passages voor waarin Ewijk zijn opvattingen over het schrijverschap ventileert. Op grond van die tekstgedeelten is een samenhangend complex van Ewijks poetische inzichten te construeren.

Hetzelfde geldt voor de secundaire geschriften waarmee Bordewijk zijn creatieve werk gedurende dertig jaar begeleidde. Dat die er in zo'n grote hoeveelheid zijn en dat ze een rijkdom aan materiaal bevatten waarmee het inzicht in zijn schrijverschap kan worden vergroot en verscherpt, is te danken aan de omstandigheid dat voor Bordewijk, evenals voor Ewijk, zijn

vrijetijdsbesteding óók een bijzonder serieuze aangelegenheid was. 'Mijn schrijven is spelen, maar een ernstig spel' schrijft hij in 1957 aan W.F. Hermans.⁵ Twee jaar later gaat hij in *Elseviers weekblad* nader in op deze paradox: 'Alle kunst is spel. Het moet weliswaar met ernst gespeeld worden, tot in de humor, de karikatuur, de dwaasheid en de kolder, maar er zijn meer spelen die een ernstige beoefening eisen, soms bovendien een langdurige voorbereiding. Het spel kan met verbeterheid worden gespeeld en met verbeterheid gevolgd. [...] Ook de verdrietigste, akeligste, gruwelijkste, verschrikkelijkste dingen worden nog altijd geschreven met het echte plezier in het schrijven, in het spel tussen het publiek en jezelf,

⁵W.F. Hermans, 'Bordewijk's jeugdportret'. In: *Over F. Bordewijk*. 's-Gravenhage 1982, p. 34.

ondanks of juist eerder door je klamme voorhoofd.
Want dit spel kan menige zweetdruppel kosten'
(VW 11, 584-587).

De wijze waarop Bordewijk dat spel met zijn lezers speelt wordt in belangrijke mate bepaald door zijn veelvuldige en veelsoortige reflecties op literatuur. In dit artikel zal ik enkele aspecten van Bordewijks werkexterne poetica beschrijven en toelichten. Ik beperk mij dus tot uitspraken over ontstaan, aard, doel en middelen van literatuur, die Bordewijk buiten zijn creatieve werk om heeft gedaan. De literatuuropvattingen die uit het werk zelf zijn af te leiden blijven hier, hoe essentieel die ook zijn voor het construeren van een poetica, buiten beschouwing. Relaties tussen Bordewijks externe poetica en zijn proza komen voornamelijk dan ter sprake als de auteur zelf naar zijn werk verwijst.

Als de meeste schrijvers heeft Bordewijk zijn poetica niet op een systematische wijze gepresenteerd. Tot bundeling van zijn artikelen en kritieken is hij zelf nooit overgegaan. Het is de taak van de onderzoeker door middel van analyse en interpretatie van het materiaal de eventuele systematiek op het spoor te komen. Hij is degene die ordening aanbrengt en verbanden legt waar de schrijver dat achterwege heeft gelaten.

Als gezegd zijn de teksten die in aanmerking komen voor onderzoek divers van aard. In de regel zijn dat kritieken, essays, lezingen, interviews, manifesten, vooren nawoorden, en brieven. Het is van belang rekening te houden met de verschillende status van deze teksten en de intentie waarmee ze geschreven zijn. Aangezien ik me concentreer op Bordewijks kritisch proza zijn veel uitspraken afkomstig uit kritieken voor een dagblad, het *Utrechtsch nieuwsblad*. Het is soms evident, zoals nog zal blijken, dat factoren als het publiek tot wie de schrijver zich richt en

[p. 407]

(gebrek aan) plaatsruimte invloed uitoefenen op de keuze van onderwerpen en de wijze van formuleren. Dergelijke effecten gaan ook uit van het doel dat de auteur beoogt. Wie literaturopvattingen verkondigt die afwijken van de vigerende literaire conventies, zoals Bordewijk, zal meestal in dagbladkritieken andere woorden en strategieën kiezen dan in niet voor publikatie bestemde correspondentie.⁶

Behandeling van alle in aanmerking komende uitspraken is niet nagestreefd. De met de proza-

⁶Zie over deze en andere implicaties van poetica-onderzoek W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet; aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht 1985, p. 14-35.

opvattingen samenhangende opinies over cultuur-historische of sociologische onderwerpen vallen buiten het bestek van dit artikel. En wat betreft de proza-opvattingen: ik concentreer me op die aspecten die, gelet op de frequentie en nadruk waarmee Bordewijk ze in zijn kritisch proza aan de orde stelt, mijns inziens in zijn poetica een centrale plaats innemen.

De vooroorlogse jaren

Ofschoon het merendeel van de uitspraken is gedaan tussen 1945 en 1965, richt ik mijn aandacht eerst op die vooroorlogse jaren waarin Bordewijk lang na zijn debuut voor het eerst met kanttekeningen in de marge van zijn scheppend werk in de openbaarheid treedt.

Als de reactie van Bordewijk op de door Ter Braak en 's-Gravesande georganiseerde enquête over onder- en overschatting in de Nederlandse literatuur eind 1934 in *Het vaderland* wordt afgedrukt, is de schrijver vijftig jaar en heeft hij zes publikaties in boekvorm op zijn naam, waarmee hij evenwel nauwelijks bekendheid kreeg. In 1916 debuteerde hij onder het pseudoniem Ton Ven met het bundeltje rijmpjes *Paddestoelen*. Daarna volgden drie bundels *Fantastische vertellingen*, in 1919, 1923 en 1924, die in de tijd van verschijnen waarin het realisme in het proza de toon aangaf, nagenoeg onopgemerkt bleven. Tussen 1918 en 1931 publiceerde Bordewijk een tiental door hem nimmer gebundelde verhalen, vooral in het fantastische genre, voor het merendeel in het literaire tijdschrift *Groot Nederland* en het politieke weekblad *De vrijheid*. Eveneens in *De vrijheid* verscheen in 1928, in vijftien afleveringen, de novelle die als voorstudie van *Karakter* kan worden beschouwd: *Dreverhaven en Katadreuffe*. De korte roman *Blokken* uit 1931 is de eerste proeve van modernistisch proza waarmee Bordewijk zich in zijn uitdrukkingswijze radicaal wijzigde. Tot deze ‘nieuwe richting’ behoren eveneens de romans *Knorrende beesten* uit 1933, in 1932 in het literaire tijdschrift *De gemeenschap* voorgepubliceerd, en *Bint*, waarvan het grootste gedeelte vanaf juli 1934 in *De gemeenschap* werd afgedrukt. Zowel *Blokken* als *Knorrende beesten* kregen nauwelijks respons in de literaire kritiek; beide boeken bleken nagenoeg onverkoopbaar. Pas in 1935, wanneer *Bint* tal van overwegend

ideologisch georiënteerde reacties oproept, vestigt Bordewijk zijn naam in de literatuur.

Uit dit korte overzicht is af te leiden dat Bordewijk in 1934 nog een tamelijk geïsoleerde en marginale plaats in het letterkundige bestel innam. Het is dan ook begrijpelijk dat hij in zijn antwoord op bovengenoemde enquête zichzelf noemt als een onderschat auteur en de gelegenheid aangrijpt reclame te maken voor zijn eigen recent werk. Hij verdedigt zijn modernistische literatuur door zich af te zetten tegen de conventies van het dan nog immer populaire realisme: ‘De verfoeilij-

[p. 408]

ke familieroman is nog altijd niet dood. Het logge, dat niet zwaar geladen is, maar alleen lomp van structuur en van binnen hol, is nog altijd niet dood’. Niet zonder verbittering constateert Bordewijk dat onze literatuur klein is, maar ‘elk volk heeft de literatuur die het verdient’. Om het proza op niveau te brengen moet het bevrijd worden van stilistische en inhoudelijke overtolligheden: ‘Versobering, verstrakking zal een eis zijn, met herziening van onze blik op de feiten, met verruiming van ons onderwerp. Het rationele woord moet komen in de plaats van het esthetische. Als men stijgen wil, gooit men zijn ballast uit’ (VW 11, 438-439).⁷

Met dit eerste, korte en kernachtige pleidooi voor een andere prozakunst dan het realisme uit de school van Querido bevestigt Bordewijk zijn tegendraadse positie. In april 1935 houdt Bordewijk een lezing in de Rotterdamse Bijenkorf. Uit de verslaggeving in *Het vaderland* blijkt het grote belang dat hij hecht aan een efficiënte taalhantering die hij als advocaat had leren kennen en waarderen. In dit opzicht is de invloed van zijn beroep groot geweest: de juristenstijl vond hij ‘een bijzonder mooie stijl; die is zeer conclusief en die is helder en zakelijk’.⁸ Inmiddels is *Bint* verschenen en Bordewijk karakteriseert voor zijn toehoorders zijn roman als het programma van de kernachtige uitdrukkingwijze. In zijn pleidooi voor cultivering van het woord, niet om zijn schoonheid zoals de Tachtigers en hun epigonen dat in hun weelderige woordkunst deden, maar om zijn doeltreffendheid, varieert hij op een befaamde passage uit Van Deysse's pamflet *Over literatuur*: in plaats van het woord dat als een man op ons toekomt ‘met schitterende oogen, met een luide stem, ademend, en met groote gebaren van handen’ komt het woord nu als een moderne zakenman op

⁷*Het vaderland* 29 november 1934.

⁸*Gesprekken met F. Bordewijk*. p. 45.

⁹An., ‘Mr F. Bordewijk over eigen werk’. In: *Het vaderland* 5 april 1935. Ofschoon citaten afkomstig zijn uit het verslag van de lezing, hoeft, vanwege overeenkomsten met andere uitspraken, aan de authenticiteit ervan niet getwijfeld te worden.

¹⁰In: *Weekblad voor gymnasiaal en middelbaar onderwijs* 31 (1935), nr. 33, p. 940. (Overgenomen uit *De stokroosstem*, orgaan van het Stedelijk Lyceum in Den Haag).

¹¹Zie hierover Hans Anten, *Van realisme naar zakelijkheid; proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht 1982.

ons toe, ‘zonder wijde gebaren, met saamgesloten mond en met een oog dat niet schittert, maar eerder boort, ja steekt’.⁹ Eveneens in april 1935 verklaart Bordewijk, in zijn eerste interview, dat een beknopte, expressieve stijl het recept is voor het boek van de toekomst.¹⁰ Met dit standpunt plaatst Bordewijk zich in een inmiddels langdurende traditie van verzet tegen een taai standhoudende stilistische conventie, waarin onder andere Van Doesburg, Van Wessems, Marsman en Ter Braak hem waren voorgegaan.¹¹ Bordewijk zal in zijn naoorlogse poetische uitspraken zijn kruistocht tegen stilistische ballast overminderd voortzetten. De eis van suggestieve soberheid is in zijn boekbesprekingen dan ook een kritische norm die Bordewijk dikwijls expliciet in het geding brengt.

De stilistische concentratie in *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* is niet de enige factor waardoor zijn proza als moeilijk en eigenzinnig werd gekenschetst. De

[p. 409]

nogal uiteenlopende interpretaties van *Bint* en *Karakter*, zowel toen als later,¹² laten zien dat Bordewijk zijn romans zodanig structureerde dat traditionele elementen die de lezer houvast geven, zoals expliciet commentaar, eenduidige psychologische motivatie en een plot zonder al te veel open plekken, ontbreken. Ook op dit punt verdedigt Bordewijk zijn romans en de literatuuropvatting die eraan ten grondslag ligt, evenwel niet voor ieder even overtuigend, gezien de respons van bij voorbeeld Dirk Coster en enkele middelbare schoolleraren. Ik kom daarop terug. Zowel in de Rotterdamse lezing als in het interview uit 1935 brengt Bordewijk *Bint* ter sprake. Aan de smaak van een groot publiek wenst Bordewijk geen concessies te doen. Door erop te wijzen dat de roman niet met realistische maatstaven gemeten moet worden tracht hij de lezer aan te zetten tot een andere, meer actieve leeswijze. De roman wijkt af van het realisme doordat de werkelijkheid gedeformeerd wordt weergegeven, en doordat de intrige geen afgerond einde heeft. In een saillante vergelijking tussen zijn werk en dat van enkele tijdgenoten, schrijvers van realistische romans, maakt Bordewijk zijn standpunt duidelijk: ‘Het verschil tussen boeken als van Jo van Ammers Küller, Johan Fabricius en van mij zit hoofdzakelijk hierin, dat de eerste twee auteurs hun romans volkomen afmaken. Met het einde van het boek is ook 't einde van de intrige gekomen. Dit is

¹²Voor een overzicht daarvan zie Helbertijn Schmitz-Küller, ‘F. Bordewijk, *Bint*’. In: *Lexicon van literaire werken* oktober 1989; Hans Anten, ‘F. Bordewijk, *Karakter*’. In: *Lexicon van literaire werken* juni 1989; en idem, ‘*Karakter* en kritiek’. In: *Voors, tijdschrift voor Letteren* 7 (1989), nr. 3, p. 2-6.

¹³Zie noot 10, p. 939.

¹⁴Zie noot 9.

bij “Blokken” en “Bint” niet 't geval. De intrige is hierniet af. Aan den lezer nu om het boek, met inachtneming van 't geschrevene in de geest af te maken. In 't algemeen zou ik dus willen zeggen: de meeste schrijvers maken 't het publiek te makkelijk: het is misschien wel gewenst, maar het is niet strikt noodzakelijk, dat men over hun boeken nadenkt. Dit is bij mijn boeken wèl een vereiste, aangezien met de laatste bladzij de oplossing er niet is: die moet de lezer zelf vinden, fantaseren. In deze richting moet het publiek worden opgevoed'.¹³ Bordewijk formuleert hier een principe dat in zijn naoorlogse beschouwingen verder uitgewerkt wordt en dat een centrale plaats gaat innemen in zijn beoordeling van literatuur: het gegeven dat een roman of een verhaal de lezer door middel van ambivalenties, onzekerheden en vraagtekens dient te confronteren met de ondoorgroondelijke complexiteit en veranderlijkheid van al het bestaande. De nadruk die Bordewijk daarop legt betekent overigens niet dat de polyinterpretabiliteit geen grenzen kent. Het valt op dat Bordewijk in zijn vroege poetische uitspraken de lezer te hulp komt door de grondgedachte die hij met zijn romans wil uitdragen te expliciteren. Een dergelijke handreiking zou hij nadien voor andere werken nog maar zelden geven.

De opvatting dat zijn romans een tendens zouden bevatten, wijst Bordewijk in de lezing en het interview met klem af. Kunst en tendens hebben volgens hem niets met elkaar te maken. Uit zijn toelichting blijkt dat hij het begrip tendens verbindt met partij kiezen, propaganda maken, en dat gebeurt in *Blokken* of *Bint* niet. Wèl is er uiteraard sprake van een ‘strekking’ of ‘grondgedachte’ die hij ‘met een zekere verhevenheid’ heeft trachten uit te beelden: ‘Het is een perfectie die ondergaat juist aan zijn perfectie’.¹⁴ Het verschil dat Bordewijk in 1935 maakt tus-

[p. 410]

sen tendens en strekking komt in tal van latere uitspraken over deze romans terug. In de noot die hij bij voorbeeld vooraf laat gaan aan de synopsis van het scenario voor een op *Bint* gebaseerde speelfilm, geeft hij aan dat een tendens afwezig is: ‘Het scenario bedoelt niet partij te kiezen voor of tegen een bepaalde methode van middelbaar onderwijs of van onderwijs in het algemeen’ (VW 11, 339). De strekking, die Bordewijk hier aanmerkelijk genuanceerder onder woorden brengt

¹⁵Door het verschil tussen ‘tendens’ en ‘strekking’ te negeren verbindt Grüttemeier aan de constatering dat in de poetica van Bordewijk een tendens ontbreekt, ten onrechte de conclusie dat er van een discrepantie tussen de intentionele en de gerealiseerde betekenis geen sprake kan zijn. Zie Ralf Grüttemeier, ‘De impasse rond “Bint” en een aanzet tot overwinning’. In *Forum der letteren* 29 (1988), p. 221-228.

¹⁶Vergelijk Bordewijks uitspraak uit 1962: ‘het hoofdmotief van *Blokken* was uiteindelijke vernietiging van het communisme, het communisme als geestelijke blokvorming, eenvoudig omdat de individualiteit het op den duur toch weer winnen zal. Ik zie daarbij wel een zeker element van tragische grootheid in dat communistisch blok, zoals ik ook in mijn roman heb laten uitkomen, hoewel ik politiek afwijzend tegenover het communisme sta’. In: *Algemeen handelsblad* 22

dan de critici die in de roman een verdediging of een aanval op een dictatoriaal onderwijssysteem lazen, is deze: ‘dat een Spartaanse methode van schoolopvoeding in haar excessen leidt tot échec, maar zij niettemin, ontdaan van haar excessen, voor zekere naturen bekoring kan behouden’ (VW 11, 339).¹⁵ Het uitbeelden ‘met verhevenheid’ van deze ondergangsthematiek is te relateren aan het ontzag en de fascinatie die dergelijke systemen van ‘onmenselijke tucht’ óók oproepen. De grootsheid van een perfect communistisch stelsel wordt in *Blokken* erkend, evenwel niet verdedigd, aldus Bordewijk in zijn lezing.¹⁶

Tegen zijn jonge ondervrager, redacteur van *De stokroosstem*, orgaan van het Haagse Stedelijk Lyceum, laat Bordewijk zich wat provocerder uit over *Bint* met opmerkingen als deze: ‘een Spartaans systeem is waar het de School betreft volkomen op zijn plaats’ en ‘Volgens mij moet de leraar op school despoot zijn; dat is de enige manier waarop hij iets bereiken kan.’ Olie op het vuur, deze formuleringen voor een middelbare schoolleraar die naar aanleiding van het interview Bordewijk adviseert sergeant-instructeur in het Vreemdelingenlegioen te worden, en ‘hij verpeste de Nederlandsche literatuur en het Nederlandsche onderwijs niet langer met zijn erbarmelijkheden’.¹⁷ Bekender is de navenante reactie van Dirk Coster¹⁸ die Bordewijk ertoe bracht daarop in te gaan met een polemisch en sarcastisch getoonzet artikel, iets waartoe hij zich nadien nimmer liet verleiden. In dit voor de intentie van de auteur en de interpretatie van de roman belangrijke verweerschrift gebruikt Bordewijk nogmaals het realisme als repoussoir voor zijn eigen literatuuropvatting door het gebrek aan verbeeldingskracht en originaliteit van zijn opponenten met ironie te attaqueren. In plaats van de Bordewijkiaanse eigennamen houden we het maar met Rooie Sien, Bleke Bet en Kromme Lindert: ‘Daarin treedt onze fantasie zo aardig aan de dag’, en ‘Men behoort op de bo-

[p. 411]

dem der nuchtere realiteit te blijven, eens en voor goed. En de visie van een schrijver zij zoveel mogelijk ontleend aan zijn voorgangers’ (VW 11, 442-443). Het zal niet verbazen dat ook deze componenten van de poetica, fantasie en oorspronkelijkheid, in de kronieken veelvuldig worden ingezet als criteria voor de evaluatie van literatuur.

september 1962.

¹⁷*Weekblad voor gymnasiaal en middelbaar onderwijs* 31 (1935), nr. 34, p. 961. Hierop reageerde Sagittarius (= Menno ter Braak) in *Het vaderland* van 30 april 1935. Hij wijst erop dat *Bint* een groteske is, en dat het daarom onjuist is de roman met mimetische maatstaven te beoordelen.

¹⁸In: *De stem* 15 (1935), nr. 9, p. 783-791. Vgl. ook Dirk Coster, *Het dagboek van de heer Van der Putten (Verzamelde werken 4)*. Leiden 1961, p. 161-163.

Na de oorlog

Wanneer Bordewijk op 2 maart 1946 zijn eerste kroniek in het *Utrechtsch nieuwsblad* publiceert, is hij een gevestigd auteur wiens grootheid en uniciteit inmiddels in de literaire kritiek over het algemeen wordt erkend. Na *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint*, romans die Bordewijk in de literatuurgeschiedenis ten onrechte maar hardnekkig stigmatiseerden als nieuw-zakelijk schrijver, verschenen onder andere de romans *Rood paleis* (1936), *Apollyon* (1941) en *Eiken van Dodona* (1946) en de verhalenbundel *De wingerdrank* (1937). Er kan zelfs, op grond van het voor Bordewijk en zijn uitgever onverwachte succes van *Karakter* (1938), gesproken worden van een zekere populariteit bij een groot leespubliek.

De dagbladcriticus Bordewijk ziet het als zijn taak dat publiek op te voeden. Maar met deze niet ongebruikelijke didactische intentie richt hij zich niet alleen tot de lezer. De kronieken zijn ook bestemd voor de collega-schrijvers en -critici, en dat bepaalt in hoge mate de aard van die kronieken en de wijze waarop literatuur besproken wordt. De voorbeeld functie die Bordewijk aan zijn besprekingen toekent is een indicatie voor de zelfverzekerdheid die hij nu aan zijn autoriteit in litteris kan ontlennen.

De metakritische uitspraken van Bordewijk maken duidelijk dat onvrede over de stand van de literaire kritiek mede ten grondslag ligt aan de eisen die hij aan literatuurkritiek stelt. Met het noemen van Costers recensie van *Bint* als voorbeeld van het gebruik van ‘unfaire strijdmethoden’ geeft Bordewijk aan dat hij aan reacties op zijn eigen werk heeft gedacht als hij de lezers van het *Utrechtsch nieuwsblad* verzekert dat ‘outsiders zich eenvoudig geen voorstelling [kunnen] maken van de mate van verziekt en vergiftigd zijn der atmosfeer die scheppende, reproducerende en kritische kunst omhult. (Want ook de criticus is kunstenaar op zijn terrein)’ (KP 167).¹⁹

Al in 1942, in een uitvoerige bespreking van Vestdijks roman *Rumeiland* in *De gids* (VW 11, 462-474), stelt Bordewijk dat de criticus niet kan volstaan met het verkondigen van een eigen mening zonder meer. Hij moet zich eerst drie dingen afvragen: ‘Hoe sta ik er tegenover? Hoe

¹⁹Ongetwijfeld ligt in deze omstandigheid voor Bordewijk ook een reden zich terughoudend op te stellen ten aanzien van het literaire leven. Vergelijk nog deze uitspraak: ‘Ik persoonlijk voel overigens het veelvuldig samenzitten der kunstenaars - en niet alleen in ons vaderland - aan als een bezwaar voor de bloei van kunst en kritiek’ (KP 100).

staat de kunstenaar zelf er tegenover? Hoe verhoudt zich het werk tot zijn tijd, is het van zijn tijd, is het zijn tijd vooruit of daarbij achterop?' Bordewijk meent dat met name de tweede vraag door beoordelaars vaak wordt verwaarloosd, met als gevolg dat 'het totale resultaat der kritiek de zegswijze weerspiegelt: zoveel hoofden, zoveel zinnen'. Dat een literair werk zeer uiteenlopende reacties oproept, vindt hij ongewenst maar onvermijdelijk zolang 'de meest onbeduidende, veelal ook anonieme persoonlijkheden zich de vrijheid veroorloven hun strikt persoonlijke reacties op het werk te ventileren

[p. 412]

met soms verbijsterende vrijmoedigheid'. Bij voorkeur vergelijkt Bordewijk de positie en de werkwijze van de criticus met die van een rechter. Voor beiden gelden dezelfde grondregels: deskundigheid, voorzichtigheid en onpartijdigheid. Daaraan ontleen beiden hun bevoegdheid. Veel critici nu zijn in Bordewijks ogen onbevoegd omdat zij niet 'objectief' of 'onpartijdig' zijn. Deze termen gebruikt hij om aan te geven dat de beoordelaar zich moet richten op het werk zonder zich daarbij te laten leiden door 'nevengedachten die met kunst niets te maken hebben', zoals jalouzie, ressentiment, nepotisme of haat. Als voorbeeld van het hanteren van foutieve uitgangspunten voert Bordewijk de schrijver-criticus C.J. Kelk op, die in een bespreking het bestaat te zeggen dat hij zijn haat en afschuw niet heeft kunnen verbergen. Kelk, aldus Bordewijk, giet zijn reactie niet 'door de zeef der objectivering'.

20 *Utrechtsch nieuwsblad* 24 april 1954.

Tien jaar later, in 1952, refereert Bordewijk in het artikel 'Criticus en rechter' aan Costers bespreking van *Bint*. Coster bewees zijn onbevoegdheid doordat hij zijn kwaadheid niet intoomde: 'Men moet geen vonnis vellen eer de boosheid is weggetrokken' (KP 167). Wanneer men weet dat Bordewijk eigen werk in zijn kronieken principieel buiten beschouwing laat, dat wil zeggen niet expliciet noemt, beseft men eens te meer dat hij wel zeer onaangenaam getroffen moet zijn door Costers reactie uit 1935.

Objectiviteit houdt voor Bordewijk in dit verband ook in dat de criticus zonder onderscheid des persoons oordeelt, en dus geen rekening houdt met reputaties. In dat licht is het te verklaren dat hij bij een zo 'partijdig' criticus als Ter Braak een streven naar objectiviteit en onpartijdigheid

signaleert. Een dergelijke objectiviteit staat het geven van een persoonlijke mening niet in de weg. Wat geldt voor de rechter gaat natuurlijk ook op voor de criticus: ‘De rechter is niet onpartijdig; integendeel, zijn taak is juist partij te kiezen tussen twee of meer standpunten. Maar we weten wat we met onpartijdigheid bedoelen: dat de uitspraak niet wordt beïnvloed door verzwegen overwegingen buiten de zaak zelf om’ (VW 11, 280).

Het moge duidelijk zijn dat de door Bordewijk aangewezen misstanden in de literatuurkritiek niet verdwijnen door zich te conformeren aan bovengenoemde niet eenduidig en objectief te omschrijven eisen. De criticus geeft zijn subjectieve mening en als zodanig is hij eerder advocaat dan rechter, ook al richt hij zijn aandacht hoofdzakelijk op het werk. Dat geldt a fortiori voor de criticus die zelf schrijver is. Hoezeer Bordewijks geloof in de criticus als rechter tevens zijn persoonlijke preoccupaties en vooroordelen onthult, toont zijn recensie van Coolens roman *De vrouw met de zes slapers*, die door Greshoff zeer negatief was besproken. Bordewijk meent dat ‘alle competente en tevens onverdachte beoordelaars’ het in hoofdzaak eens zullen zijn met zijn positieve taxatie, en Greshoff wordt vervolgens beticht van onfatsoen en onbevoegdheid omdat hij er een andere mening op nahoudt.²⁰

Na het voorafgaande zal het niet verbazen dat Bordewijk in zijn kritisch werk vooral maatstaven van roman- en verhaaltechnische aard hanteert, maatstaven die voortkomen uit zijn poetische inzichten. Ik beperk mij hier tot enige aspecten van wat hij noemt ‘de kunst van het vertellen’. Uit de bespreking van de vooroorlogse poetische uitingen kwam naar voren dat Bordewijk het proza van Tachtig (Van Deysse, Van Looy, Prins) afwees op grond van stilistische overwegingen.

[p. 413]

Niet alleen in stilistisch opzicht zijn de ideeën van Tachtig nadelig geweest voor de ontwikkeling van de proza. Kloos' devies dat kunst moet zijn de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie heeft, aldus Bordewijk, op extreme wijze de nadruk gelegd op het beschrijven en inventariseren ‘van de Nederlandse boedelobjecten’ ten koste van een intrige, een plot met ingewikkelde gebeurtenissen, een goed verhaal kortom. Onze tijd, proclameert Bordewijk in 1946, ‘verlangt niet zozeer een ontplooiing van stijlweelde bij 'n eenvoudige gegeven - dat ligt

²¹Zie het ‘Nawoord’ van August Hans den Boef in F. Bordewijk, *Karakter, voorafgegaan door Dreverhaven en Katadreuffe*. Amsterdam 1988, p. 313.

²²Over Nijhoff zie W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet*. Over Vestdijk zie Harry Bekkering, *Veroverde traditie; de poetische opvattingen van S. Vestdijk*. Amsterdam 1989. Over de literaire kritiek in de jaren vijftig zie Ton Anbeek, *Na de oorlog; de Nederlandse roman 1945-1960*. Amsterdam 1986.

achter ons - als wel de sobere beschrijving van een ingewikkeld onderwerp van epiek' (KP 29). Een omkering van waarden dus. Bordewijk accentueert hier de aanwezigheid van gedachten en gebeurtenissen. Wil de Nederlandse roman op Europees peil komen te staan en van zijn tijd zijn, dan moet hij tenminste een *verhaal* bevatten dat gekenmerkt wordt door een zekere compositorische en inhoudelijke *complexiteit*. Het belang dat Bordewijk hecht aan het vertellen komt aardig tot uiting in zijn opvallende waardering, zij het met veel voorbehoud, voor het werk van schrijvers die respectievelijk door de Tachtigers en *Forum* in de ban waren gedaan: Van Lennep, Oltmans en Toussaint; Den Doollaard, Fabricius en de schrijfsters van realistische 'damesromans'. Zij allen hebben één grote verdienste die de rechtvaardiging van hun proza is: ze hebben iets te vertellen, in hun boeken vol actie en spanning wordt iets verhaald, en daarmee bereikten ze een groot publiek, terwijl de Tachtigers dat publiek van zich vervreemdden (KP 102-103, 219-220).

Maar vertellen alleen is niet voldoende voor een onvoorwaardelijk gunstig onthaal. De kwaliteit en de originaliteit van een roman worden voor Bordewijk eveneens bepaald door elementen als innerlijke noodzaak, verbeelding, psychologisch inzicht, documentatie en vaktechnisch meesterschap. Reeds in 1936, in het nawoord van *Rood paleis*, schrijft hij dat 'Drang, fantasie, mensenkunde, feitenkennis, vormbeheersing de factoren [zijn] waaruit de roman wordt opgebouwd, waarin hij moet kunnen worden ontbonden' (VW 1, 337). Twee jaar later, in een lezing over de bouw van de roman die hij kort na het uitkomen van *Karakter* in de Utrechtse boekhandel Broese houdt, noemt hij fictie, actie, tegenstelling, vaart en humor als de factoren waarmee de auteur zijn roman volgens een bepaald bestek moet opbouwen.²¹ Al deze componenten die betrekking hebben op het beheersen van het *métier*, figureren op dominante wijze als maatstaven in de kritieken, die dan ook grotendeels gericht zijn op structurele en formele aspecten van het literaire werk in het algemeen en op het beginsel van eenheid in verscheidenheid in het bijzonder. Als zodanig vertoont Bordewijks kritisch proza overeenkomsten met dat van Nijhoff en Vestdijk en wijkt het af van de vigerende mimetische en ethischmoraliserende literatuurkritiek van de jaren vijftig.²² Het

preludeert tevens op de meestal voor Nederland als vernieuwend gekenmerkte beschouwingwijze die *litteraire* normen centraal stelt bij de analyse en beoordeling van literatuur, en die in het literair-kritische tijdschrift *Merlyn* (1962-1966) zou doorbreken.

Aan de inhoudelijke en formele coherentie en complexiteit die een roman vol-

[p. 414]

gens Bordewijk moet hebben, geeft hij een bijzondere thematische invulling. Een belangrijke poetische uitspraak is vervat in de definitie van de roman uit 1951: 'beschrijving van leven en onderlinge aanraking tussen familie- of andere maatschappelijke kringen. De roman speelt zich dus af op minstens twee plans: zijn compositorische verdienste ligt des te hoger naar de mate van het aantal plans, van hun sociale verscheidenheid, en de hechtheid van het onderlinge samenweefsel. Roman wil *zijn*: meer dan éénkamerbouwwerk van de taaiarchitect' (KP 162). Het in de roman verdisconteren van sociale verscheidenheid hanteert Bordewijk als een kritische norm van doorslaggevend belang die vaak in het geding wordt gebracht. Hij doet dat bij voorbeeld de vele keren dat hij over het werk van Couperus schrijft. Couperus is voor hem een van de weinige Nederlandse auteurs die op Europees niveau staan. De lof die hij hem toezwaait, en de redenen die hij daarbij geeft, zijn veelzeggend voor zijn eigen literatuuropvatting: Couperus noemt hij onze 'grootste verteller, onze beste fantast, onze bekwaamste romanbouwer' (VW 11, 519). Op de zogenaamde Haagse romans *Eline Vere*, *De boeken der kleine zielen* en *Van oude mensen de dingen die voorbij gaan* is dit oordeel echter niet van toepassing. Het grootste bezwaar tegen deze 'gezellige', de verstrooiing dienende boeken is dat ze een 'éénkamerbouwwerk' zijn waar alleen de gezeten burgerij in huist. Het interfereren van verschillende standen zou deze romans ten goede zijn gekomen, en Bordewijk veronderstelt dat Couperus dit ook inzag: 'Zelf heeft hij wel gevoeld dat een doorenmengeling van de verschillende bevolkingslagen aan zijn compositie meer monumentaliteit had kunnen bijbrengen' (VW 11, 22). Die monumentaliteit schrijft Bordewijk wel toe aan Teirlincks roman *Het gevecht met de engel*, waaraan hij bij uitzondering een dubbele kroniek wijdt. Naast de rijkdom aan handelingen en gedachten en het voorkomen van talrijke

tegenstellingen (ernstig en geestig, diepzinnig en luchtig, gruwelijk en liefelijk) is het vooral veelzijdigheid op het thematische vlak die de roman allure verleent. Teirlinck heeft ‘de ideale streekroman geschapen door aan alle factoren waaruit het maatschappelijk en onmaatschappelijk leven van zijn streek werd opgebouwd het volle pond van zijn aandacht te geven’ (KP 213).

Bordewijks benadering van de roman als een constructie met maximale vervlochtenheid loopt parallel met zijn aandacht voor verteltechnische details in de kritieken. Episodes die te lang of overbodig zijn, en dus de coherentie aantasten en de compositie verzwakken, worden voor de lezer en de schrijver van het besproken boek aangegeven. Dergelijke tekortkomingen signaleert Bordewijk bij voorbeeld in *De redding van Fré Bolderhey* en *De dokter en het lichte meisje* van Vestdijk en in *Eenzaam avontuur* van Blaman. Vestdijk is voor Bordewijk de grootste levende Nederlandse auteur, niet in de laatste plaats omdat hij ‘de architectuur van de roman’ dikwijls volkomen beheerst, zoals in *Rumeiland*. Bordewijk wijst in dat verband op de motievenstructuur: ‘De diverse draden, van diefstal, moord, cultuur, belegering, liefde, wraakzucht, diplomatie, en wat al niet, zij werden hier dooreen geweven tot een warmkleurig tapijt, waar iedere draad zijn juiste plaats behoudt. Dit maakt het boek, zo zedig met de naam relaas gedoopt, tot een wezenlijke roman’ (VW 11, 470).

Wat betreft het perspectief ontraadt Bordewijk schrijvers de eerste persoon te gebruiken. De gevaren daarvan zijn: ‘eentonigheid (alles wordt bekeken door de ogen van de eerste persoon) en geforceerdheid (de eerste persoon moet overal bij zijn)’ (KP 180). Zijn voorkeur gaat uit naar een vertelwijze die toegesneden is op

[p. 415]

meerdere personages. Verscheidenheid dient de schrijver ook na te streven in stijl en toon van monologen of dialogen van verschillende personages. Bordewijk acht het ‘technisch bedenkelijk’ als dat niet in voldoende mate is gebeurd. Van Schendel (*Een zindelijke wereld*) en Claus (*De metsiers*) worden hierom gegisp.

Het ligt voor de hand, gelet op de hierboven geciteerde romandefinitie, dat Bordewijk veel gewicht toekent aan het personage. Romans waarin

²³Victor Varangot, ‘Bordewijk’. In: *Proloog 2* (1947), p. 23.

²⁴*Gesprekken met F. Bordewijk*, p. 54 en 56.

het personage niet als individu wordt getekend, romans der collectiviteit zoals de schrijver van *Blokken* die noemt, vervelen snel vanwege het ontbreken van individuele conflicten, en 'iedere roman is opgebouwd op een conflict' (KP 41). Variabiliteit is ook hier een teken van kwaliteit. Voor Bordewijk is de roman bij uitstek een vorm van kunst door middel waarvan de menselijke psyche verkend kan worden. De roman der collectiviteit acht hij daarvoor niet geschikt. Zo'n roman 'zit altijd geklonken aan de primitieve gevoelens der ziel, want de collectiviteit wordt door primitieve gevoelens beheerst. Daar is men betrekkelijk gauw uitgepraat. Oneindig meer verscheidenheid biedt de ziel van het individu, oneindig groter is de kunstwaarde dezer verscheidenheid' (KP 41). Een uitspraak als deze is op te vatten als een apologie voor zijn eigen romans waarin 'het samengestelde van de eigen mens' (VW 8, 351) en de 'ambivalentie van een karakter' (KP 37) gestalte krijgen in de uitbeelding van individuele zielsconflicten. Terecht stelde Varangot dat de thematiek van 'de tweeslachtigheid en de veranderlijkheid van al het bestaande' de sleutel tot Bordewijks oeuvre bevat.²³

Het is typerend voor Bordewijks visie dat hij in een terugblik op *Karakter en Noorderlicht* Dreverhaven en Van Delden aanwijst als de hoofdpersonages. Katadreuffe is een 'eenvoudig karakter' in wiens carrière te weinig conflicten voorkomen: 't Gaat zo vreselijk vlot met die jongen'. Vandaar dat 'de raadselachtige mens' Dreverhaven het eigenlijke hoofdpersonage is: hij is een 'groter en interessanter en gecompliceerder figuur'. Zo is het, merkt Bordewijk op, de besprekers van *Noorderlicht* ontgaan dat de 'mistige, gecompliceerde' Van Delden het hoofdpersonage is en niet de eenzijdig ontwikkelde 'fanatica' Aga Valcoog.²⁴

In overeenstemming met dit poetische uitgangspunt velt Bordewijk een negatief oordeel wanneer in de karaktertekening van het hoofdpersonage onvoldoende recht is gedaan aan ambivalentie en ambiguïteit. Zo schiet Van Schendel tekort in zijn roman *Het oude huis* omdat de personages alleen de liefde van de geest en niet die van het bloed kennen. Ze zijn 'te bravig. Ze steken vol deugd, trouw, vlijt en zo meer'. Kuisheid vindt Bordewijk weliswaar een deugd die te veel verontachtzaamd wordt in de literatuur,

maar van Schendel is preuts, ‘en dat is geen deugd meer’ (KP 35-37). De ambiguïteit in de personages Nol en Trix in Vestdijks roman *De koperen tuin* daarentegen wordt geprezen: dit tweetal is geen deugdheld, geen ideaal, ‘maar mens, superieur en abject in onderlinge wisselwerking’ (KP 144).

Als gezegd dient een roman voor Bordewijk de lezer met raadsels te confronteren zodat hij in zijn onzekerheid tot denken wordt aangezet. Nadrukkelijk stelt Bordewijk ambiguïteit die onzekerheid teweeg brengt in veel kritieken aan de orde. Wat hij hierover opmerkt naar aanleiding van *Rumeiland* lijkt mij van toepas-

[p. 416]

sing op veel van zijn eigen werk. Vestdijks roman betitelt hij als de roman der onzekerheden. Op de vraag of bepaalde personages goed of slecht, groot of klein zijn, kan geen eenduidig antwoord worden gegeven. ‘Het antwoord omtrent de meesten luidt: alles tegelijk’, en hij vervolgt: ‘Vestdijk moge monumentaal tekenen, hij tekent niet in eenvoudige, rechte lijnen, het monument is hier en daar, maar het totale beeld is daarvoor weer veel te ingewikkeld. Hij past voortdurend als een kunstgreep, een greep die tegelijk kunst is, toe: het geven met de ene hand en het ontfutselen met de andere’. Aan het eind van de roman worden vraagtekens niet opgelost, de slotsom is onzekerheid, en ‘deze wetmatigheid van het ongewisse grijpt ons aan als volstrekt onverbiddelijk, als waarlijk astronomisch!’ (VW 11, 470-473).

De ‘mensenkunde’ die naast beheersing van het métier nodig is om psychologische problematiek, i.c. psychische conflicten, adequaat te verwoorden acht Bordewijk in het bijzonder een vereiste voor de schrijver van verhalen. In verschillende definities van de novelle compareert dit aspect opvallend, zoals in deze: de novelle is ‘het verhaal, dus het afgerond geheel, dat tegelijk een psychologisch gegeven bevat, uitgewerkt op psychologisch verantwoorde wijze’ (KP 208). Dat aan de romancier op dit punt nog hogere eisen gesteld worden blijkt uit Bordewijks mening dat een roman des te kunstiger is naarmate er meer novellen in terug te vinden zijn.²⁵

Voor het zichtbaar maken van zielsconflicten is de explicatieve psychologie van de traditionele realistische roman ongeschikt. Bordewijk meent dat extensieve psychologische bespiegeling en ‘uiteenraffeling der feiten en motieven’ inadequate

²⁵Zie noot 21.

²⁶Zie hierover A. Kets-Vree, ‘Vernieuwing in theorie en praktijk; de opvattingen van H. Marsman over suggestieve psychologie en de uitwerking daarvan in *De dood van Angèle Degroux*’. In: *Traditie en vernieuwing; opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*. Utrecht-Antwerpen 1985, p. 191-202.

²⁷Michel Dupuis, ‘Magisch realisme en psychomachie bij Ferdinand Bordewijk’. In: *Impuls* 6 (1975), nr. 3-4. Niet gepagineerd.

middelen zijn die de roman bovendien te omvangrijk maken. Het zijn de handelingen, woorden, gedachten van de personages zelf, 'het gebeuren', waardoor psychische processen aanschouwelijk moeten worden gemaakt. In zijn bespreking van *Rumeilend* - 'een werk van meesterlijke dieptepsychologie' -, stipuleert Bordewijk dat explicerende procédés achterwege dienen te blijven: 'uiteindelijk is de ziel wezen van alle kunst, zij het verhuld, en de analyse daarvan, zij het achter de schermen' (VW 11, 469). In zijn eigen werk had Bordewijk al overtuigend afstand genomen van het psychologisch realisme, terwijl pogingen daartoe van bij voorbeeld Marsman grotendeels mislukten.²⁶ Baanbrekend noemt Dupuis de wijze waarop Bordewijk onder andere in de verhalen van *De wingerdrank* het psychische tot uitdrukking brengt door middel van het zogenaamde psychomachische compositiebeginsel.²⁷ Psychomachie betekent zielestrijd; de verschillende componenten van het verhaal zijn op te vatten als metaforen die zichtbaarheid verlenen aan die strijd. In romans of verhalen die volgens dat beginsel zijn opgezet is het zo 'dat de avonturen die de held meemaakt, de plaatsen en voorwerpen waar en te midden waarvan hij rondloopt en de figuren waar hij mee wordt geconfronteerd, schijnbaar een zelfstandig bestaan leiden, maar in feite alleen een schijnzintuiglijk-

[p. 417]

wereld vormen die zijn gevoelsleven in dramatische, plastische en menselijke vorm weerspiegelt'.²⁸ Het is dit compositiepatroon - incidenteel door Van Oudshoorn en Slauerhoff toegepast -, dat Bordewijk vervolmaakt in *Vertellingen van generzijds* (1950) en *Studiën in volksstructuur* (1951). De onicsche verhalen in deze bundels zijn hoogtepunten van een postsurrealistische, fantastisch psychomachische stroming waartoe in de jaren vijftig en zestig ook verhalen en romans van met name Hermans en Mulisch gerekend kunnen worden.²⁹

Het surrealisme in de literatuur is een onderwerp dat Bordewijk na aan het hart lag. Op de gecompliceerde problematiek van Bordewijks relatie tot het surrealisme kan ik niet ingaan. Dat vergt een uitvoerige aparte beschouwing die buiten het bestek van dit artikel valt. Ik volsta hier met de constatering dat Bordewijk vanaf 1947 in zijn kritieken, met name die over werk van Kafka en

²⁸Michel Dupuis, 'De donkere kamer van Damokles als "psychomachie"'. In: *Verboden toegang; essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Amsterdam 1989, p. 123.

²⁹Zie over Van Oudshoorn Michel Dupuis, 'Het aaneengroeien van subject en object in Van Oudshoorn "Willem Mertens' levensspiegel" (1914) en "Laatste dagen" (1926): een weg naar de psychomachie'. In: *Spiegel der letteren* 25 (1983), p. 161-197. Over Slauerhoff zie Pascal Tasiaux, 'Neoromantiek en psychografie'. In: *Spiegel der letteren* 27 (1985), p. 22-44. Over Hermans: Michel Dupuis, *Hermans' dynamiek; de romanwereld van W.F. Hermans*. 's-Gravenhage 1985. Over Mulisch: Frans C. de Rover, *De weg van het lachen; over het oeuvre van Harry Mulisch*. Amsterdam 1987.

Hermans, dikwijls van de gelegenheid gebruik maakt om, tegen de realistische stroom in, het surrealisme te propageren ten einde zo het literaire klimaat in een voor hem gunstige zin te beïnvloeden en de lezers op te voeden tot een leeshouding die meer is toegesneden op zijn eigen tegendraads proza.

Besluit

Wie Bordewijks werk tracht te situeren in de literaire constellatie komt al snel tot de bevinding dat zijn oeuvre in zijn geheel te veelkantig is om ondergebracht te worden bij een bepaalde beweging of stroming in het Nederlandse proza. Bordewijk beoefende vele genres en zijn literaire ontwikkelingsgang vertoont tal van overgangen tussen zijn werk, waarvan die tussen het fantastische verhaal en het modernisme dat hij met *Blokken* introduceerde er slechts één is. In de interviews met Gregoor releveert hij zijn behoefte op gezette tijden de bakens te verzetten door met 'heel wat anders' voor de dag te komen. Het zich steeds vernieuwen is voor hem inherent aan het schrijverschap, overeenkomstig het adagium van Heraclitus 'alles vloeit'. Dat geldt ook 'voor de beoefenaars der schone kunsten en met name voor de groten onder hen' (KP 125). Dat Bordewijk in zijn kritieken originaliteit of het gebrek daaraan vaak in zijn oordeel betreft, is dan ook niet verwonderlijk.

Het is vooral het kader van internationale bewegingen en verschijnselen waarin het werk van Bordewijk geplaatst wordt, bij voorbeeld romantiek, fin de siècle, decadentisme, expressionisme, surrealisme en magisch-realisme. Het zijn hoofdzakelijk buitenlandse schrijvers met wie verwantschap is geconstateerd; zo noemt Bomhoff in dit verband Sade, Hoffman, Poe, Dickens, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant en Kafka.³⁰ Bordewijk zelf zegt bewondering te hebben voor of

[p. 418]

beïnvloed te zijn door onder andere Poe, Dickens, Wells, Kafka, France, Balzac en Zola.³¹

Alleen op grond van de in dit artikel belichte uitspraken is het uiteraard niet mogelijk een afgerond beeld van Bordewijks literatuuropvatting te presenteren. Maar de hier geselecteerde opinies bieden mogelijkheden, *op het niveau van de werkexterne poetica*, Bordewijk een minder

³⁰J.G. Bomhoff, 'De romans van F. Bordewijk'. In: *Wending* 10 (1955-1956). p. 18.

³¹Zie bij voorbeeld *Verzameld werk* 11, p. 216-224; S. Vestdijk, 'Na kantoortijd'. In: *Over F. Bordewijk*, p. 29; Piet Calis, 'De schrijvende advocaat'.

³²Zie bij voorbeeld *Gesprekken met F. Bordewijk*, p. 30.

³³Frans C. de Rover, 'Van de werkelijkheid naar de verbeelding; enkele tendensen in het narratieve proza 1970-1980'. In: *Bzzlletin* 11 (1982), nr. 100, p. 3-14; over de autonomistische tendensen in Mulisch' poëtica zie vooral Frans C. de Rover, *De weg van het lachen*.

geïsoleerde plaats te geven in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Met schrijvers als Van Wessems, Marsman, Ter Braak en Du Perron in de jaren dertig, en na de Tweede Wereldoorlog Hermans, Mulisch, Brakman, Ferron, Krol, Hamelink en Kellendonk deelt Bordewijk de afkeer van een mimetische literatuurconceptie. Een objectieve weergave of imitatie van waarneembare realiteit in literatuur acht Bordewijk onmogelijk en het streven daarnaar ongewenst. Kunst is geen reproductie van 'de' werkelijkheid, maar een creatie; ze heeft een eigen werkelijkheid die ontstaat door fantasie en transformatie-technieken. De voor een roman of verhaal noodzakelijke beschrijving van realiteit staat in dienst van de verbeelding en overdracht van een bepaalde idee. Ook ten aanzien van de personages neemt Bordewijk een antimimetisch standpunt in. Personages zijn niet analoog aan individuen in de werkelijkheid maar eerder typen of personificaties die zichtbaarheid verlenen aan de thematiek. Konden sommige realistische schrijvers enerzijds rekenen op enig krediet vanwege hun vermogen een verhaal te vertellen dat de lezer boeit, anderzijds formuleert Bordewijk nog een aantal bezwaren tegen hun werk die voortkomen uit poetische overwegingen die frequent als kritische normen dienst doen. Op het niveau van de gedachten is er sprake van weinig complexiteit en beperkte diepgang, aan suggestie en onzekerheid wordt onvoldoende ruimte gegeven door een teveel aan explicatie en bespiegeling, de stijl is doorgaans te wijldloos en de structuur onbeholpen.

Bordewijk heeft er herhaaldelijk op gewezen dat zijn werk veel autobiografische reminiscenties bevat. Over de relatie tussen zijn fictie en zijn leven schrijft hij in *Haagse mijmeringen*: 'Men kan uit het werk van de auteur ook zijn levensloop reconstrueren. Het is vol van eigen ondervinding, altijd. Hij is de parasiet van zijn verleden' (VW 11, 26). Het behoort echter tot het literaire spel grondstof tot kunst te transformeren en de eigen ondervinding versluiert weer te geven. Literatuur is voor Bordewijk geen middel om persoonlijke confessies of emoties onverhuld te ventileren.³² In dit opzicht vertoont Bordewijks poetica verwantschap met een meer autonomistisch georiënteerde visie op literatuur, een visie die De Rover onderkent in uitspraken van onder andere Mulisch, Brakman, Krol en Kellendonk.³³ Andere

raakvlakken met deze poetische richting zijn het belang dat gehecht wordt aan oorspronkelijkheid en kennis van de literaire traditie, de aandacht voor ambachtelijke kanten van het schrijverschap, de opvatting dat literatuur suggestiviteit en raadselachtigheid dient te evoceren, het activeren van een creatieve leeswijze en de overtuiging dat door middel van de ingenieus geconstrueerde en gestileerde verbeeldingswereld van het literaire werk uitdrukking

[p. 419]

kan worden gegeven aan diepere verbanden in de werkelijkheid, verbanden die zich grotendeels onttrekken aan de alledaagse logica en ratio. Toch zou het onjuist zijn Bordewijks poetica als autonomistisch te karakteriseren. Voor de moralist die Bordewijk is ligt de waarde van kunst uiteindelijk, 'in de kettingreactie die hij teweegbrengt in ons innerlijk' (VW 11, 598). Het gaat om datgene waarvan Bordewijk aan het slot van *Haagse mijmeringen* opmerkt er *niet* over geschreven te hebben, namelijk 'over de kunstenaar in hoedanigheid van universeel vlindervanger die vlinders vangt welke anderen ontgaan, en die de ogen van het publiek opent door de opstelling van zijn vangst in kartons' (VW 11, 66). Bewustmaking van de lezer is de basis en de rechtvaardiging van zijn schrijverschap. Zo denkt Ewijk er ook over. Ik geef hem het laatste woord omdat Bordewijk zijn fictionele alter ego deze pragmatische overtuiging in alle duidelijkheid laat formuleren: 'Over het algemeen wordt de schrijver op een veel te hoog voetstuk gezet. Wat betekent hij zonder de lezer? Hij schrijft toch omdat hij gelezen wil worden? De ivoren toren is een mooi woord voor een begrip, dat ieder auteur in zijn hart verfoeit. [...] De schrijver is zonder lezer niets [...], ik zal niet zeggen dat hij zijn ideeën krijgt van de lezer, al is dat misschien ook maar een halve waarheid...maar in elk geval, de lezer is het fundament van zijn auteurschap' (VW 2, 365).³⁴

³⁴Dit artikel is een voorstudie van een omvangrijker onderzoek met betrekking tot Bordewijks poetica en proza.

KP = F. Bordewijk, *Kritisch proza*. Bijengebracht door Dirk Kroon, 's-Gravenhage 1982.

VW = F. Bordewijk, *Verzameld werk*. 's-Gravenhage-Amsterdam 1982-1988. (Elf delen).

Universiteit Utrecht

Uit: *De nieuwe taalgids* 83 (1990), p. 405-419