

Hans Anten

De perfect georganiseerde ongerijmdheid. Notities over het surrealisme volgens F. Bordewijk

1

In veel beschouwingen over het werk van F. Bordewijk valt de term surrealisme. Meestal wordt hij in een weinig specifieke betekenis als synoniem voor fantastisch gebruikt. Wat W.F. Hermans hierover onlangs opmerkte lijkt juist: 'In Nederland en in andere protestantse landen wordt alles wat maar een beetje fantastisch is, surrealisme genoemd'.¹ Daarnaast zijn het bepaalde aspecten in enkele romans en verhalen die met het surrealisme in verband zijn gebracht. Bordewijks eigen surrealismeconcept bleef daarbij nagenoeg onbesproken, zoals in het algemeen zelden is ingegaan op de literatuuropvattingen die de schrijver zelf buiten zijn creatieve werk om heeft geformuleerd. Deze poetische uitspraken zijn een goede introductie op het oeuvre, met name op dat deel dat het meest cryptisch is: de onirische verhalen uit de bundels *Vertellingen van generzijds* (1950), *Studiën in volksstructuur* (1951) en *Centrum van stilte* (1960).² Kennis van werkexterne uitspraken zal weliswaar niet leiden tot ontraadseling van deze hermetische teksten. Maar ze bieden een context met behulp waarvan duidelijk kan worden waarom deze verhalen raadselachtig zijn. Vooral de kritieken waarmee Bordewijk van 1946 tot en met 1954 in het *Utrechtsch nieuwsblad* de literaire actualiteit op de voet volgde, bevatten veel gegevens die zijn visie op literatuur verhelderen. De waarde van deze kronieken kan dan ook nauwelijks overschat worden. 'Wie zo zwijgzaam is als hem ernaar gevraagd wordt, verraadt veel als hij beoordelen gaat' stelde Tom van Deel terecht.³ Daarbij komt dat Bordewijk zijn als surrealistisch te kenschetsen verhalen publiceert in de jaren dat hij als criticus een platform heeft om zijn visie op dit soort literatuur voor een groot publiek te ventileren. Van die gelegenheid maakt hij veelvuldig gebruik. Met zijn uitspraken over het werk van anderen of over literatuur in het algemeen tracht hij op indirecte en expliciete wijze zowel zijn lezers als critici een leeshouding bij te

¹In: *Verboden toegang; essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Amsterdam 1989, p. 251. Een dergelijk gebruik van de term surrealistisch is al voor de Tweede

Wereldoorlog met betrekking tot de schilderkunst niet ongewoon. Vergelijk Jan Engelman: 'Wanneer men al wat in atmosfeer ietwat unheimisch of macaber aandoet 'surrealistisch' meent te moeten noemen, is het woord een passepartout geworden, zonder de welomschreven betekenis die in een behoorlijke gedachtenwisseling betaamt'. In: *Pyke Koch*. Amsterdam 1941, p. 18.

²Aspecten van Bordewijks literaturopvattingen worden besproken in Hans Anten, 'De spelregels van een dilettant; over de externe poetica van F. Bordewijk'. In: *De nieuwe taalgids* 83 (1990), nr. 5, p. 405-419.

³T.v. Deel, 'Het balkon stond op een stang van regen'. In: *Trouw* 13 januari 1983.

brenge die is toegesneden op zijn eigen tegendraads proza. Zo bezie vormen de kritieken de poetische zelfrechtvaardiging van de schrijver Bordewijk, die zich daarbij afzet tegen vigerende literaturopvattingen, in het bijzonder die welke ten grondslag liggen aan het rea-

[p. 98]

lisme in de traditie van Tachtig. In 1948 proclameert hij: 'ik houd het surrealisme na het expressionisme voor de belangrijkste zwenking in de kunst van de laatste tientallen jaren', om vervolgens Dostojevski en Kafka aan te wijzen als de grote wegbereiders (VW 12, 239).⁴

In dit artikel staat de vraag centraal wat Bordewijk zoal met de veelbetekenende term surrealisme in programmatische uitspraken als aangehaald bedoelt. In paragraaf 3 ga ik daarop in. Maar eerst wijd ik een korte bespreking aan enkele kernaspecten uit de literaturopvatting die Bordewijk in de jaren dertig formuleerde (paragraaf 2). Ze vormen de opmaat voor het enthousiasme waarmee hij wat in zijn optiek surrealisme heet onthaalt. In de slotparagraaf (4) tracht ik Bordewijks beschouwingen over het surrealisme in de context van zijn letterkundige kronieken te plaatsen.

⁴Met VW wordt in de tekst aangeduid F. Bordewijk, *Verzameld werk*. 's-Gravenhage - Amsterdam 1982-1991. (Dertien delen).

2

De kritische normen die Bordewijk in zijn besprekingen hanteert zijn grotendeels gebaseerd op poetische opvattingen die hij al voor de Tweede Wereldoorlog onder woorden brengt. Voor het eerst doet hij dat in 1934, in zijn antwoord op de door Ter Braak en 's-Gravesande voor *Het vaderland* georganiseerde enquête over onder- en overschatting in de Nederlandse literatuur. Hij voert zichzelf op als een onderschat schrijver en maakt van de gelegenheid gebruik zijn eigen modernistisch proza onder de aandacht te brengen door enkele essentiële poetische noties over stijl, inhoud en vorm pregnant te formuleren. Zij hebben niet alleen gediend als richtsnoer bij de conceptie van zijn toen nauwelijks opgemerkte romans *Blokken* (1931) en *Knorrende beesten* (1933), maar zullen ook het fundament moeten zijn voor een toekomstige literatuur waarin het proza niet langer gedomineerd wordt door het zogenaamde huiskamerrealisme. 'Versobering, verstrakking zal een eis zijn, met herziening van onze blik op de feiten, met verruiming van ons onderwerp' (VW 11, 439).

⁵In: 'Fondsbezorging (en de ziekte van Prins)', Bordewijks bijdrage aan de bundel *5 auteurs over hun uitgever*. 's-Gravenhage 1962, p. 9-28. Ook in *Verzameld werk*. Deel 11, p. 600-611.

Alleen het eerste deel van deze uitspraak licht

Bordewijk in zijn antwoord enigszins toe als hij stelt dat de ‘verfoeilijke familieroman’ lomp van structuur is en het rationele woord in de plaats van het esthetische moet komen. Concentratie in compositie en stijl plaatst Bordewijk tegenover de dikte van de populaire realistische romans en de exuberante écriture artiste, later ook wel omschreven als ‘de ziekte van Prins’.⁵ Naast Arij Prins is het volgens Bordewijk vooral Israël Querido die schilderend met woorden het Nederlandse proza onleesbaar heeft gemaakt. Een jaar later wordt deze schrijver, die in 1932 was overleden, op een weinig delicate wijze door hem ‘herdacht’ in *De laatste eer* (1935). Ongetwijfeld behoort de aan Querido gewijde grafrede tot het serieuze deel van deze bundel. De ernst te midden van scherts en satire wordt gemarkeerd doordat de aanduiding van een fictieve grafredenaar ontbreekt. Zo wordt de indruk gewekt dat Bordewijk op een directe wijze aan het woord is. Hij presenteert Querido als een naturalist zonder enig talent die het juiste woord nimmer vond maar er bladzijden lang omheen schreef. Door toedoen van een kritiek zonder verantwoordelijkheidsbesef kon hij bij het

[p. 99]

ongeschoolde lezerspubliek succes hebben: ‘Daar staat hij op het podium in een bad van vals licht, in de voddige praal van het drakentoneel, het hoofd leeg, schoonleeg. De excessen van uiterlijke kracht gekoppeld aan innerlijke impotentie’. De grafrede eindigt aldus: ‘Zo heeft dan Nederland de kolossale blunder van dit kunstenaarsleven gedekt met de formidabeler flater van zijn eerbetoon’ (VW 6, 492).⁶

Andere stukken uit *De laatste eer* werpen licht op de eis die Bordewijk vervat in de zinsnede ‘verruiming van ons onderwerp’. Ook hier dient ‘de officiële belletrie’ als repoussoir. Ze wordt vertegenwoordigd door de romans van Herman Robbers, Ina Boudier-Bakker, Top Naeff en vele anderen. Bordewijk typeert hun verwaterd naturalisme, dat bij het grote publiek goed in de markt ligt, als handige kunstnijverheid, als onbezield maakwerk, niet in de laatste plaats vanwege de simpele en onbelangrijke alledaagsheid die in hun romans wordt beschreven. Onze tijd, schrijft hij in 1946, ‘verlangt niet zozeer een ontplooiing van stijlweelde bij [een] eenvoudig gegeven - dit ligt achter ons - als wel de sobere beschrijving van een ingewikkeld onderwerp van epiek’ (VW 12, 71). Zowel met zijn drie bundels *Fantastische vertellingen* uit de jaren twintig als met zijn

⁶Het is te begrijpen dat sommige contemporaine critici in 1935 vielen over toon en woordkeus van deze grafrede, omdat Bordewijk nadrukkelijk het jood-zijn van Querido betreft in zijn taxatie van diens schrijverschap. Zie bijvoorbeeld deze passage: ‘Hij behoort tot die joden welke hun volk afbreuk doen, welke wij onverdraaglijk noemen omdat zij enkel de slechte eigenschappen van het ras vertonen, en van de goede geen spoor. Hij heeft ook geen joods vuur, zoals Da Costa of Heijermans, hij is alleen maar joods druk. Hij is verschrikkelijk druk, zijn lawaai is zijn succes’ (VW 6, 491).

⁷Zie voor een impressie van de opvattingen die in deze tijd over de roman als genre door de literaire kritiek werden geventileerd Hans Anten, ‘De contemporaine kritiek op Menno ter Braaks *Hampton Court*’. In: *De nieuwe taalgids* 80 (1987), nr. 2, p. 125-139.

modernistische romans uit de jaren dertig had Bordewijk laten zien in welke richting verruiming van onderwerp gezocht kon worden. Enerzijds in de bizarre fantastiek uit de traditie van het griezelverhaal à la Hanns Heinz Ewers, dat het brede terrein bestrijkt van psychische deformaties, parapsychologische verschijnselen en vormen van misdaad. Anderzijds in motievencomplexen als het collectivisme, de techniek en de pedagogiek door middel waarvan een bepaalde ‘grondgedachte’ wordt uitgebeeld.

Uitgaande van de gedachte dat de lezer zich naar het boek moet voegen in plaats van het omgekeerde, tracht Bordewijk hem in zijn naoorlogse kronieken op verschillende manieren vertrouwd te maken met literatuur die afwijkt van het conventionele realisme. Daarbij concentreert hij zich op, wat hij noemt, de occulte fantastiek of het surrealisme: proza waarin werkelijkheid en droom een zodanige symbiose aangaan dat de lezer bevangen wordt door onzekerheid en bevreemding omdat een duidelijk onderscheid tussen realiteit en irrealiteit niet aanwezig is.

De derde voorwaarde die Bordewijk in 1934 formuleert om tot prozavernieuwing te komen is de ‘herziening van onze blik op de feiten’. Ook in dit opzicht distantieert hij zich van het psychologisch realisme dat in deze tijd niet alleen voor het grote publiek maar ook voor het merendeel van de critici⁷ nog steeds de toon aangeeft. Het streven in literatuur een waarheidsgetrouwe reproductie van de werkelijkheid te geven, verwerpt Bordewijk. De voor een roman of verhaal noodzakelijke beschrijving van elementen uit de werkelijkheid staat in dienst van de visie die

[p. 100]

de auteur wil uitdragen. Vertekening door deformatietechnieken als vergroting en concentratie is een literaire strategie die terwille van de overtuigingskracht aangewend wordt. De ‘feiten’ krijgen zo eerder een metaforische of symbolische dan een mimetische betekenis.

In zijn eerste interview, in 1935 gegeven aan de schoolkrant van het Haagse Stedelijk Lyceum, licht Bordewijk naar aanleiding van *Bint* zijn werkwijze toe door zijn jonge ondervrager een schilderij voor te houden: ‘Bekijk dit schilderij nu eens, die moeder met het kind aan de borst. Kijk eens naar die geweldige schouders, die grote vingers, die kolossale borst. Ongetwijfeld speelt het element overdrijving hier een grote rol. Alles veel te groot, veel te

⁸In: *Weekblad voor gymasiaal en middelbaar onderwijs* 31 (1935), nr. 33, p. 940.

overdreven. Van naturalisme is geen sprake meer. Zo als dus deze moderne schilder vergrote werkelijkheid geeft, zo geef ik nu vergrote werkelijkheid in 'Bint'. Ik vind nu eenmaal een dergelijke beschrijving mooier, tekenender, expressiever, dan een naturalistische'.⁸ Het zou niet de laatste keer zijn dat Bordewijk zijn poetische ideeën verheldert door te refereren aan de schilderkunst. Dat na de Tweede Wereldoorlog het expressionisme als intertext wordt ingeruild voor een andere richting in de beeldende kunst, een richting overigens die in deze tijd onder meer door het optreden van de experimentelen aanzienlijk aan belang scheen te hebben ingeboet, hangt samen met de aard van de literatuur waar zijn voorkeur dan naar uitgaat.

3

Het eerste artikel waarin Bordewijk het surrealisme centraal stelt dateert uit 1947. Het opent met de stelling dat in zekere zin alle kunst surrealistisch is vanwege de onverenigbaarheid van werkelijkheidsnabootsing en kunst: 'Wat de werkelijkheid is weet niemand. Doch indien wij daaronder verstaan de doorsnede van hetgeen de mens door bemiddeling van zijn zintuigen verwerkt, is het meteen duidelijk dat er in de kunst van geen realisme - dat is uitbeelding der realiteit - sprake kan zijn, omdat de kunst altijd iets toevoegt' (VW 12, 134). Vervolgens preciseert hij de betekenis van het begrip surrealisme door te verwijzen naar de schilderkunst van Willink. In zijn fictie had Bordewijk al zijn affiniteit met het werk van deze schilder getoond, bijvoorbeeld in de novelle 'Het gele huis' uit 1939 dat geïnspireerd is op het gelijknamige schilderij van Willink. Verder noemt hij Koch, Hynckes en Delvaux. In latere kronieken wordt Magritte aan dit rijtje toegevoegd. Uit deze opsomming kan men ten eerste opmaken dat voor Bordewijk het toen al gebruikelijke kunsthistorische onderscheid tussen het magisch realisme van Willink, Koch en Hynckes en het qua stijl en factuur verwante surrealisme van Delvaux en Magritte niet telt.⁹ In de voorliggende jaren werden deze termen naast tal van

[p. 101]

andere aanduidingen gebruikt om het werk van deze schilders te typeren.¹⁰ Zo hanteert Dubois in zijn monografie over Willink uit 1940 de termen neoclassicisme, neo-realisme, nieuwe zakelijkheid en magisch realisme nog als synoniemen. Zijn voorkeur

⁹Zie bijvoorbeeld J.H.M. van der Marck, *Neo-realisme in de schilderkunst*. Amsterdam 1960; J.F. Buyck, 'Ter inleiding'. In: *Magisch realisme in Nederland*. Raoul Hynckes, Pyke Koch, Carel Willink. Antwerpen 1971; Carel Blotkamp, *Pyke Koch*. Amsterdam 1972, hoofdstuk 1; Andreas Vowinckel, 'Realismus und Surrealismus in der holländischen Malerei'. In: *Van Gogh bis Cobra. Holländische Malerei 1880-1950*. Stuttgart 1981, p. 187-211; Dick Adelaar, Jos van Asperen, Michiel Roding, *Willem van Leusden; essays over een verhard romanticus*. Utrecht 1990, p. 113.

¹⁰Zo heeft Nijhoff het in zijn lezing *Over eigen werk* uit 1935 over surrealistische schilderijen, waarmee werk van Koch of Willink wordt getypeerd. In: M. Nijhoff, *Verzameld werk II; kritisch, verhalend en nagelaten proza*. Deel 2. Z.p.l. 1961, p. 1165-1166.

¹¹Pierre H. Dubois, *A.C. Willink*. Amsterdam 1940.

¹²Willemijn Stokvis, 'Het surrealisme in theorie en praktijk'. In: Agnes Grondman, John Steen, Laurens Vancrevel (red.),

gaat evenwel uit naar het begrip dat in deze tijd als benaming voor deze schilderkunst allengs wordt geijkt: magisch realisme.¹¹ Wanneer Bordewijk de term surrealistisch gebruikt met betrekking tot de schilderkunst van Willink c.s., - en dat zou hij consequent met uitsluiting van andere benamingen altijd blijven doen -, wijkt hij dus af van de inmiddels gangbaar geworden typering.

Vervolgens is uit het noemen van deze namen af te leiden dat Bordewijk alleen de figuratieve richting van het surrealisme (Dali, De Chirico) op het oog heeft. Ook Magritte en Delvaux behoren tot die surrealisten 'die zich concentreren op het zo nauwkeurig - 'fotografisch' - mogelijk weergeven van droombeelden of beelden die de vervreemdende sfeer van de droomwerkelijkheid oproepen'.¹² Tot Bordewijks referentiekader behoren nadrukkelijk niet de dogma's van Breton en het meer abstracte surrealisme van bijvoorbeeld Masson, Miró en Tanguy. Hun werk, althans een deel ervan, is te relateren aan het door Breton geprononceerde automatisme, de volledige overgave aan spontaneïteit tijdens het scheppingsproces, 'zonder controle van de rede'.¹³ De automatische werkwijze, voor Breton de grondslag van het surrealisme, staat haaks op Bordewijks vormgevingsprincipes, zoals nog zal blijken. Niet alleen in artistiek maar ook in ideologisch opzicht is Bordewijk ver verwijderd van Breton: de communistische maatschappijvisie, die Breton in theorie aanhing, wees Bordewijk pertinent af.¹⁴

Om het verschil tussen het magisch realisme en het (figuratieve) surrealisme te releveren wordt dikwijls deze uitspraak van Koch geciteerd: 'Het magischrealisme bedient zich van voorstellingen, die wel mogelijk, maar niet waarschijnlijk zijn, het surrealisme daarentegen van onmogelijke, onbestaande of onbe-

[p. 102]

staanbare situaties'.¹⁵ Deze graduele verschillen wegen voor Bordewijk kennelijk minder zwaar dan de overeenkomsten. Die zijn gelegen in wat hij voor het literaire surrealisme eveneens van doorslaggevend belang acht: de technische perfectie waarmee het onwaarschijnlijke of onmogelijke aanvaardbaar en geloofwaardig wordt gemaakt. De eerste proeve van geslaagd literair surrealisme die Bordewijk bespreekt is Hermans' verhaal 'Dokter Klondyke'. Dat verscheen in 1946 in *Criterion*, het tijdschrift dat in de eerste periode van zijn bestaan (1940-1942) al proza met surreële tendensen van

De automatische verbeelding: Nederlandse surrealisten. Z.pl. 1989, p. 9.

¹³André Breton, 'Surrealistisch manifest 1924'. In: F. Drijkoningen en J. Fontijn (red.), *Historische avantgarde*. Amsterdam 1982, p. 303. Een informatieve beknopte uiteenzetting van de twee belangrijkste richtingen binnen het surrealisme geeft Willemijn Stokvis in haar artikel 'Het surrealisme in theorie en praktijk'.

¹⁴Zie daarvoor de roman *Blokken* en Bordewijks uitspraken over het communisme in het interview met Piet Calis in het *Algemeen handelsblad* van 22 september 1962. De invloed van het surrealisme in de jaren dertig op enkele Nederlandse, vooral Utrechtse, kunstenaars als Willem van Leusden, Johannes Moesman, Gerrit van 't Net en Hendrik Poesiat is die van wat Hans Redeker noemt 'het surrealisme van een tweede periode' waarvan Dali de bekendste vertegenwoordiger is. Het wordt gekenmerkt door expressievormen waaraan eerder het intellect dan het automatisme ten grondslag ligt. In tegenstelling tot het in dit opzicht verwante magisch realisme kreeg het werk van de Nederlandse surrealist pas in de jaren zestig algemene bekendheid en officiële erkenning. Zie Hans Redeker, *Willem van Leusden*. Utrecht-Antwerpen 1974, p. 41-55.

¹⁵Geciteerd in Christiane van de Putte, *De magisch-realistische romanpoëtica in de Nederlandse en Duitse literatuur*. Louvain 1979, p. 16.

¹⁶Zie over dit artikel F.A. Janssen, 'Hermans in 1945, over een artikel in een Belgisch dagblad'. In: *Bedriegers en bedrogenen; opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1980, p. 9-16.

¹⁷In: *De baanbreker* 2 (1946), nr. 7, p. 5.

¹⁸In: *Podium* 7 (1951), nr. 1, p. 10-31. Dit artikel ('De lange broek als mijlpaal in de cultuur') is opgenomen in Carel Willink, *De schilderkunst in een kritiek stadium*. Amsterdam 1981, p. 61-85.

¹⁹W.F. H[ermans], 'Surrealisme of romantiek'. In: *Criterion* 5 (1947) nr. 6, p. 396.

Crone, Langen en Lehmann had gepubliceerd. In de jonge schrijver Hermans treft Bordewijk een geestverwant, wiens literatuuropvattingen in deze tijd in hoge mate overeenkomen met zijn eigen ideeën. Al in zijn eerste artikel uit 1945 noemt Hermans het kader waarin hij zijn werk geplaatst wenst te zien: een irrationeel-fantastische stroming waartoe hij verder nog rekent Kafka, Hendrik de Vries, Vestdijk, Rodenko en Bordewijk.¹⁶

Ook Hermans' voorkeur gaat uit naar de figuratief surrealistische en, wat hij nog noemt, neo-realistische schilderkunst van bijvoorbeeld Dali, Magritte, Melle, Roelofs, Koch en Willink. In hun werk krijgt het irrationele op een rationele wijze gestalte. 'Het lijkt mij echter wel', schrijft hij in 1946, 'dat die surrealist, die in hun uitbeelding realistisch gebleven zijn, het belangrijkste deel der beweging vormen, vooral in de schilderkunst, niet in de laatste plaats omdat zij verplicht waren zich op nauwkeurige vormgeving en techniek te bezinnen'.¹⁷ De nadruk die Hermans hier legt op het metier en de bewuste conceptie vindt men bijvoorbeeld terug in zijn verdediging van Willinks stellingname tegen spontaneïteit en abstractie in de schilderkunst van de Cobra-groep.¹⁸ Ook in literaire convergeren Hermans' en Bordewijks theorieën in tal van opzichten ondanks accentverschillen. Zowel de irrationeel-fantastische literatuur die Hermans voorstaat, als de occulte fantastiek waarvoor Bordewijk zich inzet zijn te karakteriseren als rationeel surrealisme. De onirische verhalen uit *Moedwil en misverstand* (1948), *Paranoia* (1953), *Vertellingen van generzijds* en *Studiën in volksstructuur* zijn weloverwogen, hecht geconstrueerde uitingen van 'waarschijnlijke onwaarschijnlijkheid'¹⁹, die de lezer doen aarzelen tussen geloof en ongeloof, waarin de weergave van het surreële en de werkelijkheid zonder een duidelijk signaal in elkaar overgaan. Bordewijk zegt het zo: 'Bij Kafka is het de andere wereld, niet die van alle dagen, maar de dreigende achter de dingen welke wij met ons normale perceptievermogen waarnemen, en deze andere wereld, de eerste doordringend, lost haar langzaam en onontkoombaar in zich op' (VW 13, 208). Het ineenschuiven van twee werelden is welhaast een erkend procédé geworden, meent Hermans in 1948: 'Het excuus dat vroegere
[p. 103] schrijvers voor hun fantasieën meestal op het laatste nippertje aanwenden, n.l. 'alles is maar droom geweest', wordt, om overigens zeer verschillende redenen, door de moderne schrijver niet meer

¹⁶W.F. Hermans, 'Julien Green, krankzinnig of katholiek?'. In: *Litterair paspoort* 3 (1948), nr. 3, p. 44.

¹⁷P.G. Castex, *Le conte fantastique en France; de Nodier à Maupassant*. Paris 1951; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970. Voor een kritische bespreking van hun opvattingen zie J.A. Dautzenberg,

aanvaard'.²⁰

Dit literaire surrealisme toont verwantschap met de negentiende eeuwse romantische (Hoffmann) en vooral psychologische fantastiek (Poe) op grond waarvan theoretici als Castex en Todorov hun definities en typering hebben opgesteld.²¹ Veel van de kenmerken die Haakman van die traditie geeft zijn te herkennen in de literatuuroppvattingen die Bordewijk en Hermans in de eerste naoorlogse jaren onder woorden brengen. Ook zij schrijven 'voor een geraffineerd en zeker niet bijgelovig publiek, dat met behulp van niet minder geraffineerde technieken op het denkbeeld gebracht moet worden dat onze alledaagse werkelijkheid ieder moment kan worden verstoord en omvergeworpen door een geschrift dat in logische bewoordingen gewaagt van zaken waar de Rede en de objectieve analyse geen vat op hebben'.²²

Meer specifiek voor Bordewijk is het accent dat hij legt op de voor het magisch realisme kenmerkende bezieling van het levenloze en de verdinglijking van de mens.²³ Het (literaire) surrealisme 'kenmerkt zich door een eigenaardige sfeer, die het verbeelde losser, maar niet los maakt van de realiteit, met name door een onttroning van het levende ten koste van wat wij de dode stof noemen, ten koste van het "ding"' (VW 12, 134).²⁴ Meestal vergelijkt hij personages met 'mecaniken', een metafoor die hij dikwijls in reacties op zijn eigen werk heeft kunnen lezen. Zo merkt Ter Braak op: 'In wezen bestaat er voor Bordewijk geen verschil tussen een ding en een mens; zijn mensen zijn levende (d.i. bewegende, initiatief nemende) dingen, vervaarlijke mechanieken, en daarom bij al hun beweeglijkheid toch in laatste instantie levenloos'.²⁵ Het is precies deze combinatie van 'levend' en 'levenloos' waardoor het personage in surrealistische literatuur afwijkt van een personage in realistisch proza, zonder evenwel een pure abstractie te zijn. Ter Braak schreef dit naar aanleiding van *De wingerdrank* (1937), een bundel verhalen

[p. 104]

die in stilistisch, compositorisch en inhoudelijk opzicht het meest preludeert op Bordewijks naoorlogs surrealistisch proza.²⁶ Wat Ter Braak hier neutraal constateert is voor anderen overigens veelal aanleiding tot negatieve kritiek als mimetische of levensbeschouwelijke maatstaven worden gehanteerd. Dan eist men dat personages mensen 'van vlees en bloed' zijn in plaats van 'robots zonder ziel'.²⁷ Dat personages echter dat 'slaapwandelende'

'Theorieën over de fantastische literatuur'. In: *De revisor* 8 (1981), nr. 5, p. 2-9.

²²Anton Haakman, 'Afgonden. Fantastische literatuur uit de negentiende eeuw (1)'. In: *De revisor* 14 (1987), nr. 3, p. 28-30.

²³Zie bijvoorbeeld Jan Engelman in het artikel 'Pyke Koch': 'Hij kent de comédie humaine, maar hij ziet daarin telkens de krijtbleeke verstarring van overbelichte tussen-stadia, met mensen als vreemd en hiëratisch gebarende ledepoppen, met eigenzinnig levende voorwerpen, die onbegrepen geheimen zijn'. In: *Forum* 1 (1932), p. 448.

²⁴Frans Kellendonk heeft erop gewezen dat 'ten koste' in deze eerste definitie uit 1947 onjuist gebruikt is waar 'ten behoeve van' bedoeld zal zijn. Zie: *Het werk van de achtste dag; over de verhalen van F. Bordewijk*. 's-Gravenhage 1985, p. 25. Later drukt Bordewijk zich beter uit, bijvoorbeeld in 1948 als hij stelt dat de surrealist 'grote betekenis [toekent] aan het voorwerp, het ding, dat hij bedt in een sfeer waarin hij tevens de mens neerhaalt, aldus de laatste onluisterend ten bate van het eerste' (VW 12, 238).

²⁵Menno ter Braak, 'Cerebrale fantasie'. In: *Verzamel werk*. Deel 6, Amsterdam 1980², p. 549.

²⁶Zie Michel Dupuis, 'Magisch realisme en psychomachie bij Ferdinand Bordewijk'. In: *Impuls* 6 (1975), nr. 3-4. (Niet gepagineerd.)

²⁷Zie bijvoorbeeld Constant van Wessem, 'Jo Boer en F. Bordewijk'. In: *De stem* 29 november 1947; J. Greshoff, 'Bordewijk als voorloper van toekomstige robots'. In: *De nieuwe courant* 7 januari 1950; L. Th. Lehmann, 'F. Bordewijk, *Vertellingen van generzijs*'. In: *Libertinage* 4 (1951), nr. 1, p. 76-79.

²⁸Bijvoorbeeld in H. Marsman en S. Vestdijk, 'Dubbeloordeel over Bordewijk'. In: *Groot Nederland* 35 (1937), deel 1, nr. 1, p. 96-98.

hebben is voor Bordewijk inherent aan het literaire surrealisme.

In zijn artikel over de roman *Bewolkt bestaan* (1948) van Cola Debrot poneert hij de stelling dat de surrealist geen mensen wil en ook niet kan scheppen. Terwijl Willink overtuigt in zijn paleizen, terrassen, landschappen en beelden, kortom in zijn 'dingen', acht Bordewijk hem als portretschilder mislukt: 'Dit is het merkwaardige: zijn beelden zijn voortreffelijk, zij 'leven' inderdaad - zijn mensen leven niet, maar zijn ook niet wat zijn in het 'klimaat' (veel misbruikt woord) van het surrealisme behoren te wezen: mecanieken. Wat Willink doen kan, de mens, het levende wezen in het algemeen, uitschakelen, - dat kan de romancier niet. De surrealistische romancier moet dus mecanieken introduceren [...]' (VW 12, 238). Het is onder meer dit verschil tussen surrealisme in de beeldende en literaire kunst waardoor de laatste volgens hem zeldzamer en moeilijker is. En juist in dit opzicht faalt Debrot, meent Bordewijk, terwijl Hermans in zijn romandebuut *Conserve* (1947) enigszins en in de verhalenbundel *Moedwil en misverstand* volledig slaagt in de surrealistische personagetekening. Het stoort Bordewijk vooral dat in *Conserve* drie van de vier hoofdpersonen krankzinnig zijn, want 'het goede surrealisme occupeert zich minder met debielen en senielen dan met "vreemden"' (VW 12, 175). Met *Moedwil en misverstand*, waarin 'Dokter Klondyke' is opgenomen, heeft Hermans buitennissigheid vermeden en het gevaar van verstarring omzeild. Nogmaals wijst hij erop dat de letterkunde het niet kan stellen zonder mensen en dat het minder geslaagd surrealisme van *Bewolkt bestaan* de lezer het gevoel geeft te dwalen in een panopticum, 'een instelling, ongetwijfeld wel eens de moeite van een bezoek waard voor een afwisseling (zij het ook geen afwisseling van hoge orde), maar die toch niet blijvend onze belangstelling gaande houdt' (VW 12, 329).

Kafka is voor Bordewijk de 'surrealist par excellence'. Ongetwijfeld moet hij in het werk van Kafka, dat voor de Tweede Wereldoorlog al enige keren met zijn proza in verband was gebracht,²⁸ de welhaast volmaakte belichaming van zijn eigen poetische denkbeelden hebben gezien. Zijn bespreking van *Der Prozess*, in 1948, is in superlatieven getoonzet. Acht jaar later zegt hij over zijn naoorlogse kennismaking: 'Het verging me zoals het elk bejaard lezer moet vergaan; het [lezen van

Der Prozess] behoort tot die ontmoetingen waarvan hij aanstonds inziet dat daarop

[p. 105]

geen ontmoetingen van groter verrassing kunnen volgen'.²⁹ Hij voegt eraan toe: 'Ik heb het boek niet begrepen, maar wel gevoeld, en dat was meer; daarin ligt het raadsel van deze kunst. [...] De gangbare waarden worden door hun tegendeel vervangen, maar het ongerijmde in het beginsel wordt totaal bedekt door de scherpzinnige constructie en de helderheid van de stijl, gelijk het gebouw zijn fundamenten overdekt' (VW 11, 598). Bordewijk herhaalt hier de essentie van zijn eerste reactie (VW 12, 244-248). Aan de hand van die bespreking is goed te illustreren dat hij zijn eigen literaturopvattingen hanteert als kritische maatstaf.

Met *Der Prozess*, aldus Bordewijk, introduceerde Kafka 'iets nieuws en ongehoords': het surrealisme in de prozakunst, en wel op een wijze 'die niet overtroffen, die onovertreffbaar is'. Niet het minst is de genialiteit van Kafka gelegen in het technische meesterschap waardoor hij in staat is de lezer het onaanvaardbare te doen aanvaarden. Terzijde: zonder te willen beweren dat inhoudelijke aspecten er voor Bordewijk niet toe doen, is 'de wijze waarop', 'het hoe' in zijn poetica een factor van doorslaggevend belang. Heel het kritisch proza illustreert zijn opvatting dat literatuur 'naar zijn betekenis voor de kunst niet bepaald [wordt] door zijn onderwerp, slechts door zijn uitwerking' (VW 13, 194).³⁰ Bordewijks kritieken zijn dan ook in hoofdzaak beschouwingen over stijl en structuur, terwijl meer inhoudelijke zaken met betrekking tot thematiek, levensbeschouwing of ideologie zelden en dan nog terloops aan de orde komen.³¹

Kafka demonstreert zijn vakmanschap onder andere door stilistische soberheid te paren aan een raadselachtige inhoud, en 'juist daardoor beeldt zich het enorme vraagteken dat dit boek beduidt scherp af'. Bordewijks preoccupatie met precies en bondig taalgebruik kwam reeds ter sprake; zijn overtuiging dat ware literatuur tot op zekere hoogte ambigue en meerduidig is, nog niet. Dit poetische standpunt en zijn stijlopvattingen verklaren mede zijn fascinatie voor wat hij surrealisme noemt, in het bijzonder dat van Kafka en Hermans. In dit verband is het verhelderend te wijzen op het onderscheid dat Bordewijk maakt tussen twee typen romans: 'het oude, klassieke model, waarbij alles sluit als een bus', en 'het jongere, wat lossere, waarbij aan de verbeelding van de lezer een zekere mate van

²⁹Het citaat is afkomstig uit het artikel 'Alfa en omega' dat werd opgenomen in *Mijn boek van vroeger en van nu. Zeven auteurs vertellen over de rol die het boek in hun leven speelde*. [Amsterdam 1956]. Ten onrechte vermeldt het *Verzameld werk* (deel 11, p. 633) 1961 als jaar van uitgave van deze bundel.

³⁰Zo acht Bordewijk het surrealisme in Mulisch' verhaal 'Oneindelijke aankomst' uit *Chantage op het leven* (1953) volkomen mislukt, niet 'om het onderwerp, doch vanwege de stunteligheid der uitwerking' (VW 13, 208).

³¹Hans Anten, 'Onpartijdig, voorzichtig en bekwaam; over de kritische beginselen van F. Bordewijk'. In: *Literatuur* 8 (1991), nr. 2, p. 103-108.

armslag wordt gegeven' (VW 12, 181). Het zal duidelijk zijn dat Bordewijk opteert voor de laatste categorie. Al in 1935 zet hij zijn eigen werk af tegen de conventionele realistische roman door te wijzen op het open einde van de intrige. De realistische schrijvers maken hun romans volkomen af. 'Dit is bij 'Blokken' en 'Bint' niet 't geval. De intrige is hier *niet* 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 [p. 106] 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'.³²

Die opvoedende taak heeft Bordewijk uitgevoerd door met zijn fictie het voorbeeld te geven en in zijn recensies dit aspect telkens onder de aandacht van de lezer te brengen. De schrijver behoort doordrongen te zijn van de 'kracht van het zwijgen'. Als hij overal een verklaring voor geeft is dat een 'betreurenswaardige concessie aan de minder aandachtige' (VW 12, 429). Wie deze voetval voor gemakzucht achterwege laat en bewust open plekken creëert, verhoogt de suggestiviteit van zijn proza en verruimt daarmee de interpretatiemogelijkheden. De 'majestueuze arabesk van het vraagteken' (VW 12, 71) activeert de lezer bovendien na te denken over het ideeëngoed waarmee het boek hem confronteert. In het geval van Kafka is dat een visie op het bestaan die in essentie overeenkomt met die van Bordewijk. Naar aanleiding van *Het slot* (Bordewijk bespreekt de vertaling) merkt hij op dat Kafka stellig voor ogen heeft gestaan 'dat de collectieve manifestaties van de menselijke geest, als rechtspraak en bestuur, raadsels blijven, omdat de mens èn voor zijn medemensen èn voor zichzelf, omdat het hele mensenleven raadsel blijft' (VW 12, 562). Het postulaat van het ondoorgrondelijke van al het bestaande, waarin de angst en vervreemding oproepende 'arealen van het irreële' (VW 4, 316) voelbaar zijn, is een thematische constante die Bordewijk in tal van romans en verhalen heeft uitgewerkt. Ze vindt zowel in het magisch realisme als in het schilderkunstig en het literair surrealisme een adequate uitingsvorm waaraan mystieke trekken niet vreemd zijn.³³ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Bordewijk het surrealisme van Kafka omschrijft als 'het herleven

³²Zie noot 8, p. 939. Ook in de schilderkunst gaat Bordewijks belangstelling uit naar het mysterieuze dat eenduidige interpretatie uitsluit. Een voorbeeld buiten het voor de hand liggende magische realisme of surrealisme: Ambrosius Bosschaert kent Bordewijk het meesterschap toe omdat de schilder 'ruimte liet aan de fantasie van de beschouwer' (VW 6, 515).

³³In zijn *Histoire du surréalisme* (Paris 1945) wijst Maurice Nadeau erop dat het surrealisme er in de eerste plaats naar streefde een nieuw soort mystiek te creëren, Vgl. Willemijn Stokvis (noot 12), p. 9.

³⁴Met deze paradox typeert Michel Dupuis een aantal verhalen en romans van Hermans. Zie *Hermans' dynamiek; de romanwereld van W.F. Hermans*. 's-Gravenhage 1985, p. 190.

van een zeer bepaalde mystiek in de moderne kunst' (VW 12, 559).

Ook al schetst Kafka een wereld 'met het rationele en tastbare in flagrante strijd', en is de fabel niet het wezenlijke in het surrealisme 'omdat de schrijver daarmee allerlei kanten uit kan, mits hij maar niet het pad van de logische ontwikkeling volgt' (VW 12, 175), de fantasieën tussen werkelijkheid en droom in deze literatuur verkrijgen hun geloofwaardigheid door een bewust opgelegde hermetische structuur waarin een vernuftig patroon van contrasten en parallellen de coherentie bevestigt. Tegen de achtergrond van Bretons opvattingen kan men hier spreken van een 'gecontroleerd surrealisme'.³⁴ Met de 'scherpzinnige constructie' van *Der Prozess* voldoet Kafka aan een essentiële poetische eis die Bordewijk aan de roman in het algemeen stelt. De bouwkundige beeldspraak waarvan Bordewijk zich in de regel bedient om het scheppingsproces of de structuur van een roman of verhaal toe te lichten accentueert zijn ambachtelijke kijk op het schrijverschap.

[p. 107]

De definities en omschrijvingen die hij van de roman en het verhaal geeft zijn gebaseerd op het aloude principe van eenheid in verscheidenheid. De vereiste ambivalentie en raadselachtigheid komen het best tot uiting in een tekst die gekenmerkt wordt door structurele en inhoudelijke complexiteit en coherentie. Bordewijk streeft in een roman 'naar eenheid, en naar afronding bij veelheid' (VW 11, 597), zoals de volgende definitie uit 1951 laat zien: 'Roman wil *zeggen*: 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 taalarchitect' (VW 12, 603). Voor de novelle eist Bordewijk eveneens 'waterdichte geslotenheid': 'Novelle toch wil volgens mij zeggen het verhaal, dus het afgerond geheel, dat tegelijk een psychologisch gegeven bevat, uitgewerkt op psychologisch verantwoorde wijze' (VW 13, 187).

De nadruk die hier gelegd wordt op de bewuste conceptie sluit onbewuste factoren die bij het scheppingsproces een rol kunnen spelen uiteraard niet uit. Vooral buiten de kronieken stipuleert Bordewijk de inspiratieve en spontane momenten in

³⁵Zie over de poetica en het proza van Schierbeek: Siem Bakker en Jan Stassen, *Bert Schierbeek en het onbegrensde: een studie over de experimentele romans*. [Amsterdam] 1980.

³⁶Bert Schierbeek, 'Vlucht in de diepte'. In: *Het woord* 3 (1948), nr. 1, p. 140.

het creatieve proces, want ‘kunst ontstaat niet in de eerste plaats uit de gecontroleerde werkzaamheid der hersenen. Die werkzaamheid komt op het tweede plan’ (VW 11, 558). Voor de criticus echter staat niet de inspiratie maar het vakmanschap op het eerste plan omdat daaraan ontleende maatstaven nu eenmaal meer houvast geven bij de beoordeling van literatuur.

Bordewijks karakterisering van het kunstwerk als een produkt van gevoelsweergave *onder verstandelijke leiding* (curs. HA) maakt nog eens duidelijk dat het surrealisme van Bordewijk van een totaal andere orde is dan het surrealistische proza dat Bert Schierbeek in dezelfde periode publiceert. Zijn taalexperimenten, waarin het fragmentarisme, de vrije associatie en het directe beelden een grote rol spelen, zijn te verbinden met Bretons concept van literair surrealisme en staan zo gezien diametraal tegenover de artificiële systematiek in Bordewijks proza.³⁵ Wat Schierbeek in zijn polemische stellingname tegen het Criterium-proza over Hermans zegt, demonstreert tevens de discrepantie tussen Schierbeek en Bordewijk in het kader van het surrealisme: ‘Men is realist en dan heet men Robbers, De Meester, Querido of Hermans, of men heeft met die realisten niets te maken en is misschien een goochelaar, een profeet of een heksenmeester’.³⁶

Het surrealisme dat Bordewijk bepleit is geslaagd, zo bleek, als het de lezer doet geloven ‘in een wereld die wij met onze rede verwerpen als onbestaanbaar’ (VW 12, 446). Daartoe is het noodzakelijk dat de auteur een goede fantast is en dat is de schrijver over wie Ter Braak opmerkt: ‘Zijn logica moge nog zulke zonderlinge verbuigingen en krommingen vertonen, ergens zal de lezer ontdekken, dat zij betrekking heeft op de ‘normale’ logica van het krantenbericht en de rechtspraak; juist doordat de twee werelden gedeeltelijk samenvallen, krijgt het fantastische

[p. 108]

element waarde, contrastwaarde’.³⁷ In zijn bespreking van *Het slot* doelt Bordewijk op hetzelfde als hij zegt dat het genie Kafka ons weliswaar doet geloven in het redeloze, ‘maar hij zou ons niet de volle maat van dat genie hebben gegeven, als hij niet dat redeloze had doorschoten met het redelijke, met tal van voor de rede zeer aanvaardbare uitspraken, terwijl toch het redeloze altijd met een troebele glans doorschemert, als de ‘strekking’ in de gang van het verhaal’ (VW 12, 561). Daarnaast ontleent het geslaagde surrealisme zijn overtuigingskracht aan de

³⁷Menno ter Braak, ‘Het fantastische’. In: *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1980², p. 462.

³⁸S.P. Abas, ‘Schilders van een andere werkelijkheid’. In: *De vrije bladen* 14 (1937), schrift X, p. 6.

³⁹Rik Lanckrock, ‘Inleiding tot het magisch-realisme’. In: *Nieuw Vlaams tijdschrift* 6 (1951/1952), p. 531.

⁴⁰Zie Christiane van de Putte (noot 15).

veelzijdige ordening en stilering waarmee de thematiek tot uitdrukking wordt gebracht. Dit surrealisme is dan ook uitstekend te typeren met Bordewijks omschrijving van Kafka's staatsbestel: een 'perfect georganiseerde ongerijmdheid' (VW 12, 561).

Voor Bordewijk is een verhaal, zoals de eerder aangehaalde definitie aangeeft, een afgerond geheel 'met psychologische inslag' (VW 12, 330). In de verhaalwereld wordt uiting gegeven aan geestelijke processen. In dit opzicht toont Bordewijks surrealisme niet alleen verwantschap met het beeldend maar ook met het zogenaamde literaire magisch realisme. De schilders, aldus Abas in een van de beste beschouwingen over het magisch realisme, gaan uit van een conceptie: 'Zij subordineeren zoowel aan de werkelijkheid als aan het onderbewustzijn ontleende elementen aan door hen geconcipieerde motieven, door het beeldschilderij verwezenlijkt'.³⁸ Het meest typerende element van magisch realistische literatuur is volgens Lanckrock 'het toekennen van een absoluut bestaansrecht aan de innerlijke geestelijke werkelijkheid'.³⁹ Ook de 'psychologisch verantwoorde wijze' waarop deze werkelijkheid in Bordewijks optiek gestalte moet krijgen, is verwant aan de manier waarop in het magisch realisme innerlijke conflicten tot uitdrukking worden gebracht.

Ofschoon het begrip magisch realisme, evenals surrealisme, ruim kan worden geïnterpreteerd, zodat naast proza van Daisne en Lampo ook werk van bijvoorbeeld Kafka, Vestdijk en Bordewijk onder deze noemer te brengen is,⁴⁰ verdient het aanbeveling met betrekking tot Bordewijk niet af te wijken van de term die de schrijver zelf altijd heeft gebruikt, al was het alleen maar om ongewenste associaties te voorkomen. De idealistische ethiek van Daisne is Bordewijk vreemd, en de sjablones waarmee Lampo een andere wereld suggereert zou Bordewijk ongetwijfeld afdoen als 'surrealisme over de grens van echtheid'.

Over de literaire vormgeving van psychologische problematiek heeft Bordewijk zich slechts spaarzaam uitgelaten. Duidelijk is wel dat hij de psychologische bespiegeling van het conventioneel realisme niet het adequate middel vindt om zielsconflicten zichtbaar te maken. Voor de kentering die hij in 1949 in dit verband signaleert is hij zelf mede verantwoordelijk: 'De laatste tien à

twintig jaren begint onze prozakunst zich meer af te wenden van de uiteenrafeling der feiten en motieven, en zich te wenden tot het ‘gebeuren’, dus tot het eigenlijke vertellen’ (VW 12, 324). Het zijn met name de verhalen uit *De wingerdrank* waarmee Bordewijk voor het eerst liet zien dat psychische processen uitgebeeld kunnen worden door de verhaalwereld zelf. Anders geformuleerd: elementen uit de verhaalwerkelijkheid als gebeurtenissen, locaties en bijfiguren materialiseren als het ware de innerlijke belevenissen van de protagonist en krijgen zo een metaforische waarde. Vanwege deze werkwijze plaatst Dupuis de vertellingen uit *De wingerdrank* in het kader van het zogenaamde psychomachische compositiebeginsel, een verhaalprocédé dat bij uitstek past bij het proza dat Bordewijk surrealistisch noemt. Dupuis legt er de nadruk op dat dit procédé ‘haast onafscheidelijk verbonden is geraakt met het magisch-realisme, of althans met die werken welke in de moderne literatuur het ongewone, het fantastische en het gangbare, het reële samen op één werkelijkheidsplan brengen en beide aldus in elkaar doen versmelten’.⁴¹ Het is geen toeval dat schrijvers die in de traditie van de psychomachia geplaatst kunnen worden zonder uitzondering behoren tot de weinigen over wie Bordewijk zeer positief oordeelt, ook al wordt niet ieder expliciet in de context van het surrealisme besproken: Dostojevski, Kafka, Van Oudshoorn, Vestdijk en Hermans.

Bordewijk heeft een uitgesproken picturale kijk op het surrealisme, in die zin dat hij zich in zijn kritieken bij voorkeur richt op de ‘wonderlijke’ beschrijvingen van steden, buurten, straten en gebouwen, terwijl de thematiek niet of nauwelijks aan bod komt. Zijn correspondentie met Hermans vertoont hetzelfde beeld, gezien het commentaar van Hermans op hun briefwisseling: ‘Over de levensbeschouwelijke of morele kant, die ieder verhaal impliciet heeft, wisselden wij eigenlijk nooit een woord [...]. Het lijkt, als ik zijn brieven overlees, of hij alleen door decors en ‘vondsten’ werd geboeid’.⁴² Deze fascinatie impliceert echter geenszins dat Bordewijk het psychomachische beginsel uit het oog verliest, ook al licht hij dat niet met zoveel woorden toe. Dat maakt hij bijvoorbeeld duidelijk in zijn bespreking van *Moedwil en misverstand*, wanneer hij opmerkt dat het architecturale decor ‘een tastbaar bestanddeel’ vormt van het leven der personages. Locaties en ander

⁴¹Zie noot 26. Vgl. Michel Dupuis. *Ferdinand Bordewijk*. Nijmegen-Brugge [1980], p. 33-42.

⁴²W.F. Hermans, ‘Bordewijk’s jeugdportret’. In: *Over F. Bordewijk; een inleiding en een chronologie, geschreven portretten, essays en meningen*. 's-Gravenhage 1982, p. 40.

componenten van de verhaalwereld dienen in een zinvol verband te staan met de samengestelde denkprocessen van het hoofdpersonage. Het zijn dit soort functionele correspondenties door middel waarvan Bordewijk ‘de diepten in de mens’ op een plastische wijze kon verbeelden.

4

Bordewijk debuteert in 1946 als recensent voor het *Utrechtsch nieuwsblad* met een programmatisch artikel over een onderwerp dat in heel zijn kritisch oeuvre centraal zal staan: de stand van het Nederlandse proza. De kroniek heet, evenals zijn laatste voor deze krant in 1954, ‘Dictatuur der dichters’, een titel waarmee hij aangeeft dat literatuur van internationaal formaat in Nederland uitsluitend in de poëzie te vinden is. Onze beste schrijvers zijn dichters als Leopold, Dèr Mouw, Nijhoff, Bloem en Roland Holst. Met het proza is het anders gesteld. Bordewijk constateert dat ‘werkelijke’ romanciers die weten dat een roman ‘gebouwd’ moet worden, in Nederland nauwelijks aanwezig zijn. Dat hij een van de uitzon-

[p. 110]

deringen hier niet noemt ligt voor de hand vanwege zijn principe in de kronieken niet op eigen werk te reflecteren. Een andere, eveneens niet genoemde uitzondering is voor Bordewijk de grootste levende Nederlandse auteur, aan wie hij nog vele besprekingen zou wijden: Vestdijk.

De malaise in het proza schrijft Bordewijk vooral toe aan het soort realisme dat hij in de jaren dertig bestreed. Het is hetzelfde samenhangende complex van aspecten waar hij in zijn kritieken telkens de vinger op legt: de slordige en wijdlopijge stijl, de onbeholpen structuur, het teveel aan explicatie ten koste van de suggestiviteit, de inhoudelijke onbeduidendheid en het gebrek aan fantasie.

Impulsen voor de noodzakelijke prozavernieuwing zoekt hij niet in eerste instantie bij de gevestigde auteurs, maar bij een jonge generatie schrijvers, immers een ‘letterkunde bestaat bij de gratie der talentrijkheid van haar jongeren’ (VW 12, 70). Tegen de achtergrond van dit standpunt is het begrijpelijk dat Bordewijk dikwijls werk van debuterende jonge schrijvers bespreekt en zich expliciet richt tot zijn jongere collega's met waarschuwingen, adviezen en aanmoedigingen. Hij houdt hun voor geen concessies te doen aan de

⁴³Onder fantastiek verstaat Bordewijk ‘alle buiten het naturalisme liggende kunst, hoe ook genoemd; en de soorten en namen zijn vele’ (VW 12, 589).

algemene smaak maar te kiezen voor de zeldzame en moeilijke weg die leidt tot het domein van ‘schrijvers voor een letterkunde’. Het surrealisme acht Bordewijk een van de belangrijkste en veelbelovendste mogelijkheden voor het proza om uit de malaise te raken. Fantasie, verbeeldingskracht, raadsel en vraagteken: dat zijn de telkens gebruikte sleutelwoorden in zijn verdediging van een soort literatuur waarvan hij beseft dat de Nederlander er een geringe dispositie voor heeft.

Tot zijn genoegen kan hij in 1951 melden dat er talentrijke jongeren zijn die bij de weergave van de werkelijkheid als doel geen bevrediging meer vinden en zich in gunstige zin onderscheiden doordat bij hen een occult soort fantastiek zich openbaart⁴³: ‘Dit is een merkwaardig verschijnsel in een volk met weinig gevoeligheid voor fantasie en nog minder voor fantastiek. Maar het bewijst dat schrijversbloed kruipt waar het niet gaan kan, of anders gezegd, dat literaire stromingen die de min of meer harde huid der volksmassa niet raken, hun werking doen gelden in het fijne zenuwstelsel van de artiest’ (VW 12, 590). Ongetwijfeld is het Bordewijks bedoeling geweest dat zenuwstelsel wat gevoeliger te maken voor die signalen waar hij zelf altijd een grote ontvankelijkheid voor aan de dag heeft gelegd.

De omstandigheden waren niet gunstig: in de tijd dat hij zijn surrealistisch proza schreef en dat in zijn kritieken poeticaal begeleidde, las het grote publiek de romans van ‘vertellers’ als Mens, De Hartog en Den Doolaard, romans geschreven in de traditie van het vooroorlogse realisme, terwijl de literaire kritiek zich steeds meer concentreerde op het illuzieloze, ontluisterende realisme in romans van Hermans, Van het Reve, Blaman en anderen. In dit licht is het te verklaren dat Bordewijk tegen de stroom in de meest uiteenlopende vormen van fantastiek onder de aandacht van zijn lezers brengt. Het volgende rijtje namen van besproken auteurs laat iets van die diversiteit zien: Dickens, Poe, Kafka, Van Oudshoorn, Vestdijk, Belcampo, Hermans, Langen, Bulthuis, Debrot, Klant, Daisne en Mulisch. Van de jonge generatie is Hermans evenwel onbetwistbaar degene die met zijn droomverhalen de grootste lof krijgt toegezwaaid, hetgeen niet verwonderlijk is omdat ze in tal van opzichten specimina zijn van het proza dat de Nederlandse literatuur

[p. 111]

in zijn ogen op Europees peil brengt. Ook voor Bordewijk is het verhaal, en het surrealistische

⁴⁴Deze formulering is uit het juryrapport voor de P.C. Hoofdprijs 1953, die Bordewijk werd toegekend voor de verhalenbundel *Studiën in volksstructuur* en de roman *De*

verhaal in het bijzonder, het aangewezen genre geweest 'om de Olympus der Europese prozabelletrie te bestijgen'. De novellen die zich bewegen 'op het convergentiepunt tussen de aspecten van het fantastische en die van de werkelijkheid'⁴⁴ uit de bundels *De wingerdrank*, *Vertellingen van generzijds*, *Studiën in volksstructuur* en *Centum van stilte* behoren niet alleen tot de hoogtepunten van zijn oeuvre, maar ook van een fantastisch-psychomachische stroming. In de jaren zestig en zeventig is die van invloed geweest op de poetica en het hermetische proza van onder anderen Mulisch, Hamelink, Brakman en Kellendonk, proza waarin verbeelding en constructie weer aan de macht zijn.

doopvont (1952).

Universiteit Utrecht

Uit: *De nieuwe taalgids* 85 (1992), p. 97-111