

Het avontuurlijk uitzicht. Een essay over literatuur en kritiek

Carel Peeters

bron

Carel Peeters, *Het avontuurlijk uitzicht. Een essay over literatuur en kritiek*. De Harmonie, Amsterdam 1976

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/peet003avon01_01/colofon.php

© 2018 dbnl / Carel Peeters

I

Het was in de tweede helft van de jaren twintig dat een tamelijk onbekend schrijver in Londen een tweedelige biografie¹ publiceerde over een filosoof waarvan tot op dat moment nog nooit iemand had gehoord. Het boek kreeg weliswaar de gebruikelijke aandacht in de vakbladen, maar het werd niet opgemerkt door de mensen waarvoor het eigenlijk bestemd was: de filosofen die behoorden tot de analytische richting in de filosofie. Noch Bertrand Russell, noch G.E. Moore of Ludwig Wittgenstein hebben het werk gelezen, althans er wordt in hun gepubliceerde werken geen melding van gemaakt. Vooral G.E. Moore, die na de publicatie van zijn invloedrijke *Principia Ethica* in 1903 geen ideeën meer voortbracht met een vernieuwende betekenis, had in het boek materiaal kunnen vinden voor zijn niet geheel uitgewerkte gedachten over het grote belang van de dagelijkse omgangstaal voor de analytische filosofie. Hij had er met name een fundamentele nuancering in kunnen aantreffen van het motto van zijn boek, dat hij ontleende aan Bishop Butler: ‘Everything is what it is, and not

1 A.A. Milne: Winnie-the-Pooh, Londen, 14 oktober 1926; The House at Pooh Corner, Londen, 11 oktober 1928.

another thing.’ De tot die tijd onbekende filosoof was Edward Bear.

Edward Bear kan nu algemeen beschouwd worden als een van de grondleggers van de orthologie, de leer van de weldenkendheid. Hij leverde fundamentele bijdragen aan de combinatie- en verzamelingenleer. De betekenis van zijn denkbeelden strekt zich uit over verschillende activiteiten van het menselijk denken. De psychologie, de linguïstiek, de sociologie en in het bijzonder de literatuur en de literaire kritiek kunnen er een vruchtbaar gebruik van maken. Zijn ideeën en uitspraken zijn alleen te vinden in de biografie van A.A. Milne, omdat Bear zelf nooit heeft gepubliceerd. Zijn gedachten ontstonden veelal in nauw contact met studenten, vrienden en kennissen, die er zorgvuldig notitie van namen.

Leven en werk waren voor Edward Bear één, theorie en praktijk vloeiden in elkaar over. Zijn gedrag was een uitvloeisel van wat men ‘het persoonlijk patroon’ in zijn hersens kan noemen. Van zijn vrienden was het vooral de jeugdige Christopher Robin die hem aanspoorde zijn gedachten te ontwikkelen. Onder zijn vrienden had hij een aantal opmerkelijke persoonlijkheden als Piglet, Rabbit, Owl, Eeyore, Kanga, Roo en Tigger.

Waar Edward Bear zich mee bezighield zou men nu grondslagenonderzoek noemen: hij bestudeerde de voorwaarden en de manieren van denken. Zijn uitspraken zijn aan de hand van Milne's biografie in te delen in twee groepen: uitspraken met betrekking tot Denken over Denken (*Thinking about Thinking*) en uitspraken met betrekking tot Denken over Iets (*Thinking about Something*). Bears bijdrage aan de verzamelingenleer bestond uit een ontwerp voor een systeem ter verzameling

van *honey*, aangevuld met een systeem ten behoeve van het goed behoud en het verbruik ervan. Dit ontwerp zou later bekend worden onder de naam *Pleasure-economy-system*. Het is een goed voorbeeld van het functionalistische aspect aan Bears filosofie.

Al Bears uitspraken en handelingen met betrekking tot de eerste groep (Thinking about Thinking) accentueren het belang van de persoon die denkt, het *subject* in de termen van zijn filosofie. Elk subject is tijdens het denken in hoge mate afhankelijk, hoewel niet onderworpen, van emoties, affecties, verschillende neigingen en een voorraad in zijn hoofd opgeslagen gemengde kennis en erfelijkheid die slechts ten dele gestructureerd is. De richting en de intensiteit van het denken worden voor een belangrijk deel bepaald door deze mentale en fysieke processen. Bear ontdekte dit door nauwkeurige observatie van zijn vriend Eeyore. Deze had de gewoonte op bepaalde dagen te zeggen dat Bear 'no brains at all' had. Bear ontdekte het verband tussen deze opmerkingen en de 'Very Sad Condition' waarin Eeyore zich op die momenten bevond. Zijn denkvermogen werd daardoor beïnvloed. Bear constateerde ook dat het denkvermogen daardoor vaak scherper was, met een neiging tot luciditeit. Maar Bear beperkte zich niet tot deze loutere observatie: hij was na verloop van tijd in staat hierin een karaktertrek te ontdekken van zijn vriend, waardoor die zich onderscheidde van de anderen.

Van betekenis is hierbij Bears methode: hij kwam tot deze constatering door gebruik te maken van *sense data*, het waarnemen door de zintuigen. Het is om deze reden dat men hem kan indelen in de empirische traditie van de Engelse filosofie. Bears methode en inzichten kregen in

1933 een onverwachte bevestiging toen Alfred North Whitehead - de filosoof waarmee Bertrand Russell het boek *Principia Mathematica* schreef - zijn boek *Adventures of Ideas* publiceerde. Whitehead betoogt hierin dat bij iedere persoon die zich van zichzelf en zijn mogelijkheden bewust is, de geschiedenis ongeveer voor de helft opnieuw begint, omdat deze een reeks nieuwe combinaties maakt die nog niet eerder bestonden. Deze nieuwe combinaties hebben een ‘adventurous’ karakter en kunnen alleen ontstaan door het gebruik van individuele mentale en fysieke processen met betrekking tot bestaande feiten, geschiedenis en cultuur. Het is nog niet zo lang geleden dat men in de zgn alfa- en gamma-wetenschappen van deze theorie niets wilde weten.

De betekenis van de zintuigen in de filosofie van Edward Bear wordt nog extra geaccentueerd als men weet dat hij zich in het gebruik ervan trainde door het maken van zgn. Denkwandelingen, die een positieve uitwerking hadden op het mechaniek van het denken. Tijdens deze wandelingen dacht hij aan de hand van wat hij zag, rook, hoorde en voelde. Menigmaal kwamen er tijdens deze wandelingen ook melodietjes in zijn brein op, die soms de vorm aannamen van songs. *The Humming Tractatus*, waarin deze ‘hums’ later werden verzameld, bevatten enkele van zijn pregnantste filosofische inzichten. Het was ook tijdens zulke kleine expedities dat Bear de formule bedacht voor de juiste denkhouding: ‘put your head between your paws, and begin to think’, al moet gezegd worden dat de universaliteit hiervan, op grond van bestudering van Rodins sculptuur ‘De denker’, bestreden wordt. Volgens sommigen duidt de denkhouding naar Bears formule op een grotere concentratie omdat het be-

denkelijke schudden van het hoofd nauwelijks mogelijk is. Maar kenmerkend voor Bears manier van denken is toch de afwisseling in plaats, ruimte en tijd. Bear ontdekte ook dat men kon denken en praten zonder aan iets speciaals te denken. Hij zat vaak te denken en bedacht dan dat hij wel eens ergens over zou kunnen denken. Volgens hem moest er een soort ‘droog-denken’ bestaan, naar analogie van droogzwemmen. Dit leidde tot de hypothese dat dit ‘droog-denken’ een essentieel stadium in de vorming en de ontwikkeling van gedachten is. Hij adstrueerde deze hypothese met te wijzen op het feit dat Bertrand Russell belangrijke beslissingen opvallend vaak op de fiets nam terwijl hij van de ene plaats naar de andere ging, van de ene gedachte naar de andere. Van de Nederlandse essayist Menno ter Braak is bekend dat hij zijn beste gedachten op de w.c. kreeg.

Bear beschouwde het denken over het denken als een voorstadium van het denken over *iets* (Thinking about Something), omdat hij zijn eigen gereedschap (‘tools of thinking’) in goede staat wilde houden. Juist omdat dit een voortdurende zorg voor hem was, ontging het hem niet dat zijn gedachten steeds werden beheerst door de neiging te denken aan ‘a little something’. Vertaalt men dit in de termen van de realiteit waaraan Bear onderworpen was, dan was dit de neiging te denken aan dat waar hij het meest van hield: een likje honing, of een lik, of twee likken, desnoods een hele hand vol, als de aandrift niet te weerstaan was. *Al zijn gedachten kregen hierdoor een honingsmaak.*

Dit op ervaringen berustende feit leidde tot Bears bewering dat het zuivere denken, de Reine Vernunft of Pure Reason, niet bestond, omdat het denken voortdurend be-

stookt wordt door heftige emoties, tot kennis geworden persoonlijke ervaringen, door een voorraad gemengde en gerichte kennis over de wereld en de dingen en dat al deze dingen recht van spreken hebben als men denkt op het gebied van de literatuur, de literaire kritiek, de psychologie, geschiedenis. Bear was uiteindelijk zo overtuigd van de noodzaak en het recht van zijn neiging dat hij zijn klok op etenstijd, vijf voor elf, zette en hem altijd op die tijd liet staan. Een analyse van dit gegeven leert dat het dan altijd etenstijd was, dus altijd tijd voor 'a little something' (eufemisme voor honing).

Bears ontdekking dat het zuivere denken voor de literatuur, en andere vormen van kennis waar zijn belangstelling naar uitging, niet bestond, was een belangrijk moment in zijn intellectuele leven. Vanaf die tijd, zo moet hij gezegd hebben, voelde zijn hoofd aan als een fontein waar de ene gedachte na de andere uit omhoog spoot, alsof het ontdaan was van strakke totaal nutteloos gebleken banden. Vanaf dat moment ook ontstond er in zijn hoofd een patroon voor het persoonlijk welbevinden: een systeem voor het veilig stellen, het tellen en het nuttigen van zijn veertien, of vijftien, potten honing. In die tijd noteerde een van zijn vrienden ook de volgende regels uit zijn mond:

*I don't much mind if it rains or snows,
'Cos I've got a lot of honey on my nice new nose!*

II

Toen in het najaar van 1962 J.J. Oversteegen, Kees Fens en H.U. Jessurun d'Oliveira het tijdschrift *Merlyn* oprichtten, was het in het eerste nummer al duidelijk dat de opvattingen van Edward Bear krachtige bestrijding zouden ondervinden. Het was alsof elk eerste nummer voorzien was van een bandje met de mededeling 'Vanaf heden geen honing meer'. Immers, de literaire kritikus moest vanaf die tijd zijn eigen ervaring en kennis van psychologie, cultuurgeschiedenis, filosofie of sociologie uitschakelen en zijn hersens uitsluitend gebruiken voor het analyseren: het blootleggen van de 'structuur' van het literaire werk. De letterlijke tekst waarmee de persoonlijke en culturele betrokkenheid van de kritikus de literatuur werd uitgeschreven luidde:

'Een rechtgeaard criticus houdt zich met niets minder graag bezig dan met het boek dat hij bespreken moet; zodra hij de kans schoon ziet, zoekt hij het hogerop of verder weg. De meest verfoeilijke eigenschap van de doorsnee essayist in ons land is zijn neiging nu eens filosoof te spelen, dan weer psycholoog, op de ene bladzijde als historicus te paraderen en als politicus op de volgende, en vooral één ding tot iedere prijs te vermijden: de behandeling van de tekst die hij voor zijn neus heeft.' Hiermee werd letterlijk gezegd dat een kritikus niet ver-

der moest kijken dan zijn neus lang was. Dat werd nog duidelijker in het vervolg van de beginselverklaring:

‘De redactie van *Merlyn* zal uitgaan van het principe dat het behandelde object het einddoel dient te zijn voor de beschouwer, niet het toevallige startpunt van weinig ter zake doende betogen. Wat ons interesseert is wat een schrijver zegt, niet wat hij zou kunnen zeggen, of had moeten zeggen, of eigenlijk bedoeld heeft maar niet zegt.’ Wat had aanleiding gegeven tot deze drastische beperking van de taakomschrijving van critici? Niet ontkend kon worden dat de ‘analyse van konkreet-literaire verschijnselen’, waarop *Merlyn* zich wilde gaan toelagen, over het algemeen nogal verwaardloosd was en dat menige kritikus met een wazig hoofd een boek las, zonder voor zichzelf duidelijk te hebben uitgemaakt wat hij wilde weten. Het ontstaan van *Merlyn* was mogelijk omdat zich na de oorlog geen uitgesproken nieuwe visie op de literatuur had voorgedaan die representatief had kunnen zijn voor het nieuwe klimaat. De kritische begeleiding van de Vijftigers beperkte zich voornamelijk tot de poëzie. Dat kon ook moeilijk anders, omdat de literatuur in de vorm van romans en essays zich nauwelijks had vernieuwd. Dit was een situatie die H.A. Gomperts in 1947, in het essay *De zweep en de klaproos*, deed schrijven: ‘De Nederlandse literatuur bestaat zonder morele, zonder politieke, zonder filosofische problematiek. In het gunstigste geval is zij alleen maar mooi’.

De visie op de literatuur als geheel werd na de oorlog voornamelijk bepaald door een heel waardevolle erfenis: die van Forum. Maar de overtuigingskracht van de denkbeelden die Forum overleverde was zo groot en ze waren zo samenhangend dat daardoor geen ideeën

ontstonden die beter pasten bij de veranderde omstandigheden. Ondanks de onmiskenbare kwaliteit van verschillende medewerkers aan *Libertinage* en *Tirade*, fungeerden deze tijdschriften vooral als schatbewaarders van ideeën die in de jaren dertig, onder gevaarlijker omstandigheden, waren ontstaan. Het tijdschrift *Podium* maakte in het begin en het midden van de jaren vijftig de indruk beter te kunnen reageren op de veranderde omstandigheden, al ontwikkelde het geen nieuw soort aandacht op de literatuur en richtte het zich hoofdzakelijk op de politieke essayistiek en polemieken, gericht tegen de erfenis van *Forum*.

Merlyn ontstond niet uit een bepaald cultureel klimaat en het zorgde er evenmin voor dat het er kwam. Het hield een betoog voor de beperking van de aandacht, en niet voor een andere aandacht. De kritikus werd met een boek in een isoleercel gestopt. Alvorens die te betreden werd van hem verlangd dat hij zich onttrekt van zijn persoonlijke ervaring en betrokkenheid, zodat zijn hoofd een tabula rasa werd waarin alleen de structuur van een literair werk gekrast mocht worden. De beperking van de aandacht was het uitvloeisel van de opvatting dat een 'literaire tekst' zou bestaan uit 'een autonome feitenwereld, een romanwerkelijkheid die in die samenhang alleen in de woorden van het verhaal bestaat, die een "evokatie" is en geen beschrijving.' De intensieve aandacht voor de samenhang van een tekst werkte zonder twijfel bevorderend op het begrip ervan, maar tegelijk werd die tekst van de buitenwereld afgesloten, omdat die tekst zichzelf genoeg moest zijn. De kritikus werd een technicus die niets meer wilde weten van de werking en de betekenis van het boek. Het was een comfortabele

theorie voor rustzoekenden en fantasielozen, omdat ze aangenaam afgesloten waren van de wereld, de actualiteit, de strijd om ideeën.

Na de introductie van de theorie dat een literair werk ‘autonoom’ was, hoefde men van een kritikus of literatuurbeschouwer die zich er bij thuisvoelde, geen artikel of essay te verwachten dat verbanden zou leggen tussen, bijvoorbeeld, een roman van een schrijver en wat hij verder heeft gedacht en geschreven in essays of kritieken. Een essay waarin het verband wordt onderzocht tussen de romans van W.F. Hermans en zijn polemische artikelen over Weinreb ging tot de onmogelijkheden behoren. Men zou er van overstuur raken, omdat men betrokken zou raken in een netelige zaak, waarbij het wenselijk zou zijn er zelf ook een mening op na te houden. Zo'n essay zou niet specifiek ‘literair’ kunnen zijn; er zou van alles bij gehaald moeten worden dat niet in de romans van Hermans staat, maar op andere plaatsen. Zou iemand het wagen een dergelijk essay aan de hand van Hermans' oorlogsromans wél te schrijven, dan zou hij de kans lopen dat Oversteegen hem vergast op het etiket ‘polemisch-subjectief kritikus’.

Het duurde niet lang of Merlyn had een hele schare ijverige technici die zich bezighielden met het maken van uittreksels, een taak waar drukbezette scholieren en studenten grijnzend de vruchten van plukten. Merlyn reduceerde de literatuur tot *fiktie*. Dit betekende dat de inhoud van een literair werk niet naar de werkelijkheid buiten het boek zou verwijzen. Het zou alleen met die werkelijkheid te maken hebben, omdat de schrijver nu eenmaal de taal gebruikt die iedereen spreekt. Omdat de werkelijkheid buiten de deur gehouden moest worden

werd de aandacht uitsluitend op de vorm en de ‘structuur’ gericht; de ‘inhoud’ ging volgens de theorie in de structuur op. Op deze manier werd een roman in feite een visgraat: wat er aan de graat zat werd er af gehaald en als onbruikbaar en niet interessant genoeg voor nadere bestudering terzijde geschoven. De vorm en de structuur van de roman waren voor Merlyn iets neutraals, omdat men er alleen om technische redenen aandacht voor had: was de visgraat compleet, ontbraken er geen zijgraatjes, dan was de roman geslaagd en mocht hij worden opgenomen in het Walhalla waar Jacques Hamelink de scepter zwaaide. De technische volwaardigheid werd de fetisj van Merlyn. Een thematische analyse was daardoor uit den boze, want dat was het onttrekken van een aspect aan de totaliteit. Hetzelfde gold voor de ideeën, psychologische analyse van karakters, de cultuurhistorische betekenis van de roman. Al deze elementen die een roman, naast vele andere, zijn betekenis geven, vielen als water door het schepnetje van Oversteegen, Fens en d'Oliveira.

De verbanning van de literatuur naar een eiland buiten de werkelijkheid had een drooglegging tot gevolg van de intellectuele activiteit die het gevolg zou moeten zijn van het lezen en het gebruiken van literatuur. In plaats daarvan werd ze tot een meccanodoos van wereldvreemde leraren die zich konden amuseren door het sleutelen met begrippen als ‘contextuele homonymie’, ‘autonomie’, ‘fiktionaliteit’, ‘buitenruimte’, ‘niet-referentialiteit’, ‘lyrisch Ich’. Ze schaarden zich achter de theorie in Oversteegens reeks essays *Analyse en oordeel* en lazen voortaan romans ‘*met het vaste besef dat dit allemaal “in de werkelijkheid” onmogelijk is,*’ zoals daarin staat. Dit is een zin die

de intenties van Merlyn precies weergeeft. Wie een roman leest in het besef dat wat er allemaal in beschreven wordt gelukkig in de werkelijkheid onmogelijk is, leeft op het intellectuele plan waar zich ook de lezers en lezeressen van kasteel-romans bevinden. Maar kasteelromans zijn een onnoemelijke afstand van de werkelijkheid verwijderd, terwijl een roman, waarvan men kan zeggen dat hij ‘literatuur’ is, op een of andere manier werkelijkheidsgehalte heeft, en de bedoeling heeft de werkelijkheid van de lezer te beïnvloeden. De manier van lezen die Oversteegen voorstelde was een *doktersrecept* voor overspannen mensen: lees een roman en u bent voor zolang het duurt van de aardbodem verdwenen. Is de roman uit?: zorg dat u alles vergeet, want de volgende roman verplaatst u weer in een totaal andere, autonome wereld en daar heeft u de vorige niet bij nodig, dat zou zelfs hinderlijk zijn omdat het aan het denken zou zetten. Merlyn vatte het lezen duidelijk niet op als een intellectuele activiteit. Kenmerkend voor het lezen als een intellectuele bezigheid is dat de lezer de werkelijkheid van een roman in zich opneemt, en tegelijkertijd zò transformeert dat het voor hem betekenis krijgt, zonder dat die werkelijkheid wordt gedeformeerd: hij herkent karakters, wordt zich bewust van verhoudingen tussen mensen, krijgt inzicht in een andere werkelijkheidsopvatting die zich op een of andere manier tot de zijne verhoudt, hij wordt geconfronteerd met denkbeelden die in de praktijk gebracht worden, enz. Literatuur is, op deze manier opgevat, een vorm van kennis. De lezer selecteert eruit en gebruikt het. Lezen is óók het opdoen van ervaring.

De werkelijkheid in een roman is niet ‘autonoom’. In een

roman treft men de werkelijkheid aan van iedereen, alleen in een bepaalde vorm en in bepaalde combinaties, omdat verschillende situaties en facetten van de werkelijkheid bij elkaar worden gebracht. Het is een andere werkelijkheid zoals 'Amerika', 'Den Haag', 'Schiermonnikoog' andere werkelijkheden zijn. Er zijn overeenkomsten en verschillen tussen de werkelijkheid van de lezer en de werkelijkheid van de roman. De confrontatie tussen die twee leidt tot intellectuele activiteit, die tegelijk esthetisch bevredigend en functioneel voor het leven is. De betrokkenheid van Merlyn bij de literatuur was formeel; er was sprake van een obligate voorkeur voor schrijvers als Multatuli, Couperus, Hermans, schrijvers waarvan de kwaliteit moeiteloos door iedereen erkend kon worden. Daarnaast een technische belangstelling voor de Vijftigers en voor romanschrijvers als Hamelink en Polet. De belangstelling voor deze schrijvers werd vooral opgewekt door de problemen van schrijf-technische aard die hun werk stelde. Dat was heel legitiem en zelfs belangrijk, maar het was niet genoeg. Aan deze formalistische belangstelling ontbrak de soort betrokkenheid die Edward Bear 'a taste for intellectual honey' noemde, een betrokkenheid die bevorderlijk is voor de creatieve analyse en het creatief gebruik van literatuur.

III

Op een regenachtige middag in het jaar 1972 liet Oversteegen Fiktie, het hondje van Merlyn, uit. De baas was niet in een al te beste stemming. Hij had juist die ochtend een Amerikaanse studie zitten lezen over het begrip ‘fiktionaliteit’ en dat had een zeer verontrustende werking op zijn gemoed gehad. Tijdens de wandeling vond Oversteegen dat Fiktie er zo raar uit zag, alsof hij ineens detoneerde in het straatbeeld. Zijn staart stond helemaal niet fier op zijn achterste, maar hing troosteloos tussen zijn achterpoten. Zijn ogen zagen er flets en vermoeid uit. Er moest iets mis zijn.

Uit een bijzonder humoristische autobiografische slip of the pen in *Analyse en oordeel* weten we dat Oversteegen van de borreltijd inderdaad gebruik maakt om een borreltje te nemen. Hij leest daarbij de krant, ‘*want het lezen van de krant lukt mij niet zonder drank*’, en ‘*bij de borrel eet ik kaas, en van kaas houdt hij ook*’, zo kregen we te horen. Maar die middag lag Fiktie aan zijn voeten en had helemaal geen belangstelling voor de kaas die zijn baas voor zijn neus hield. Oversteegen vond het maar vreemd, maar las de krant, waarvan het werkelijkheidsgehalte aardig werd gereduceerd door het innemen van het ene borreltje na het andere. Toch kon hij zijn gedachten er niet bij houden. Hij moest steeds maar denken aan het

Leerstuk van de Fiktionaliteit dat door die Amerikaanse geleerde op losse schroeven was gezet.

Diezelfde avond nog, terwijl Fiktie totaal uitgeteld in zijn mand lag, dacht Oversteegen achter zijn bureau goed na. De Amerikaanse geleerde had geschreven dat het Leerstuk van de Fiktionaliteit onhoudbaar was geworden nu er boeken verschenen als *The Armies of the Night* van Norman Mailer, een boek dat als ondertitel ‘geschiedenis als roman, de roman als geschiedschrijving’ droeg. Hiermee werd de werkelijkheid onderdeel van de roman en kon een roman niet meer uitsluitend uit fictie bestaan. Toen hij zo aan het denken was jankte Fiktie hartverscheurend. Oversteegen kwam uit zijn stoel en sprak hem sussend en bemoedigend toe, maar het dier hield maar niet op. Het bleef de hele verdere avond janken, tot het uitgeblust in slaap viel.

Het was in die tijd dat Oversteegen zijn overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur moest schrijven voor *Literair Lustrum 2*. Hij liet Paul de Wispelaere het werk doen en schreef zelf een Konklusie en een artikel over essays. Nu Fiktie zo met zijn gezondheid sukkelde beleefde Oversteegen geen plezier meer aan hem. Een enkele maal flikkerde de vitaliteit van het beest een paar seconden op als er iemand met honing in zijn tas voorbij liep, maar Oversteegen sommeerde hem weer snel zijn plaats op te zoeken. Aan de literaire wereld liet hij weten dat het slecht ging met Fiktie. De diagnose van zijn lethargische gedrag was volgens de dokter dat hij leed aan verschijnselen van *defiktionalisering*. De literatuur, en in het bijzonder de roman, was steeds minder fictie geworden: romans waren vaak ‘gemengd verhalend, beschouwend en introspektief’. De kritikus kon niet eens meer

rustig blijven zitten, hij moest nu tijdens het lezen voortdurend naar buiten om notitie te nemen van de werkelijkheid. Daar is Fiktie kapot aan gegaan.

Het was inderdaad waar dat in Amerika in die periode verschillende romans verschenen die de door de literatuurwetenschap ingestelde wetten van het genre negeerden, zoals de opvattingen van Tom Wolfe of het werk van Norman Mailer. Maar wat Oversteegen niet zag en niet wilde zien, was dat deze doorbreking van de genrewetten helemaal niet zo erg bijzonder was. Voor hém was het iets bijzonders, omdat hij zich verstrikt had in de theorie van de fikcionaliteit. Maar sinds het bestaan van romans hadden de schrijvers ervan gespeeld met de wetten van het genre, die dan ook niet door henzelf waren ingesteld: Aagje Deken en Betje Wolff, Multatuli, E. du Perron, Harry Mulisch, Andreas Burnier en talloze anderen deden alsof de literatuurwetenschappers gek waren.

Voor de critici die begrepen dat zij geen juristen waren die wetten voor de literatuur moesten opstellen, was die ‘defikionalisering’ dan ook een ingebeelde ziekte. Het fiktieve karakter van een roman is namelijk *altijd relatief*. Die relativiteit ontstaat doordat een lezer in de werkelijkheid van de roman overeenkomsten en verschillen met zijn eigen werkelijkheid ziet. Wat hij leest voegt iets toe aan zijn kennis en inzicht. Dit geldt voor de betrekkelijk realistische romans van John Updike of Saul Bellow, voor Harry Mulisch en Andreas Burnier, maar ook voor fantastische, surrealistische of symbolistische literatuur, want tot de werkelijkheid zoals iedereen die dagelijks meemaakt behoort ook de denkbare werkelijkheid, de moeilijk materiëel uit te drukken werkelijkheid van idee-

en, ideologie, culturele bepaaldheid, mythologie, historische bepaaldheid, de psychologische kennis. De lezer doet iets met de werkelijkheid van een roman (de een meer dan de ander) omdat die roman iets vertelt, bekritiseert, bevestigt over het bestaan. Wat hij leest verandert en beïnvloedt zijn kennis en inzicht. Van de wisselwerking tussen de werkelijkheid van de literatuur en de werkelijkheid van alle lezers wilde Merlyn niet weten. Literatuur en leven waren gescheiden werelden. Fiktie was een dom hondje.

Van de zachte dood van Fiktie vertelde Oversteegen sindsdien elk jaar op congressen en symposia over literaire kritiek. Hij vertelde dan dat de literatuurwetenschap het 'fiktionaliteitscriterium' had opgegeven. Bezoekers van deze bijeenkomsten wisten aanvankelijk niet dat van deze mededeling een grammofoonplaat was gemaakt die elke keer werd afgedraaid. Het hartverscheurend janken van Fiktie op de B-kant van de plaat bracht Oversteegen steeds bijna tot tranen. De rouwklacht klinkt nu al ongeveer een lustrum: *'Wetenschap en kritiek hebben het moeilijk zodra de literatuur haar heersende konventies op losse schroeven gaat zetten.'* Dat is wel begrijpelijk: als je je hele leven hebt beziggehouden met het spelen met een dom en wereldvreemd hondje, weet je niet hoe je het hebt als het dier overlijdt. In Literair Lustrum 2 schreef Oversteegen al: 'Juist in deze fase van verschuiving zou bijvoorbeeld een vernieuwd ergocentrisch programma de registratie van de veranderende houding tegenover literatuur mogelijk moeten maken.' Afgezien van het feit dat zo'n 'vernieuwd ergocentrisch programma' voor een belangrijk deel het aanwenden zou betekenen van de denkbeelden van Edward Bear: Oversteegen heeft

deze mededeling ook op zijn jaarlijks af te draaien grammofoonplaat staan en we zullen hem blijven horen tot de groeven zo versleten zijn dat het gejam van Fiktie niet meer te onderscheiden is van het gesnik van Oversteegen. Oversteegen heeft tot nu toe niet meer gedaan dan het aanzeggen van de dood van Fiktie. Hij heeft er niet de consequenties uit getrokken, want zijn inzichten zijn er totaal niet door veranderd en hij vertoont nog hetzelfde kruideniers-dédain voor het aanwenden van allerlei soorten kennis bij het lezen van literatuur. Zelfs het essay dat niet alleen over literair-technische kwesties handelt is iets waar hij als de dood voor is. Essayistiek zoals bedreven door Piet Grijs, Battus, Raoul Chapkis, Rudy Kousbroek, Renate Rubinstein, Dick Hillenius gaat over, in zijn woorden, ‘actuele vragen als identiteit, de vervreemding, de invloed van de computer en wat er nog meer voor onderwerpen zijn waarover dagopeners tot voor kort zo graag mediteerden.’ Het wordt met het citeren van zulke uitspraken steeds duidelijker waarom Oversteegen de krant niet zonder drank en kaas kan lezen: hij is bang voor de werkelijkheid. Om dit te camoufleren en om het te doen voorkomen alsof hij over allerlei zaken toch een mening heeft, kleedt hij zich in de stofjas van de cynicus, de man die voorgeeft het al allemaal achter zich te hebben gelaten: ‘Ach mevrouw, het is toch overal een rotzooi. Wat moeten wij mensen ervan zeggen? De heren doen toch maar waar ze zin in hebben.’

IV

Het is bekend dat Edward Bear er nooit zeker van was of hij nu veertien of vijftien potten intellectuele honing had. Hij vond dat niet zo erg; het was genoeg voor hem te weten dat hij een behoorlijk voorraadje had en dat hij daarop kon bouwen. Absolute zekerheid zou zijn bezit eens en vooral vastleggen. Op de terreinen waar zijn belangstelling naar uitging, zoals de filosofie en de literatuur, was zekerheid iets dat als water door je handen liep omdat het leven, waar die terreinen zich mee bezighouden, voortdurend aan verandering onderhevig is. Het was niet zo dat Bear uit het niets dacht, verre van dat. Naarmate zijn kennis, inzicht en eruditie toenamen ontdekte hij wetmatigheden, bepaalde patronen en processen; bij het lezen van literatuur werd hij bijzonder geholpen door wat hij wist over literaire theorieën en poetica's die door de eeuwen heen waren bedacht: Aristoteles, Horatius, Longius, Boileau, Dryden, Samuel Johnson, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Thomas Love Peacock - die naam kon Bear nooit lezen zonder te betreuren dat hij hem nooit ontmoet had - Matthew Arnold en vele anderen. Wat zij allemaal hadden bedacht behoorde tot de zee van kennis waar Bear op dreef. Hij werd daarom ook wel *The Floating Bear* genoemd.

Maar zekerheid had Bear er, zelfs bij de bestudering van

de modernste literatuurwetenschap, niet aan kunnen ontlene. Hij zou dan ook met verbazing geluisterd hebben naar het herhaalde gemekker van Oversteegen dat de literaire kritiek, nu het fictionaliteitscriterium onhoudbaar is geworden, ‘*geen hechte basis meer heeft.*’ ‘Eigen schuld’ zou Bears vriend Piglet gezegd hebben, dan had hij zich maar niet met Fiktie moeten afzonderen en in de literatuur een vorm van kennis moeten zien, en zich verder niet zo indifferent moeten tonen voor andere vormen van kennis: dan had hij daar nu op kunnen drijven. Dan was die basis wel niet zo hecht geweest als definities, maar voor de literatuur hecht genoeg. Maar hij griezeld al bij de lucht van intellectuele honing. Nu handelt Oversteegen voortdurend in radeloosheid: ‘*teruggeworpen op een positie van improviseren, van ad hoc reacties.*’

Merlyn stichtte ook heel wat onheil in de literatuurwetenschap door het opgeven van het ‘fiktionaliteitscriterium.’ Een sinds 1970 als handboek gebruikt werk van Frank C. Maatje heeft het fictionaliteitscriterium nog als *axioma*. In zijn *Literatuurwetenschap* worden literaire werken met het zoveelste neologisme ‘*niet-referentiëel*’ genoemd, wat zoveel wil zeggen dat ze niet naar de werkelijkheid buiten het boek verwijzen, zoals we inmiddels weten.

Maatje was nog roomser dan de paus, en streefde Oversteegen in het formalisme van zijn meccanodoos-proza nog voorbij. Hij zou wel eens echte wetenschap bedrijven en begon een drijfjacht op allerlei theorieën en uitspraken met de bedoeling ze te vangen in de kooien van definities. Het zou uit zijn met de ‘*polysemie*’, nu zou er een net van universeel geldende definities over de literatuur gelegd worden. Als voorbeeld koos Maatje de

rechtswetenschap, die was bijzonder ver, zo schreef hij, ‘in het uitsluiten van dubbele uitleg van woorden in wetsteksten.’ Met Maatje begon de branchevervreemding van de literatuurbeschouwing pas goed: de jurist belast met het maken van wetten deed zijn intrede.

De jurisprudentie van de literatuurwetenschap is te vinden in de publicaties van de Russische formalisten, de Praagse linguïstische kring en de Amerikaanse New Critics. Daar groeiden de vader en moeder van Oversteegens Fiktie op. En daaraan ontleende Maatje veel voor zijn wetten en theorieën. Zoals de theorie van het verschil tussen de esthetische en de praktische functie van ‘taaluitingen’ dat werd bedacht door de Praagse linguïstische school. Maatje citeert Paul L. Garvin, die het boek *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* redigeerde, waar deze over het vermeende verschil tussen ‘esthetische’ en ‘praktische’ functie spreekt: ‘The function of the whole-that is, of the work of art or literature - is posited to be the “esthetic function”, which is defined by the Prague School as in opposition to the “practical functions”’.

Every object or action, language included, can be assigned a practical function - utilitarian for tools, communicative for language, and so on. If, however, an object or action becomes the focus of attention for its own sake and not for the sake of the practical function it serves, it is said to have an esthetic function; that is, it is responded to for what it *is*, and not for the sake it is *for*:’ (Piglet: Begrijp jij dit nou, Bear? - Bear: O, jawel hoor)

De Praagse wet, waarbij Maatje zich geheel aansluit, kent aan literaire werken geen praktische functie toe, alleen een esthetische. Veel betekend is de zin: ‘the

focus of attention for its own sake', want daaraan zit het literair historische luchtje 'l'art pour l'art'. Door het opstellen van zulke wetten komt de masochistische trek van de huidige literatuurwetenschap boven: door het literaire werk te reduceren tot een 'esthetische functie' doet zij zichzelf de handboeien om, maar begint tegelijk te klagen dat ze het zo moeilijk heeft, zoals we al bij Oversteegen zagen. Literaire werken hebben echter niet uitsluitend een esthetische functie: ze hebben een esthetische én een praktische functie. Maar omdat de literatuurwetenschap een onvolwassen behoefte aan zekerheid heeft erkent ze alleen een esthetische functie, de praktische functie van literatuur introduceert namelijk een onzekere factor: dat is het leven zelf. Lezers van literatuur die zich niet hebben laten inrijgen door de literatuurwetenschap, weten wel te leven met die onzekere factor. Ze hebben belangstelling voor alle vormen van kennis die inzicht kunnen geven in de processen waardoor de literatuur en het leven lijken te worden beheerst.

De achterlijkheid van de literatuurwetenschap als het gaat om die aspecten van literaire werken die eventueel verband houden met de praktische functie ervan, spreekt het duidelijkst uit het woordgebruik en de pejoratieve strekking van de zinnen waarin ze die ter sprake brengen. De alinea die Maatje er aan wijdt roept het beeld op van een drumband waarvan de leden met een uitdrukking van ondoordringbare domheid een kabaal voortbrengen dat door de duivel zelf lijkt te worden gedirigeerd:

'Bij het waardevolle *fictionele* werk treedt de praktische functie op de achtergrond en wordt de esthetische functie hoofdzaak. Dit blijkt uit het gedrag van de kennismemers, die vaak een werk lezen zonder enig praktisch

oogmerk, eenvoudig, omdat ze het “mooi” vinden. Dat wil niet zeggen dat het literaire werk niet daarnaast ook praktische functies zou kunnen hebben: misschien bevat het een religieuze, een politieke of een wijsgerige “boodschap”; dat is dan zijn praktische functie, omdat - weliswaar op een vrij abstract niveau - uitspraken worden gedaan over het bestaan, uitspraken, die de lezer ter harte dient te nemen. De zgn.

“Tendensliteratuur” is daar een voorbeeld van: men zou deze kunnen definiëren als fictionele taaluitingen waarin de praktische functie de esthetische gaat overheersen. Valt de sociaal-culturele context waarop die praktische functie betrekking had weg, en verdwijnt daarmee de “actualiteit” van die functie (bij politieke tendensliteratuur een veel voorkomend verschijnsel), dan blijft alleen de esthetische over. Sommige tendensliteratuur is even efemeer als een politieke cabaretttekst, bij andere is de esthetische functie sterk genoeg om nochtans te blijven boeien.’

Het is typerend voor de wereldvreemdheid van Maatje dat hij de betekenis van een literair werk terugbrengt tot een ‘boodschap’ en dat hij alleen maar aan ‘tendensliteratuur’ kan denken. Kan men spreken van ‘tendens’ in *De gebroeders Karamasov*, in *Mansfield Park*, in *La Condition Humaine*, in *Onder professoren*, in *Robinson*, in *Slechte mensen*, in *Rayuela*. Wie dat doet heeft van de literatuur geen kaas gegeten en heeft een totaal gebrek aan gevoel voor nuances, en dat is zo ongeveer het paspoort voor literatuur. Van die nuances is geen sprake als Maatje zegt dat de waarde van een literair werk moet worden afgemeten aan de esthetische functie en dat ‘politieke, sociale of levensbeschouwelijke boodschappen buiten beschouwing worden gelaten.’ Maatje reduceert hiermee

het effect en de mogelijkheden van literatuur. Opmerkelijk is ook de zin waarin staat dat de praktische functie vervalt als de ‘sociaal-culturele context’ niet meer aanwezig is. Dat zou betekenen dat er geen literatuurgeschiedenis meer te schrijven is: er zou geen literatuur bestaan die bepaald is door het sociaal-culturele leven van de achttiende, negentiende of twintigste eeuw. Dat Den Haag een stad was en dat in die stad een bepaalde levensstijl heerste in de tijd dat Couperus zijn romans schreef, zou dan helemaal niets meer betekenen. Dat George Orwell romans schreef waarin de sfeer van zijn sociaal-culturele achtergrond een belangrijke rol speelt, zou dan niet meer opgaan. Dat Patrick Modiano reageert op het sociaal-culturele leven waarin zijn vader werkte en dacht en dat hij daar een retrospectieve haat/liefde verhouding tegenover heeft, zou dan geen betekenis en geen verheldering van zijn romans meer zijn. Het zijn de historische, sociale, politieke en culturele omstandigheden die maken dat literatuur niet als een ballon in de lucht blijft hangen, maar die er voor zorgen dat het iets zinvols is. Die ‘omstandigheden’ hoeven ook niet al te materieel opgevat te worden: het milieu, een ideologie, mode, stromingen, filosofisch klimaat behoren er ook toe. Maatje heeft voor dit alles geen plaats in zijn jurisprudentie.

V

Oversteegen zag zich met het wegvallen van Fiktie geconfronteerd met de leegte des levens. Zijn werk ging nu uit 'improviseren en ad hoc reacties' bestaan. Zelf volslagen indifferet ging hij zich erop toeleggen het 'sektarisme' van de Nederlandse literatuur en kritiek te beschrijven. Voor Oversteegen is het ondenkbaar dat er verschillende vormen van literaire kritiek kunnen bestaan die de literatuur toch op verantwoorde manier benaderen. Oversteegen heeft altijd veel op gehad met de essays van Vestdijk, maar van diens essay 'Typen van critici' heeft hij niets opgestoken. Hoewel Vestdijk een weinig interessante indeling maakt aan de hand van de instelling en stemming van critici - welwillend, bescheiden, lichtzinnig enz. - had Oversteegen er wel het bestaansrecht van verschillende soorten critici aan kunnen ontlene. Maar nee, in het artikel over Het essay in Literair Lustrum 2 sorteert hij ergocentrische, egocentrische, personalistische, sympathetische en polemisch-subjektieve critici uit die allemaal ongeschikt worden bevonden, uitgezonderd de ergocentrische critici. Als hij al naar de inhoud van de kritieken zelf kijkt is het steevast om te verklaren dat dit geen literaire kritiek is, maar 'levensbeschouwelijke' kritiek, of 'psychologisch' of 'sociologisch', woorden die in het proza van Oversteegen

al gauw tot het sektarisme behoren. Het zijn ‘onaangenaamheden’.

Oversteegen geeft de voorkeur aan Kees Fens, die nooit liet merken dat hij een lekepriester was. Die hield zijn lithurgisch stemmetje binnen en trok zich discreet terug zodra hij de heilige geest over zich machtig voelde worden. Daar slaagde Fens lange tijd in, maar het moment kwam dat hij het wel wilde uitschreeuwen dat hij tot de roomse kerk-in-crisis hoorde. Het beeld dat men lange tijd van Fens had was dat van de close-reader, die zich zakelijk bij de tekst hield, iemand die ‘gaat waar de woorden gaan’ en die zuinig was met oordelen. ‘Persoonlijke mededelingen, impressies van tijdens het lezen zijn overbodig’ schreef hij. Hij bepleitte een ‘teruggetrokken positie van de criticus’. Dat Fens katholiek was en dat zijn hoofd daarom vol katholieke cultuur zat, was niet duidelijk uit zijn kritieken te lezen. Close-readen betekende: de deur naar de buitenwereld dicht en de deur naar de eigen persoonlijkheid stevig op slot.

De scheiding tussen Fens' geloofsovertuiging en zijn werk als kritikus was natuurlijk minder stringent dan het leek.

Voor aandachtige lezers was er wel een verband. Het is ook onmogelijk om ‘dat wat men het meeste meent’ te *verdringen* als men zich met literatuur bezighoudt. De *modus vivendi* die Fens vond om zich onkwetsbaar te maken tegenover de persoonlijke overtuigingen, visie, culturele betekenis van de schrijvers die hij las, was zijn poëtica: de autonomie van het literaire werk. Binnen deze autonome wereld had hij voornamelijk belangstelling voor de structuur en voor ‘de middelen waarmee de schijn’ (= de literatuur in zijn ogen) be-

reikt werd. Aan deze poëtica, die hij schetst in het eerste essay van *De eigenzinnigheid van de literatuur*, voegde hij in de bundel *Tussentijds* een theorie van het lezen toe: lezen is *zich onttrekken* en leren lezen is onderricht geven in afzondering. Literatuur, zegt Fens, is een *vlucht*. De theorie dat het literaire werk autonoom is en dat lezen een vlucht uit de werkelijkheid is completeren elkaar. Fens zoekt tijdens het lezen geen kennis die op een bepaalde manier overgebracht wordt, maar ‘*begeestering*’, zoals hij het ergens noemt. Vandaar dat hij zich nooit in het intellectuele verkeer heeft begeven: de wereld van opvattingen, conflicten, polemieken bestond voor hem niet. Daarin hoefde hij zijn zekerheden niet te zoeken: die zekerheid zat van binnen.

Maar Fens koesterde een geheim verlangen om eens spontaan zijn gevoelens uit te dragen. Dat deed hij in *Tussentijds*. Daarin staan essays waarin hij zich laat gaan op een manier die zozeer in de privésfeer blijft, dat de lezer maar liever buiten blijft staan en enigszins gegêneerd toekijkt. In de Verantwoording schrijft Fens dat hij voortaan alleen maar ‘*essays zal schrijven waarin de analyse nog slechts een dienende functie heeft binnen het grotere geheel van een meer persoonlijke beschouwing.*’ Dit was nu weer het andere uiterste. Zijn ‘meer persoonlijke beschouwingen’ hebben eerder een privé- dan een persoonlijk karakter; Fens ging ‘spontane uitingen’ verwarren met persoonlijke visies. Spontane uitingen van een gevoel naar aanleiding van een kunstwerk hebben weinig zin in een literaire kritiek of essay, want men kan er niet erg goed mee duidelijk maken waarom iets mooi, goed of lelijk is. Dat is tot op zekere hoogte wel mogelijk door argumenten, redeneringen, illustratie, vergelijking en door

haar in een groter, cultureel, verband te plaatsen. Essays en kritieken van critici die weten waar de honing staat en hoe ze die moeten aanwenden, kenmerken zich doordat de persoonlijkheid van de kritikus argeloos, maar onmiskenbaar, duidelijk wordt. Hij dringt zichzelf niet naar voren, maar blijkt aanwezig in zijn benadering, stijl, voorkeuren; zij blijkt uit wat hij meebrengt en aanwendt. Fens mocht dan met zijn toegevoegde persoonlijke noot wat geknibbeld hebben aan zijn oude standpunt - zonder enige motivering overigens - in feite veranderde er niet veel. Fens gaat nog steeds 'waar de woorden gaan', maar zodra de woorden op zijn, begeeft hij zich fladderend in de hogere sferen van de persoonlijke getuigenis. Hij is nu op zoek naar de 'geestelijke' inhoud van woorden en boeken. In *De eigenzinnigheid van de literatuur* noemde hij zich al een zoeker naar 'het absolute woord' en zei hij dat lezen het 'vooruit willen lopen op de eeuwigheid' is. In een van de essays staat dat een bepaalde theologische waarheid hem bewust heeft gemaakt van 'zijn eigen verscheurdheid'. Zo'n opmerking doet vermoeden dat er nog heel wat leven was onder de oppervlakte van Merlyn. Fens schreef ook over religieuze onderwerpen, maar het grootste deel daarvan herdrukte hij niet in zijn boeken. Daarin betreurt hij het dat 'we de geest van nuchtere dronkenschap, die het geloofsleven is, kwijt zijn.' Hij voelt zich een vreemdeling op aarde; hij is geen 'volledig burger' meer van de Kerk omdat uit die kerk de 'spiritualiteit' aan het verdwijnen is: 'We verliezen en verlustigen ons niet meer in de grootheid van het geloof', er 'is geen begeestering meer tot echt zijn', er is geen 'enthousiasmos meer'. De vernieuwingen die 'liturgische teksten' hebben ondergaan bevallen Fens niet. Ze laten niets

meer aan de verbeelding over, in tegenstelling tot de Latijnse hymnen, die voor Fens als een ‘heilige ruis’ waren: ‘zij resulteerden in iets religieus, als ik het zo vaag mag zeggen, de woorden waren, om met Nijhoff te spreken, losgezongen van hun betekenis.’

Er is geen verschil tussen de hemelse muziek van Radio Vaticana - ‘de heilige ruis’ - en Fens' zoeken in de literatuur naar het ‘absolute woord’, het ‘vooruitlopen op de eeuwigheid’. De heftigheid waarmee hij zoekt naar iets dat hem van de aarde - ‘die ligt tussen twee hemelse polen’ - en de werkelijkheid kan verlossen, blijkt uit zulke zinnen: ‘We zijn iets met de liturgie gaan willen. En dat is niet alleen erg, het is ook moord.’ De top van zijn religieuze gevoelens is ‘hymnisch worden’ en dat is tegenwoordig bijna niet meer mogelijk, vandaar de verscheurdheid: ‘uitzingen is er haast niet meer bij’. Door deze sterke onderstroom in Fens' gedachten in een richting buiten de wereld en werkelijkheid, is alles op aarde voor hem van bijzonder tijdelijke aard. Een boek, een ‘literaire tekst’ gebruikt Fens om in een middeleeuwse contemplatie te gaan. Het ‘close readen’ was een ander woord voor exegese. Zoals monniken zich opsloten in een cel, zo zet Fens zich op een eiland. Lezers zijn voor Fens *‘eilandbewoners, geïsoleerd van het vasteland en daarmee ook van de bedreigingen daar.’*

Een eiland van contemplerende lezers, dat was de uitkomst van vier jaargangen Merlyn en nu veertien jaar infiltratie van de universitaire literatuurbeschuwing. Dat het ooit de bedoeling was geweest om met Merlyn ‘een noodzakelijk brug te vormen tussen universitaire literatuurbeschuwing en dag- en weekbladkritiek’ was men totaal gaan vergeten, ingeregen als men zich had in

theorieën die zelfs niet de pijlers voor zo'n brug hadden kunnen vormen. Ieder die zich voor literatuur en literaire kritiek interesseerde, *werd een grote angst voor het vasteland met zijn bedreigingen aangeproat*. Aanvankelijk durfde men niet eens meer zijn mond open te doen, bang als men was iets te zeggen dat van een persoonlijke reactie op een boek zou getuigen. Versprak iemand zich, dan werd hij aangekeken of hij zijn verstand verloren had. De angst, en daarmee de vervreemding van het vasteland, zat er na enkele jaren stevig in en werd na het overlijdensbericht van Fiktie alleen nog maar erger: nu wist men helemaal niet meer waaraan men zich moest houden. Maar omdat niemand de consequenties trok, behalve een aantal dissidenten als Jan Fontijn, Tom van Deel, Ton Anbeek, ging men vertwijfeld op de oude voet door. De gedachte dat men betrekkelijk onafhankelijk zou moeten gaan lezen en dat men voor het belangrijkste deel zou moeten steunen op eigen inzicht en kennis, bleef onverdraaglijk.

VI

Van de vertwijfeling werd geen gebruik gemaakt om zich opnieuw te oriënteren op de literaire kritiek en de mogelijkheden die zij heeft als de literatuur gezien wordt als een vorm van kennis. De mogelijkheden werden niet benut en de literatuurwetenschap besloot de impasse te doorbreken door te grijpen naar een paardemiddel dat de twijfel in één klap zou doen omslaan in zekerheid: methodologie. H. Verdaasdonk samen met C.J. van Rees stortten zich op de kasten met boeken over literatuurtheorie, gingen daarna in de leer bij methodoloog A.D. de Groot, stuitten op de methoden van wetenschappelijk onderzoek en deelden na enige tijd triomfantelijk mee dat er veel te veel onzekerheid was in de literatuurwetenschap.

H. Verdaasdonk schreef in *De Revisor* een reeks van zes artikelen over *Vormen van literatuurwetenschap* waarin hij een pleidooi houdt voor de wetenschappelijke verifiëerbaarheid van uitspraken over literatuur. Het klinkt heel aantrekkelijk; wie zou er geen uitspraken over literatuur willen doen die zelfs wetenschappelijk gedacht houdbaar zijn? Het zou schitterend zijn als het mogelijk zou zijn definitief af te rekenen met de twijfel, het gissen, het tasten, het suggereren. Maar het is een kinderachtig verlangen. Verdaasdonk gebruikt boeken als *De Groots*

Methodologie, Wolfgang Stegmüllers *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie*, Thomas Kuhn's *The Structure of Scientific Revolutions* en Karl Popper's *The Logic of Scientific Discovery*. Het is geen kunst om aan de hand van deze theorieën over het wetenschappelijk denken aan te tonen dat de literatuurwetenschap aan de eisen daarvan niet voldoet.

Verdaasdonk wil het begrip 'betekenis van een tekst' wetenschappelijk zin gaan geven, omdat de, zoals hij het noemt, 'koerante of traditionele literatuurwetenschap' dat nog niet is gelukt. Maar wie vraagt er om zoveel stringente wetenschap als de betekenis van een tekst afhankelijk is van zoveel 'zwevende' factoren? De betekenis van een tekst is de betekenis die een goede lezer in staat is er aan toe te kennen: weet hij iets van wetmatigheid in literaire werken, dan zal hij die herkennen; als hij inzicht heeft zal hij thema's ontdekken; leest hij zorgvuldig genoeg, dan zal hij de opbouw van een literair werk kunnen ontdekken; komt er veel liefde in een roman voor, dan zal hij zijn voordeel doen met zijn kennis van de geschiedenis van de liefde, enz. De betekenis van een tekst is afhankelijk van de lezer of kritikus. Is de kritikus een luiwammes, dan is de betekenis gering, voelt de kritikus zich betrokken bij wat hij doet, dan zal hij als een archeoloog met een groot aantal vondsten voor de dag komen. Er wordt in Verdaasdonks artikelen geschreven tegen de zgn. hermeneutici, zoals Dilthey, Heidegger, Habermas, Apel en Gadamer. Dit zijn vertegenwoordigers van de existentialistisch-fenomenologische richting in de filosofie, ruwweg genomen. Verdaasdonk schrijft dat deze hermeneutici (zij die verklaren) de dingen zo zien: 'we vatten een verschijnsel, dat zintuiglijk waarneembaar

kan zijn (gedrag), een tekst of de verschijningsvorm van maatschappelijke instellingen, als een teken op waarachter een vorm van menselijk beleven (motieven, zeden, intenties, opvattingen, de geest van een tijdperk) schuilgaat. Dit beleven kunnen we alleen begrijpen (“Verstehen”) door onze persoonlijke levenservaring (in hermeneutisch jargon: “ons beleven van ons eigen leven”) in te zetten.’ Verdaasdonk zegt, tamelijk overbodig, dat deze benadering van de werkelijkheid hemelsbreed verschilt met die van de natuurwetenschap.

Verdaasdonk wijst de benadering van de hermeneutici af omdat zij niet voldoet aan wetenschappelijke eisen. Ik heb ook weinig op met een dergelijke benadering, maar om andere redenen: deze filosofie is altijd gepresenteerd als wetenschap; ze verhief de ‘persoonlijke levenservaring’ tot iets dat tastbaar zou kunnen zijn. Het ‘verstehen’ van een tekst betekende een soort klef ‘invoelen’. Het is de wetenschap van het on-gevoel, die essentialistische uitspraken over het ‘Zijn’ doet, in een taal waarbij men zich afvraagt of die wel tot het leven behoort. Maar dit neemt niet weg dat de hermeneutici *ten dele* gelijk hebben als zij zeggen dat het aanwenden van de persoonlijke levenservaring onontbeerlijk is voor het begrijpen van een roman of gedicht. Voor het begrijpen van een boek is die persoonlijke ervaring echter niet voldoende; daar is iemands levenservaring veel te beperkt voor. Wat een lezer aanwendt bij het lezen is de kennis en ervaring die hij op allerlei manieren heeft opgedaan: wat hij gelezen heeft, wat hij gestudeerd heeft, wat hij gezien en gehoord heeft. Een kritikus zal zich niet op die persoonlijke ervaring kunnen beroepen; het begrip van een roman of gedicht moet hij waarschijnlijk maken met

zo min mogelijk wilde uitspraken. Kritici als H.A. Gomperts, Lionel Trilling, Philip Rahv, Menno ter Braak of Irving Howe hadden niets van de hermeneutici nodig, hoewel hun essays of kritieken niet zoveel begrip voor romans of gedichten hadden kunnen tonen als zij niet voortdurend een beroep hadden gedaan op hun eigen ervaring, in de vorm van kennis van feiten en kennis als inzicht. Voor Verdaasdonk is dit echter allemaal te vaag. Een dergelijk soort kennis, die niet de pretentie heeft wetenschappelijk te zijn, maar die evenmin uit wilde sprongen bestaat, is niet wetenschappelijk te verifiëren volgens de methoden van De Groot of Hempel (*Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science*).

De hermeneutici hanteren zulke merkwaardige begrippen voor gewone dingen dat het lijkt alsof wat zij bedoelen ook onzin is. Zo spreken ze van ‘menselijk beleven’ als ze het doen, laten en denken van mensen bedoelen. Dat achter het ‘menselijk beleven’ motieven, zeden, intenties enz. steken zou ik liever niet willen geloven, maar wel dat achter het doen, laten en denken van mensen motieven, zeden, intenties, opvattingen steken, en ook dat het zinvol is om daarnaar in literatuur te zoeken en er over te schrijven. Een kwestie van semantiek dus. Het woordgebruik van de hermeneutici staat voor een manier van denken die, ook als ze op de literatuur wordt losgelaten, tot obscurantistische theorieën en interpretaties leidt. Dat woordgebruik behoort tot een filosofisch systeem, dat als systeem op de literatuur toegepast onhandelbaar is, maar waar wel elementen in kunnen zitten die bruikbaar zijn. Hetzelfde geldt eigenlijk voor de vele poëtica's en literaire theorieën waar de litera-

tuurwetenschap gebruik van maakt; ze zijn vaak heel bruikbaar, maar zodra ze de openheid van literatuur gaan afsluiten met criteria als fikcionaliteit, gaan ze een rem op de belangstelling en het gevarieerde onderzoek vormen.

Voor Verdaasdonk zijn deze poëtica's alweer te onwetenschappelijk, al geeft hij toe dat ze bestaansrecht hebben voor de 'common reader'. Hij vergeet er echter bij te vertellen wat een 'common reader' is. Als hij daarmee de lezer bedoelt die niet precies weet of de uitspraken die hij over literatuur doet wel tot op het bot wetenschappelijk zijn, maar die toch zijn best doet geen onzin te schrijven, dan noem ik mij graag 'common'. Verdaasdonk is zo verkrampt door de eis van wetenschappelijkheid dat hij het voor de hand liggende over het hoofd ziet. Hij vraagt zich zelfs af of we 'in de huidige literatuurwetenschap wel kunnen spreken van (waarneembare) feiten'. Een dergelijke vraag is op zich al iets opmerkelijks. Zo'n vraag komt niet op bij iemand die zich persoonlijk betrokken voelt bij literatuur, maar wel bij iemand die onder de indruk is gekomen van bepaalde wetenschapstheorieën, die voor andere gebieden waarschijnlijk heel nuttig zijn, maar die in de literatuur een potsierlijke indruk maken. Verdaasdonks ideaal is de natuurwetenschap en de methoden van denken die daarin gewoonte zijn, maar de literatuur en het denken over literatuur wordt door veel te veel verschillende invloeden bepaald, dan dat de natuurwetenschappelijke methoden daar vat op zouden kunnen krijgen.

Het wemelt in de literatuur van onwaarneembare feiten in natuurwetenschappelijke zin, omdat die 'feiten' voor het grootste deel in de hoofden van schrijvers, critici en

lezers zitten. Wat in hun hoofd zit maken ze tot ‘feiten’: door overtuigende redeneringen, door ze waarschijnlijk te maken zodat ze door meer mensen te begrijpen zijn. In de literatuur gaat het om bedachte feiten, die de indruk van echte feiten kunnen maken als de lezer er door overtuigd wordt, omdat hij er parallellen in vindt met zijn eigen ‘wereld’. Hij maakt daarvoor gebruik van alle verschijnselen om hem heen en van de dingen die hij weet. Verdaasdonk heeft bezwaren tegen het boek van Heide Göttner, *Logik der Interpretation*, omdat daarin staat dat een roman relaties heeft met ‘die ganze Sphäre des gesellschaftlichen Lebens’, en dat die verband houdt met ‘alle möglichen kulturellen Begebenheiten’ als ‘Institutionen, Riten, Sitten, Moden’. Hij vindt dat te ongrijpbaar en merkt sarcastisch op dat er voor Göttner ‘geen feit lijkt te bestaan dat *niet* a priori relevant is voor de literatuurwetenschap.’ Dat is zo, en toch is wat Göttner schrijft heel zinvol, want juist door die relatie met alle mogelijke culturele invloeden ontstaat bij de lezer de sterke suggestie met ‘feiten’ te maken te hebben, hij is immers zelf een deel van ‘die ganze Sphäre des gesellschaftlichen Lebens.’

In het laatste, zesde, deel van zijn artikelenreeks schrijft Verdaasdonk: ‘*Literatuuropvattingen lijken een chaotisch konglomeraat van esthetische en levensbeschouwelijke postulaten en spekulaties over de natuur van de taal en van de werkelijkheid.*’ Voor deze zin zou hem een prijs uitgereikt moeten worden, want er werden waarschijnlijk nog nooit zoveel kwassie-wetenschappelijke woorden in drie regels gebruikt. Afgezien van deze barbarie is het natuurlijk prachtig dat er zoveel literatuuropvattingen zijn die uitgaan van veronderstellingen over de natuur en de werkelijkheid. Er

zijn zoveel literatuuropvattingen als er critici zijn, wat dit betreft. Wie heeft er, als hij erom gevraagd wordt, geen gedachte over de werkelijkheid en de taal, en wie denkt er als het erop aankomt niet dat hij weet hoe het zit? Het wordt wat anders als zo'n opvatting over de werkelijkheid tot wetenschap wordt verheven en dan als dwingende toetssteen wordt gehanteerd in de literatuur. Zo'n opvatting kan wel gehanteerd worden als kritisch of polemisch middel, omdat de bedenker er natuurlijk argumenten voor heeft die hij niet uit zijn duim heeft gezogen.

Het belangrijkste bezwaar van Verdaasdonk tegen de verschillende in de loop der tijden ontstane poëtica's is dat ze volgens hem als 'a priori waar en als normatief moeten worden opgevat.' Hij noemt ze 'niet onjuist of onzinnig.' Voor iemand die zegt zich te willen houden aan de 'spelregels van empirisch wetenschappelijk onderzoek' is dit een bedenkelijk bezwaar. Die verschillende poëticale ideeën worden blijkbaar helemaal niet a priori als waar en als normatief opgevat, *anders zouden er niet zoveel zijn*. De verscheidenheid in de poëtikale ideeën voorkomt dat ze als normatief worden opgevat; de ene literatuurbeschouwer denkt het altijd beter te weten dan de ander.

Verdaasdonks bezwaren tegen de 'koerante literatuurwetenschap' schijnen voornamelijk hun oorzaak te hebben in het gebrek aan belangstelling van de literatuurwetenschap voor avant-garde literatuur. Daardoor is er voor hem geen instrumentarium om die literatuur mee te bestuderen. De literatuurwetenschap heeft theorieën die het bestaan van literatuur in de vorm van 'montages' eigenlijk uitsluiten, en dat is iets waar Verdaasdonks

speciale belangstelling naar uitgaat. Dit is zonder twijfel een te verdedigen bezwaar tegen de literatuurwetenschap, ook al maken de tot nu toe gepubliceerde literaire montages geen veelbelovende indruk. De literatuurwetenschap gaat er inderdaad te weinig vanuit dat *elke tekst - romans, montages, essayistische romans, autobiografische romans, of gedichten - voor een groot deel zijn eigen poëtica* oproept, omdat zij meestal elementen bevat die voor de literatuurwetenschap geheel nieuw zijn. Zelfs de literatuurwetenschap kan haar kennis door het lezen van literatuur uitbreiden.

VII

Edward Bear moet eens de onsterfelijke uitspraak *'Intellectual power and emotional power go together'* hebben gedaan. Er zijn kenners die deze toeschrijving apokrief noemen en hem aan Lionel Trilling toekennen. Het maakt echter niet veel uit wie van de twee het werkelijk gezegd heeft, want Bear had het kunnen bedenken. Bekend is bijvoorbeeld dat toen Bears huis eens *'entirely surrounded by water'* was, en Bear daardoor in grote emotionele moeilijkheden kwam omdat al zijn potten honing dreigden weg te drijven, hij zijn *'intellectual power'* gebruikte om het hoofd boven water te houden. Het was juist die *'intellectual power'* die hem in staat stelde te besluiten een lege pot honing als reddingsboot te gebruiken, waardoor hij niet alleen zichzelf maar ook zijn honing veilig op een droge plek wist te brengen.

Bear kwam hier, dat zal wel duidelijk zijn, oog in oog met één van de bedreigingen van het vasteland. Hij wist dat zijn *intellectual power* het middel was om er greep op te krijgen, en dat het tegelijk een middel was om zijn emoties in hun recht te laten en ze te vormen tot iets dat bruikbaar was. Vandaar dat zijn voorkeur ook uitging naar literatuur waarin die twee krachten samengingen: het samengaan van intelligentie en emotie, was zijn ervaring, leverde ideeën en inzichten op. De intelligentie

werd door de emoties gevoelig, de emoties werden door de intelligentie tastbaarder en inzichtelijk.

De uitspraak van Bear is zo interessant omdat er een voorkeur uit spreekt voor een manier van schrijven van literatuur die men bewust kan noemen: de schrijver heeft greep op wat hij wil en is zich tot op zekere hoogte bewust van zijn bedoelingen. Dat geeft ook stevigheid aan het werk. Het is bijvoorbeeld precies het ontbreken van controle die Mensje van Keulens roman *Van lieverlede* niet overtuigend maakt. Ze vergat zichzelf tijdens het schrijven en werd de dienaar van haar onbewuste. De claustrofobische sfeer in de roman, het leven van de moeder en de dochter in nauwelijks meer dan één kamer, de onderontwikkeldheid van beiden en de benauwenis die dat oplevert omdat alles onmogelijk wordt, is onbedoeld absurdistisch. Er worden niet voldoende motieven gegeven voor de wezenloosheid, achterlijkheid en het onvermogen om te leven. De ziekte van de moeder blijkt al te onverwacht zijn oorzaak te hebben in het feit dat ze haar man ooit in een kussen heeft verstikt. De climax van absurdisme - dat een uitvloeisel is van het ontstuitbare en niet meer nadenkende schrijven - komt tegen het einde als de dochter de dode moeder op een platje zet met een zonnebril op. In *Van lieverlede* liet Mensje van Keulen zich een onderdeel worden van wat ze schreef en verloor de noodzakelijke afstand. Haar gevoel voor verhoudingen werd er minder door, zodat de gebeurtenissen niet voldoende worden ondersteund door waarschijnlijkheid. Het gebrek aan diepte van de personages lijkt een rechtstreeks gevolg van een onvoldoende greep op wat ze aan het schrijven was.

Deze manier van schrijven is anders dan die van haar

vorige boeken *Allemaal tranen* en *Bleekers zomer*, al waren de kansen om uit te glijden in *Bleekers zomer* ook niet afwezig. Maar in de veel compactere korte verhalen, waar ook een duidelijker voorstelling van de bedoeling uit blijkt, vatte ze het schrijven bewuster op. Dat ze zich liet drijven op haar onbewuste, zoals ze heeft verklaard, maakt dat ze onbedoeld gaat behoren tot het soort schrijvers dat vertrouwt op de geestelijke wind die een muze hen inblaast, en die het denken en corrigeren van zichzelf beschouwen als een belediging van die muze. Karl Popper vertelt in *Unended Quest* dat deze opvatting van het kunstenaarschap teruggaat op Plato, die in de dialoog over de rapsode *Ion* laat zeggen: ‘Alle goede epische dichters brengen al die mooie gedichten niet voort door kunde, maar omdat zij door de god bezielde en gegrepen zijn.’

Maar vóór Karl Popper was het Edward Bear die zich had gestoord aan Plato's dichters die zich niet door ‘kunde’, maar door ‘goddelijke kracht’ lieten inspireren. Het betrof dan ook iets dat hem bijzonder ter harte ging: honing. Plato laat Sokrates immers in dezelfde dialoog zeggen: ‘De dichters vertellen ons dat zij, hun liederen puur uit honingvloeiende bronnen in de tuinen en dalen der Muzen, ze tot ons brengen zoals de bijen, ook zelf op vleugels zwevend.’ Al kreeg Bear dan ook hemelse visioenen van de ‘honingvloeiende bronnen’, hij was het hier helemaal niet mee eens! Dit was niet de manier waarop hij gesteld was op honing. Men kon, zo zei hij, uit honing *alleen* geen liederen puur. Wél uit een wisselwerking tussen het verstand en de honing. *Dat hij zoveel van honing hield kwam omdat hij zoveel van zijn verstand hield.*

De dichters van Plato, en vooral de genoemde Ion - die het zo eens was met de woorden van Sokrates dat hij zei 'Sokrates, ge grijpt me als het ware bij de ziel' - werkten op de lucht van gods omgekeerde stofzuiger. Daartegenover stelt Popper de schrijvers en componisten die niet alleen van wind en indrukken gebruik maken, maar die voortdurend werken aan de groei van hun 'creative imagination; this growth will depend on effort, industry, dedication to his work; on sensitivity to the work of others, and on self-criticism. There will be a constant give-and-take between the artist and his work rather than a one-side "give".' Het zijn deze schrijvers die het schrijven opvatten als een zelfbewuste, en zich van de dingen om hen heen bewuste, activiteit; de anderen, zei Lucianus van Samosata een paar eeuwen na Plato, zijn de 'windbuilen'.

Een van de aangename kenmerken van schrijvers die zo zelfbewust te werk gaan is dat hun boeken een beetje muziek maken. Natuurlijk geen echte muziek, maar het knerpen van hun hersens, je kunt ze horen denken. Edward Bear sprak in zulke gevallen van '*exploring noises*' en '*considering noises*' en noemde het de enige muziek die in staat is je wakker te houden. Het zijn ook de schrijvers, essayisten en critici die met voorbedachte rade te werk gaan die niet bang zijn voor de 'bedreigingen' van het vasteland. Ze zijn het aardigst als ze uitgerust zijn met de passie van de nuchtere onderzoeker. Hun werk valt niet om als een platonische muze onverhoeds voorbijschiet met haar goddelijke wind.

J.F. Vogelaar interesseert zich ook voor het schrijven als 'een bewuste activiteit', maar het betekent voor hem iets anders dan voor mij - en voor Edward Bear, waar-

mee ik het zoals steeds geheel eens ben. Voor Vogelaar betekent het vooral dat een schrijver te werk moet gaan met een politiek en maatschappelijk bewustzijn, in nieuw-marxistische zin. Vandaar dat voor hem het schrijven ook ‘een activiteit is van de maatschappelijk bepaalde mens’. Bewustzijn, zei Edward Bear betekent dat men zich bewust is van de werkelijkheid, zoals ze lijkt te zijn, het betekent nog niet dat men precies weet hoe hij moet worden. Literatuur die niet bewust is opgezet uit een behoefte aan politieke en maatschappelijke verandering, is bij Vogelaar al gauw een produkt van ‘onbewust vitalisme’ of ‘burgerlijk’, wat natuurlijk helemaal niet het geval hoeft te zijn; ook als men geen uitgesproken marxistisch bewustzijn heeft kan men met zijn volle verstand te werk gaan, beredeneerd en ‘kritisch’ schrijven.

In zijn ‘nieuw-marxistische’ visie moet de schrijver als persoon uit de literatuur verdwijnen, en moet de nadruk worden gelegd op de betrekkelijk onpersoonlijke ‘maakbaarheid’ van het kunstwerk. Hij is voor een ‘niet-persoonlijke werkelijkheidsbenadering’ en die noemt hij klassiek-marxistisch ‘objectief’. Ik acht het heel goed mogelijk dat er als resultaat van een ‘niet-persoonlijke werkelijkheidsbenadering’ belangrijke romans geschreven kunnen worden, maar de onpersoonlijkheid ervan zal toch uiterst betrekkelijk zijn, omdat juist door de bijzondere behandeling van het materiaal door die speciale schrijver een waardevol kunstwerk kan ontstaan.

Vogelaar voegt zich ook in de rij van de vooral Franse literatuurtheoretici die de literaire taal iets *totaal* anders vinden dan de gewone omgangstaal. ‘Het specifieke van de literaire uitdrukkingwijze’, zegt Vogelaar, ‘is haar onnatuurlijkheid, haar konstruktivisme, haar gemoti-

veerdheid.’ Het verschil tussen gewone en literaire taal wordt volgens mij zwaar overdreven, maar Vogelaar ziet daarin juist de ‘geavanceerdheid’ van een boek, omdat het zich daardoor opzichtig onderscheidt van romans die in leesbaar Nederlands zijn geschreven. Maar *Dubbelspel* van Frank Martinus Arion of *Birds of America* van Mary McCarthy hoefden het niet van een ‘onnatuurlijke’ taal te hebben om romans te zijn die zowel politiek bewust als kritisch zijn. Zij hebben ook niet minder ‘betekenislagen’, zoals Julia Kristeva het noemt, dan een gekonstrueerde tekst van Vogelaar of Van Marissing.

Voor Vogelaar is het gebruik van een specifieke literaire, kunstmatige taal, een *strategie*: door de afwijking wil hij het vertrouwde taalgebruik doorbreken, de gewoonte op losse schroeven zetten, zodat er een effect van ontmythologisering ontstaat. Ik vind dit een zinnige strategie, als één aspect van de literatuur, zoals ik het hiermee vergelijkbare middel van de ‘vervreemding’, zoals dat door Brecht werd gehanteerd, bijzonder bruikbaar vind. Maar het ‘vervreemdingseffect’ werd ná Brecht een confectiemiddel voor minder bedeelde schrijvers en verloor daardoor het onderscheidende karakter. Het was voor velen genoeg dat ze anti-kapitalisten waren, en daarmee voelden ze zich voldoende gelegitimeerd in de stijl van Brecht te werken. Wat aan marxistische literatuur ontbreekt zijn duidelijke tekenen dat een opvatting over de samenleving een persoonlijke verworvenheid is: heeft men zich eenmaal met een ideologie geïdentificeerd, dan worden de slagwoorden vanaf dat moment als vanzelfsprekendheden en als ‘objectieve’ feiten gehanteerd.

In het laatste kwart van de twintigste eeuw is het onhoudbaar te spreken van een zuiver kapitalistische sa-

menleving. Wie dat wel doet negeert de nuances, die juist in de literatuur zo belangrijk zijn. Literatuur is een van de middelen die veranderingen in een maatschappij begeleiden: door de genuanceerdheid, subtiliteit, gevoeligheid, door een verhoogde aandacht voor juist die elementen die de verandering bepalen. Veranderingen worden door de zorgvuldige aandacht voor de subtiele details mogelijk en overtuigend, omdat ze daardoor gegroeid lijken uit wat mensen werkelijk en met hun volle verstand willen. Het is juist de verwerping door de ouden nieuw-marxisten van een betrekkelijk individualiserende psychologie die de kloof veroorzaakt tussen de literatuur die zij voortbrengen en de lezers.

Mensen schijnen het beste te kunnen denken als ze *opklimmend* kunnen denken: te beginnen bij henzelf en wat hen specifiek bezighoudt, opklimmend naar wat er leeft in hun omgeving, dan in hun stad, vervolgens in het land, het westen enz. Dit opklimmende denken zorgt ervoor dat er verband blijft bestaan tussen de ‘trappen’ waarop gedacht wordt. De nieuw-marxisten sluiten de toegang af naar wat mensen persoonlijk bezighoudt, door dit onmiddellijk te abstraheren in de termen van de samenleving, dus ongeveer de derde trap in het denken. Een roman als *Birds of America* van Mary McCarthy is zo overtuigend omdat daarin al die niveaus zijn verwerkt. Ze maakt gebruik van een betrekkelijk individualiserende psychologie door zich op de hoofdpersoon te concentreren, maar ‘klimt op’ door hem in verband te brengen met de maatschappelijke en politieke omstandigheden. Daaruit blijkt tegelijk haar inzicht in de maatschappelijke tegenstellingen. Men kan ook wel zeggen dat zij het schrijven opvat als een bewuste activiteit. Het

betekent niet dat ze zich alleen maar bewust is van de politieke dimensie, maar ook van menselijke omstandigheden en de cultuur erom heen. Een schrijver heeft niet genoeg aan maatschappelijk bewustzijn om een inzichtelijk en ontmythologiserend beeld van de werkelijkheid te geven. Wie een relatief persoonlijke werkelijkheidsbenadering ‘individualistisch’ of zelfs ‘egoïstisch’ noemt vergist zich, omdat er bij een dergelijke benadering juist sprake is van een verhoogd besef van de grote afhankelijkheid van de werkelijkheid en inzicht erin. Maar daarom is er dan ook sprake van grote aandacht voor de kleine dingen, waar mensen aan gebonden kunnen zijn omdat het dingen van henzelf zijn. Zoals Edward Bear aan zijn honing.

Het gebruik van honing betekende voor Bear dat hij opklimmend kon denken. Het werkte als smeeroilje, die zorgde dat er een organisch verband ontstond tussen de verschillende niveaus. Het voorkwam dat hij ging zwalken en het contact met de begane grond verloor. Dat wilde hij voorkomen, al was het maar omdat zijn vriend Piglet door zijn geringe formaat bijna aan die grond gebonden was, wat niet wegnam dat hij tot grote hoogte kon klimmen met zijn ‘exciting thoughts.’

VIII

In zijn bundeling van artikelen *Konfrontaties* schrijft Vogelaar waarom hij een boek leest: 'ik lees een literair werk om te zien wat voor beeld het van de maatschappelijke werkelijkheid presenteert, welke positie het, bedoeld of onbedoeld, inneemt; algemener geformuleerd: ik probeer te onderzoeken hoe ideologische structuren en processen tot stand komen.' Hiertegen heb ik geen enkel bezwaar; het is een van de in principe zinnige manieren om te lezen. Maar wat Vogelaar in deze zin vergeet te vermelden is de kwestie van de 'partijdigheid', waar hij het op andere plaatsen regelmatig over heeft. Als Vogelaar zich in zijn kritieken zou beperken tot het onderzoeken van ideologische structuren, zouden zijn kritieken minder bot zijn en dan zou hij als kritikus geen harnas dragen waarin alleen door tralies in de helm zinnen worden toegelaten die een positief-marxistische instelling uitdrukken. Het is maar goed dat Vogelaar zwakke momenten heeft en zich daarin van zijn eigen periodieke botheid bewust is - zoals in een noot in genoemde bundel.

Vogelaar beperkt zich echter niet tot die ideologische structuren, hij beoordeelt ook een boek naar de mate waarin het stelling neemt tegen de huidige produktiekrachten, de heersende betekenissen, de burgerlijke

denk- en uitdrukkingstechnieken, de economische en sociale onderdrukking en in hoeverre het voldoet aan de 'revolutionaire geavanceerde literatuurproductie'. Het ellendige van dit soort partijdigheid in de literatuur is de verstompende eenzijdigheid ervan. Vogelaar mag dan nog zo vaak beweren dat de marxistische literatuurkritiek juist alle facetten van de maatschappij wil bestuderen, in de praktijk is daar weinig van te merken, want dan zou er sprake zijn van een veel genuanceerder kritiek. Partijdigheid, om dat woord maar te gebruiken, moet in de literatuur veel ruimer worden opgevat: een schrijver is partijdig omdat hij weet wat hij wil schrijven en wat hem hoog zit, of wat hij wil laten zien. Als een schrijver zich van boven tot onder altijd bewust moest zijn van zijn maatschappelijke partijdigheid, zou hij scheef gaan lopen, want zo denkt hij niet als hij tenminste gehecht is aan nuances.

Vogelaar noemt het schrijven 'een activiteit van de maatschappelijk bepaalde mens', en dat doet hij omdat hij het eens is met het bekende axioma van de marxistische kunstopvatting dat staat in Karl Marx' *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*: 'Niet onze ideeën, dromen en fantasieën bepalen de wereld, maar omgekeerd: de werkelijkheid bepaalt onze verbeelding.' Als een constatering uit het midden van de negentiende eeuw lijkt mij dit heel aannemelijk, maar het is onzin om meer dan een eeuw later, en in totaal andere omstandigheden - vooral voor wat toen de 'arbeidersklasse' heette - nog categorisch te zeggen dat dingen die mensen kunnen bedenken of willen de werkelijkheid niet bepalen. In grote delen van de samenleving is er een evenwicht aan het ontstaan, zodat de werkelijkheid bepaald wordt door de harde fei-

ten én door de dromen, ideeën en fantasieën die mensen kunnen hebben. En de literatuur en de kunst behoren daarbij, zijn zelfs in staat zich van die harde feiten weinig aan te trekken. Daarom kan men nu niet zeggen dat ‘schrijven een activiteit is van de maatschappelijk bepaalde mens’, omdat die maatschappelijkheid betrekkelijk en in verschillende mate over schrijvers verdeeld is. Tientallen jaren is nu al gebleken dat literatuur die zich als geëngageerd opdringt zijn doel voorbijschiet. En dat doet ook Vogelaars zgn. ‘objectieve montage’ *Ik in kapitaal*, die in *Het mes in het beeld* staat; omdat eruit blijkt dat de kaarten van de samenleving voor Vogelaar definitief geschud zijn: er zijn kapitalisten en er zijn slachtoffers van deze heren. Het schrille en botte van zo'n montage ontstaat vooral *door het gebrek aan satire*, een middel waar Brecht wel mee wist te werken.

Zelfs Vogelaars bedoeling om ‘ideologische structuren te onderzoeken’ in literatuur is een vergroving van het instrumentarium waarmee literatuur bekeken zou moeten worden. Een ideologie noemt hij ‘het geheel van denkbeelden die een bepaalde maatschappij nodig heeft om zich te rechtvaardigen.’ In deze definitie wordt ervan uitgegaan dat een roman of iets dat erop lijkt de ideologie van een ‘bepaalde maatschappij’ bevat; hij ziet dan over het hoofd dat het in de literatuur nogal vaak voorkomt dat er van ‘ideologie’ nauwelijks sprake is, hoogstens van ideeën, maar dat is weer wat anders. Wat is de ideologie in Kooimans *De grote stilte?* of in Doeschka Meijsings *Robinson?* Die is er niet of nauwelijks. Blijkbaar is het dan iets anders dat deze boeken interessant maakt: psychologie, een opvatting van de werkelijkheid, technische kwaliteiten, motieven, verwerking van ervaringen van de

hoofdpersoon die niet alleen voor hem gelden, maar tot een menselijk en psychologisch patroon behoren. Voor deze andere elementen heeft Vogelaars materialistische literatuurkritiek geen oog omdat ze niet interessant genoeg zijn in het licht van de partijdigheid.

Op het gebied van de partijdigheid doen zich in de marxistische literatuurkritiek nog fantastischer sprookjes voor. In het tijdschrift *Te Elfder Ure*, waarvan Vogelaar redacteur is, stond eens (in 1971) een artikel van Kees Vollemans dat *Productiviteit als partijdigheid* heette. In dit artikel levert de schrijver een bijdrage aan de analyse van 'de doorwerking van het monopoliekapitalisme, ook in de bovenbouw instituten'. Dat deze zin geen bijdrage is aan het instituut dat voor de bevordering van het denken in Vollemans hoofd zit, is geen onderwerp van analyse voor hem geweest. Wel het verhaal *Het ovale portret* van Edgar Allan Poe, waarvan hij in dit artikel een interpretatie ten beste geeft. In dit verhaal, zo zal ik samenvatten, wordt de verteller geschokt door een portret van een jonge vrouw. Het staat in een nis in de torenkamer van een kasteel waar hij de nacht doorbrengt. In een catalogus leest hij hoe dit portret tot stand is gekomen. Het had hem getroffen door de 'volstreckte natuurgetrouwheid.' Het afgebeelde meisje was de vrouw van de schilder. Zij poseerde er tegen haar zin voor, omdat ze de kunst van haar man als een concurrent was gaan zien, want hij ging er helemaal in op. Tijdens het schilderen van het portret gaf hij zich geheel over aan zijn 'dromerijen' en zag daardoor niet dat zijn vrouw ondertussen wegwijnde. Toen het doek klaar was stond de schilder een ogenblik in extase voor zijn werkstuk, maar het volgende ogenblik verbleekte hij en riep: 'Dit is

inderdaad het *leven zelf*.’ Toen hij zich naar zijn vrouw wendde, zag hij dat ze gestorven was.

En wat zegt Vollemans hiervan? Dit verhaal, zegt hij, beschrijft het productieproces van het magische kunstwerk, dat de toeschouwer geheel in zijn ban heeft. Het kon alleen geschreven worden in de ‘hoogburgerlijke fase’ van een kapitalistische maatschappij waarin, zegt Vollemans nog steeds, ‘enerzijds de verbeeldingskracht (“dromerijen”) was overgeleverd aan de onidyllische wetten van de markt, en ze anderzijds voor wat haar antimaatschappelijke pretenties betreft naar het schimmenrijk van de autarkische kunst werd verwezen.’ In het verhaal, aldus Vollemans nog steeds, vervangt de kunst het leven: het portret is opgepot geluk voor de schilder, het is fictie en illusie, het is schijn, waaraan de voorkeur wordt gegeven boven de verwezenlijking van reël materieel geluk. Het is geluk als kapitaal. Het portret is een *ding* (zie Marx ‘verdinglijking’), waarvoor de schilder en de mensen die ernaar kijken, capituleren. Het verhaal toont het kapitalistisch mechanisme aan: de dingen heersen over de mensen, de produkten over de producenten. Poe's verhaal ‘laat het *fetisj* karakter van de waar zien.’

Het lijkt geen twijfel dat alle kenners van Poe's werk van verbazing zullen zwijgen of onder de indruk zullen zijn van de originaliteit in deze uit het ongerijmde gerukte interpretatie. De psychologen die dit verhaal als een afgeronde case-history gebruikten moeten het inleveren en Marie Bonaparte, die een dik boek schreef met psychoanalytische verklaringen van Poe's verhalen, kijkt even vanuit haar verbanning onder de grond op uit haar graf. Dit is *Reine Interpretation!*

IX

Vollemans' interpretatie van *Het ovale portret* is een geval van vervreemde literaire kritiek. Vervreemd van de aandacht voor psychologie in een roman of verhaal, neemt hij het verhaal op en houdt het tegen het licht van de marxistische axioma's, waarvan er één is dat mensen niet meer door een schilderij gefascineerd mogen zijn, zoals de verteller in het verhaal, omdat zij het dan als een 'fetisj' zien, dat in de plaats komt van de werkelijkheid. Zo eenvoudig is dat. Maar de verteller in het verhaal is wel gefascineerd, maar hij verliest niet zijn verstand, zelfs niet in de toestand waarin hij verkeert: hij is gewond en doodmoe. Na 'ernstig nadenken' besluit hij dat het werkelijkheidsgehalte van het schilderij hem zo fascineert. Vollemans wil in het verhaal alleen zien dat 'de dingen over de mensen heersen in een kapitalistische maatschappij', hij wil niet zien dat het schilderij voor de verteller *iets betekent*, dat het een positieve uitwerking heeft op zijn verstand. De moraal van het verhaal is, zou men kunnen zeggen, de tragiek dat een schitterend schilderij alleen maar kan ontstaan ten koste van zoveel. De interpretatie van Vollemans is een schoolvoorbeeld van de manier waarop de materialistische literatuurkritiek te werk gaat, en hoe zij nuances vertrappt ten behoeve van een tendentieuze interpretatie. Juist de materi-

alistische literatuurkritiek, waarin alles draait om vervreemding, vervreemdt zelf van alle belangrijke literatuur door het hanteren van het stompe potlood van een dwingende ideologie. Hiermee wil ik natuurlijk niet, om misverstand te voorkomen, ontkennen dat veel mensen de dingen om hen heen als fetisjen gebruiken: dingen waar ze irrationeel en onberedeneerd aan hangen. Waar het om gaat is dat Vollemans, en veel marxistische literatuurkritici, over het hoofd zien dat mensen met hun volle verstand en sensitiviteit door iets gefascineerd of op iets gesteld kunnen zijn. Men wil niet zien dat er literatuur bestaat waarin de politieke of ideologische dimensie gering is en dat het dan toch om belangrijke literatuur kan gaan.

Beter dan met een onnozele geigerteller te zoeken naar de ideologische structuur in een boek, kan men de literatuur opvatten als *een bepaalde vorm van kennis*, want dan kan men naar veel meer zoeken en kan men ook veel meer aspecten van literatuur tot hun recht laten komen. Als men literatuur als een vorm van kennis opvat gaat men ook van bepaalde vooronderstellingen uit, maar die zijn opener. Eén van die vooronderstellingen zit al in het woord kennis zelf: het betekent dat men iets weet, dat er over iets is nagedacht en dat men er mee leeft, het gebruikt en aanwendt. Een mate van bewustheid en beredeneerdheid betekent dat men niet in een moeras van impressies en irrationaliteiten verzeild raakt. Het maakt dat literatuur betekenis krijgt en om die reden in zijn waarde gelaten wordt, terwijl het tegelijk hanteerbaar en bruikbaar wordt.

De aandacht die marxistische literatuurkritici opeisen zou bijna het zicht ontnemen op critici die ook belang-

stelling hebben voor de sociale elementen in de literatuur, maar die er met grote zorg voor waken dat de literatuur in zijn waarde wordt gelaten. De Engelse literatuursocioloog Richard Hoggart schrijft zelf in *Speaking to Each Other* dat hij soms de neiging heeft mensen eerder als sociale wezen, dan als personen te zien: ‘to make the social point to the neglect of the personal.’ Die neiging heeft hij echter weten te onderdrukken, zodat in zijn essays een subtiele verhouding ontstaat tussen het persoonlijke, sociale, culturele en esthetische. Daarom ook staat tussen essays over communicatie, onderwijs, George Orwell, Tom Wolfe, Marshall McLuhan, T.S. Eliot een autobiografisch essay over zijn jeugd: om te laten zien wat hij was en hoe hij nu geworden is. Hij doet dat bijna neutraal en feitelijk, maar met goed gekozen details, sensitief, maar zonder sentimentaliteit. Hij geeft geen smakelijke of zielige karakteristieken terwijl hij toch een veelzeggend beeld geeft van het leven in een achterafbuurt in Leeds. Hij pleegt geen emotionele chantage op de lezer.

Hoggart is zich van de gevaren bewust die kleven aan een beperkte sociologische manier van denken. Het is alsof een zin uit Darwins autobiografie dat gevaar levend houdt; in het essay *Literature and Society* citeert hij daaruit: ‘Het is of mijn geest een soort machine is geworden die alleen nog maar algemene wetten kan distilleren uit een groot aantal feiten; in hoeverre dat de oorzaak is van het wegwijnen van dat deel van mijn geest waarvan mijn smaak afhankelijk is, is mij niet duidelijk.’ Dit heeft hem mogelijk ook gevoelig gemaakt voor de valse sjablonen of de valse toon in vormen van literatuur: in *A Question of Tone* analyseert hij autobiografieën op emotio-

nele betrouwbaarheid, en in een analyse van Graham Greene's *The Power and the Glory* ziet hij dat het boek niet bevolkt wordt door mensen, maar door typen en karikaturen. Hoggart is voortdurend bezorgd om het evenwicht tussen literaire en sociologische verbeelding. Het is geen wonder dat Edward Bear Richard Hoggart aanzag voor één van de dieven van de pot honing die verdwenen was op het moment dat hij hem nodig had als lokaas voor het vangen van een Flipperdeflap. De ander die er voor in aanmerking kwam was Raymond Williams. Het bewijs is nooit geleverd, maar een feit is dat Hoggart in die tijd veel in Oxford en Williams veel in Londen is gesignaleerd. Dit is ook de enige redelijke en aannemelijke verklaring voor het uiteindelijke ontstaan van Williams' boeken *Culture and Society* en *Keywords*, omdat zulke boeken alleen kunnen ontstaan als men reeds op jonge leeftijd vertrouwd is gemaakt met intellectuele honing. Iets wat in negatieve zin goed te merken is aan J.J. Oversteegen, wiens mentale motoriek veel wegheeft van een verroest karrewiel dat nooit werd gesmeerd met het een of ander.

Hoewel de belangstelling van Hoggart en Williams in de literatuur niet speciaal uit gaat naar specifiek esthetische kanten, laten zij die toch in zijn waarde. Williams gebruikt de literatuur om het proces van cultuurvorming te ontdekken. Hij gaat er daarbij vanuit dat, met name in Engeland, de laatste anderhalve eeuw vooral twee vormen van cultuur hebben bestaan en op elkaar probeerden in te werken: de cultuur van literatuur en kunst, en de cultuur van de samenleving. In *Culture and Society* probeert hij inzicht te krijgen in dit proces door de betekenissen op te sporen van de woorden 'industry, demo-

cracy, class, art and culture' in de literatuur en in de literaire en culturele opvattingen. Aldus geeft hij een portret van een proces in de periode 1780-1950.

Wat Williams beschrijft is een *proces*. Het bleek hem namelijk dat de betekenis van de woorden 'industry, democracy' enz. in de loop van de tijd veranderde, én dat de betekenis per schrijver of essayist anders was. Op deze manier ving hij twee vliegen in één klap (ook begrijpelijk als je met honing werkt): de rol die bijvoorbeeld het begrip 'cultuur' bij de romantici speelde werd duidelijk, de betekenis die het voor de afzonderlijke schrijvers in hun werk had kwam naar boven. Zo behandelt Williams de romans van Dickens en George Eliot en noemt ze 'industrial novels'; daarna het werk van William Morris, waarin 'industry' een heel andere betekenis heeft. Bij Dickens is het een speciaal verschijnsel dat drukt op de arbeiders, bij John Ruskin en William Morris gaat het om de terugkeer naar de ambachtelijkheid. Op dezelfde manier komen de esthetici van het einde van de negentiende eeuw, de Fabians, Lawrence, Orwell, de marxisten enz. aan de beurt. Hierdoor ontstaat een beeld van de ideeën die men had, de werking ervan en hoe ze zich verhielden ten opzichte van de harde feiten van het bestaan; ook, natuurlijk, de eventuele invloed die ze hadden op die harde feiten.

Dat Williams in zijn boek uitging van begrippen die wel en niet tot de literaire cultuur behoorden, zoals 'industry' en 'class' naast 'art' en 'culture', was op zich al van culturele betekenis. Op deze manier maakte Williams de literatuur tot een onderdeel van *de cultuur van de werkelijkheid*, een gedachte waarbij Oversteegen niet genoeg zal hebben aan één borreltje en Fens niet aan één schietge-

bedje. 'De cultuur van de werkelijkheid' is iets dat men moet zien in het licht van de cultuuropvatting van Ortega y Gasset, die lange tijd bewust of onbewust de achtergrond vormde voor veel kunst- en literatuurkritiek. *De opstand der horden*, dat in 1930 verscheen, was een beschrijving van de massa in opkomst en de gevolgen die deze 'opstand' zou hebben voor de cultuur. Die gevolgen zouden 'uniformisering', 'nivellering' en 'collectivering' zijn en het boek was daar een waarschuwing tegen. De voorspellingen van dit boek zijn na de tweede wereldoorlog niet uitgekomen. Een bewijs daarvoor is het in onbruik raken van een woord als 'collectivering', en van nivellering wordt alleen nog gesproken in verband met de hoogte van salarissen. 'Collectivering' behoort tot de woordenschat van de jaren dertig en deed toen uitstekend dienst om de bedoelingen van het stalinisme en nazisme mee aan te duiden. In een algemener zin duidde het de neiging aan als kuddedier te denken. Die neiging is nu natuurlijk verre van afwezig, maar alleen al de verbetering in materiële zin heeft *voorwaarden* geschapen voor een veel minder collectief gedrag: in principe kunnen mensen daardoor veel beter weten wat ze zelf willen en hebben ze ook veel meer mogelijkheden om die wil uit te voeren. Dat wil eigenlijk zeggen dat 'cultuur' en 'samenleving' een heel bescheiden, maar fundamentele stap naar elkaar zijn toegegroeid. De consequentie daarvan is weer dat men het begrip 'cultuur' niet meer kan omschrijven door uitsluitend gebruik te maken van de hooggestemde idealen die Ortega y Gasset in de kunst en literatuur van toen vond.

De 'cultuur van de werkelijkheid' omvat meer dan de kunsten. Daarom kan men voor een bruikbaar cul-

tuurbegrip beter gebruik maken de betekenis die de culturele antropologie eraan hecht: daarin wordt recht gedaan aan de cultuur van individuen, groepen en hele samenlevingen en is het onderscheid 'hogere' en 'lagere' cultuur minder aanwezig. Essentiëel is hier wel bij dat dit niet wil zeggen dat het kwaliteitscriterium is vervallen. Er komt alleen wat bij: het integriteitscriterium. Of iets goed, beter, best is hangt dan af van het goede gebruik van vermogens. Dat goede gebruik van vermogens zorgt ervoor dat iets, een roman of kunstwerk, zichzelf rechtvaardigt. Door het minder ver uit elkaar liggen van 'hogere' en 'lagere' cultuur gaan mensen niet meer hiërarchisch, maar gelaagd denken: hun verschillende behoeften en verlangens worden bevredigd door verschillende soorten kunstuitingen. Voor een schrijver die belangstelling heeft voor de cultuur van de werkelijkheid is alles in principe interessant, omdat alles een geschiedenis heeft en met elkaar samenhangt, kortom: uitdrukking is van cultuur.

X

Het werk van Raymond Williams en Richard Hoggart is voor de literaire kritiek zo bruikbaar omdat zij, ondanks hun sociologische aandacht, de literatuur open houden en er geen onzinnige eisen aan stellen. Die openheid blijft gehandhaafd omdat zij de ideeën in een roman, gedicht of essay niet zien als dé ideeën, maar als dingen die een verschuiving van betekenis kunnen ondergaan in de tijd, en omdat die ideeën niet door elke schrijver op dezelfde manier worden gebruikt. Williams maakte een woordenboek van ideeën, *Keywords*, waarin hij de verschillende en verschuivende betekenissen van woorden als vervreemding, democratie, kritiek, bourgeois, civilisatie, collectief, gelijkheid, formalisme, kapitalisme, kunst, natuur, individu, samenleving, werk, persoonlijkheid, progressief, romantisch, originaliteit, organisch, reactionair, psychologisch, theorie, subjectiviteit enz. beschrijft. Het zijn cruciale woorden in het denken en de literatuur, waarvan de betekenis afhangt van de tijd, de plaats en de omstandigheden waarin ze worden gebruikt. Men kan eraan zien dat de essentie van het denken, ook in de literatuur, niet te fixeren is door een wetenschap, maar dat het om beweeglijke ideeën gaat. Het feit dat de betekenissen verschillen en verschuiven wil niet zeggen dat men zich op drijfzand bevindt,

want daar zijn die ideeën op een bepaalde tijd en plaats te veel voor geïntegreerd in de mensen. Maar ze liggen niet vast.

Elke schrijver heeft zulke ideeën in zijn hoofd: hij heeft ze onbewust en/of hij kiest ze en ontwikkelt ze tot iets dat alleen voor hem kenmerkend is. Ze kunnen samenvallen met de heersende betekenis, ze kunnen eraan tegengesteld zijn. Hij wendt ze aan als hij aan de dingen denkt waarover hij wil schrijven. Hoeveel opvattingen over de ‘werkelijkheid’ zijn er niet, terwijl elke schrijver terecht denkt dat zijn opvatting van de werkelijkheid de juiste of de meest adequate is. Maar zodra hij weet dat het voor zijn zelfhandhaving noodzakelijk is om een opvatting over de werkelijkheid te hebben, zal hij stevig beginnen te denken, desnoods op z'n Bears met het vermoeide hoofd tussen beide handen, en dat zal dan later in zijn werk te merken zijn. Een literair kritikus is er voor om dat dan weer naar voren te halen als karakteristiek voor die schrijver. Het zal dan aan de esthetische en vormende kwaliteiten van het boek liggen of het overtuigend is. Elke schrijver van betekenis blijkt na een paar boeken zijn *persoonlijk patroon* te bezitten dat men in delen kan uiteen leggen: thematisch, stilistisch, psychologisch, filosofisch. Dat allemaal samen maakt hem tot een interessant schrijver. De veronderstelling die hieraan ten grondslag ligt is dat een schrijver met zijn volle verstand te werk gaat en dat hij iets wil laten zien dat betekenis heeft.

Dat ‘persoonlijk patroon’ heeft, omdat het door denkwerk, het ‘articuleren’ van gevoelens en sensitiviteit tot stand is gekomen, zijn verbindingen met de werkelijkheid; het is immers ontstaan door na te denken over de

werkelijkheid. Het is een 'patroon' omdat de verschillende elementen op een bepaalde manier met elkaar samenhangen, waardoor ze een schrijver stilistisch en thematisch onderscheiden van anderen. Maar zo'n patroon bestaat niet alleen uit ideeën die vóór alles met denken te maken hebben. Het ontstaat daarbij óók uit *tot ideeën geworden gevoelens*, die ongeveer het hart van het patroon vormen. Het zijn zulke, minder harde en subtielere ideeën, die het dichtsbij de schrijver zelf staan omdat ze bij uitstek zijn verweven met gedachten en gevoelens die hij al heeft op het moment dat hij gaat denken.

In de literatuurwetenschap heeft altijd de neiging bestaan om de literatuur te reduceren tot een aantal kernthema's als liefde en dood. Bij dit reductionisme gaat de grote verscheidenheid van thema's in de literatuur verloren. Bij een thematische analyse wordt meestal ook te weinig onderzocht hoe een thema is opgebouwd, uit welke componenten het bestaat. Eén van de nuancerings die men moet aanbrengen is het onderscheid en de verwevenheid van de meer persoonlijke en de culturele ideeën, die in hun verlengde liggen. De tot ideeën geworden gevoelens en emoties doordringen de culturele ideeën: het gaat dan om obsessies, gevoelens van superioriteit, inferioriteit, melancholie, schuld, tragiek, paradox, of om pessimisme, optimisme, estheticisme, fatalisme enz. Er is altijd sprake van wisselwerking tussen persoonlijke en culturele ideeën en ze zijn met elkaar in discussie. Daardoor ontstaat een spanning waarvan het schrijven zelf de neerslag is.

De relatie die de ideeën die tot het persoonlijke patroon behoren hebben met de culturele en ideologisch getinte

sleutelbegrippen van Raymond Williams is bepalend voor het gehalte van een roman of gedicht. De afwezigheid van een conflict tussen die twee is typerend voor het proza van de jaren zeventig, zodat er gesproken kon worden van Hollands binnenkamer-realisme. De schrijvers trokken zich terug binnen hun persoonlijk patroon en cultiveerden de kleine thema's. Enkelen waren in staat om die thema's te vergroten door ze uit te buiten en het inzicht te intensiveren, maar de meesten stelden zich tevreden met wat gedachteloos voor de hand lag. Het cultureel patroon was afwezig in de gedachtenwereld van schrijvers in de eerste helft van de jaren zeventig. Er was gebrek aan cultuurhistorisch bewustzijn, waardoor ze zich, bijvoorbeeld, de kans lieten ontnemen om uit de ervaringen die menigeen opdeed aan het eind van de jaren zestig, toen politiek en cultuur elkaar troffen, om te vormen tot literatuur. Het ontbreken van een intellectuele, en dat betekende in hoge mate *littéraire*, greep op verschijnselen en gebeurtenissen bij schrijvers werd manifest.

Literatuur van betekenis zal, juist in het cultureel klimaat van de jaren zeventig, alleen kunnen ontstaan als schrijvers de juiste verhouding weten te vinden tussen persoonlijke sentimenten en ideeën en algemener opvattingen en ideologieën. In het hoofd van een schrijver zouden ze verweven moeten zijn zodat hij zijn eigen accenten kan aanbrenge. Zijn literaire verbeelding moet een manier vinden om de elementen met elkaar in verband te brengen, ze zo te combineren dat het is alsof het ene element niet zonder het andere kan: omdat ze logisch in elkaar overlopen, een nuance aanbrenge of een tegenstelling vormen. Dat gebeurt door personages,

gezichtspunten, geleidelijke ontwikkeling, gedachtenstromen, rol van de verteller, situaties, hoofdpersoon en bijfiguren. Daardoor wordt een roman *een samengesteld organisme*, waaraan men de manier van verbeelden en de manier van denken kan aflezen.

Wat men literaire verbeelding noemt is een combinatie van de juiste ideeën en de juiste vorm: door deze identiteit vloeien ze in elkaar over. Een boek is meestal niet geslaagd omdat een schrijver onvoldoende greep heeft op zijn ideeën, of ze zelfs helemaal niet heeft. Een boek is meestal goed of interessant wanneer het samenhangend en gecompliceerd is. Het betekent dat de verbeelding van de schrijver gewerkt heeft met het soort cruciale ideeën die hiervoor zijn genoemd. Als iets gecompliceerd maar samenhangend is wordt de betekenis pas langzaam duidelijk, omdat de lezer aangenaam aan het werk gezet wordt om iets toe te voegen dat er niet is. Er ontbreekt altijd iets. De lezer zoekt tijdens het lezen iets dat hij nog nooit gezien heeft, maar hij zoekt niet in het wilde weg. De schrijver geeft hem voldoende aanwijzingen door het samenhangende van zijn roman, verhaal of gedicht.

Een criterium als 'gecompliceerd en samenhangend' - dat 'eenvoud' niet uitsluit omdat eenvoud al snel heel gecompliceerd blijkt te zijn - gaat van de veronderstelling uit dat een schrijver flink gedacht heeft en weerstanden heeft moeten overwinnen. Dat geeft de smaak van integriteit aan een boek. De schrijver is niet over één nacht ijs gegaan. In één van zijn essays omschrijft Lionel Trilling het zo: 'In any extended work of literature, the aesthetic effect depends in large degree upon intellectual power, upon the amount and recalcitrance of the material the mind works on, and upon the mind's succes in

mastering the large material.' Trilling spreekt niet voor niets van 'aesthetic effect', want het resultaat van al het geblok is dat de lezer overtuigd wordt. Op dat niveau mag men de chemische reactie in het hoofd van een lezer 'esthetisch' noemen; tenslotte is het dan alsof schrijver en lezer intellectuele honingpotten uitwisselen.

XI

Kees Fens is bijzonder gesteld op het werk van T.S. Eliot. In Tussentijds staat een lang essay over het gedicht *Journey of the Magi*, omdat daarin ook sprake is van iemand 'die geen zin kan geven aan zijn huidige situatie' en daarom op weg gaat 'naar het nieuwe leven in de verte.' Maar Eliot schreef wel essays over algemene onderwerpen, zoals zijn aantekeningen om tot een definitie van cultuur te komen aan de hand van nogal traditionalistische, conservatief-christelijke uitgangspunten. Zijn bedoeling was om een verband tussen cultuur en religie aan te tonen. In *The Function of Criticism* is van een verband ergens tussen echter helemaal geen sprake, laat staan tussen de literatuur en de werkelijkheid. Eliot beperkt de functie van de kritiek tot een aantal taken die op zichzelf zonder twijfel een voorwaarde zijn voor adequate literaire kritiek: kritiek wil volgens hem zeggen 'the elucidation of works of art and the correction of taste', 'the commentation and exposition of works of art' en 'comparison and analysis'. Maar hier blijft het bij, en hier moet de kritikus zijn 'true fulfilment' in vinden: 'The critical activity finds its highest, its true fulfilment in a kind of union with creation in the labour of the artist.' Dit wil zeggen: hij moet in het gedicht - daar denkt Eliot altijd alleen maar aan - kruipen en zo ijverig

lezen dat hij in het gedicht opgaat. Men hoeft zich nu niet meer af te vragen waar de talloze studenten zijn gebleven die hun scriptie over T.S. Eliot hebben geschreven en waar je nooit meer iets van hoort: opgegeten. Wat Eliot over de functie van de kritiek dacht had veel te maken met zijn religie. Een 'mening' wordt van de kritikus niet verwacht, integendeel: 'the real corrupters are those who supply opinion or fancy'. In het vervolg van dit citaat moeten Goethe en Coleridge het ontgelden, omdat zij wel eens meningen hadden. Eliot gebruikt het woord 'supply', alsof een kritikus zijn mening nog even toevoegt, inplaats van met redenen omkleedt. Interpretatie is evenmin legitiem voor Eliot; wat de kritikus, deze sloof van de dichter, mag doen is 'putting the reader in possession of facts which he would otherwise have missed.' Dit doet vermoeden dat de kritikus bij elke lezer moet vragen of hij misschien iets gemist heeft, zo ja dan kan de kritikus in zijn buidel tasten en het hem aanbieden. Het lezersbestand zou dan in rayons verdeeld moeten worden, zodat elke kritikus zijn eigen gebied kan bestrijken: hij is dan een soort loodgieter voor missing links. Strikt genomen zou het binnen Eliot's opvatting van kritiek niet mogelijk zijn van zijn lange gedicht *The Waste Land* te zeggen, zoals Samuel Hynes gedaan heeft, dat het de 'essential vision of the post-war world' weergaf en die betekenis had voor de generatie van W.H. Auden en Evelyn Waugh.

Eliot sneed met zijn essay 'The Function of Criticism' een goede Engelse traditie in de kritiek af die was ontstaan onder invloed van wat Matthew Arnold in *Culture and Anarchy* en vooral in *The Function of Criticism at the Present Time* (1865) had geschreven. Arnold, die de reli-

gie zag verdwijnen om plaats te maken voor de verbeelding, vatte kritiek veel ruimer op dan later Eliot en F.R. Leavis zouden doen. Omdat hij hierbij niet alleen aan literatuur dacht, was het voor hem vóór alles een manier om een cultureel klimaat te scheppen, en volgens hem was dat ook een voorwaarde voor het ontstaan van belangrijke kunstwerken: kritiek was ‘a means of preparation’, ‘its really constitute, a quickening and sustaining atmosphere of great value.’ In zo'n culturele atmosfeer ontstaan ideeën die het niveau omschrijven waarop een roman of schilderij een duurzame betekenis binnen de cultuur kan krijgen. Zij suggereren de criteria van kwaliteit; die criteria ontstaan door rekening te houden met verschillende maatschappelijke en culturele eisen, denkbeelden en gevoelens. Vandaar dat Arnold ‘the business of the critical power’ ruim, maar niet oceanisch situeerde ‘in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science.’

Arnolds definitie van ‘criticism’ bevat een element dat enigszins in tegenspraak lijkt met andere uitspraken en ook met de aard van zijn eigen werk. Zijn definitie luidt: ‘criticism: a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world’. Het woord in deze definitie dat problemen in de praktijk geeft is ‘disinterestedness’, belangeloosheid. Men zou er een soort afzijdigheid in kunnen lezen waarvan geen sprake is. Wat Arnold bedoelde is dat men iets moet kunnen bestuderen zonder direct aan het praktische gebruik ervan te denken; het praktische gebruik ervan was een tweede stap. ‘This disinterested love of a free play of the mind on all subjects, for its own sake’ garandeerde voor hem het ontstaan van nieuwe ideeën. Edward Bear beves-

tigde dit jaren later op zijn manier in een gesprek met Piglet. Dat was toen het probleem zich voordeed op welke plaats zij rustig en ongestoord van gedachten zouden kunnen wisselen, zonder dat een van de twee ver zou moeten lopen: zij besloten tot het instellen van een Thoughtful Spot, een denkplek. Daar zittend beoefenden zij, wat Arnold noemt, de ‘love of a free play of the mind on all subjects’, zodat ze bijvoorbeeld ‘a Friendly Day’ konden bedenken. En met dat idee in hun hoofd gingen ze dan aan het werk, het waarschuwen van Eeyore, het helpen van Owl en zo meer. De invloed van Arnold op de denkbeelden van Bear is onmiskenbaar, men hoeft alleen maar aan Arnolds uitspraak te denken ‘that the mind may be made the source of great pleasure’.

De invloed van de New Critics en de literatuurwetenschap, die het liefst het Wetboek van de Literatuur zou willen introduceren, hebben de ideeën van Arnold op de achtergrond geschoven. Het gevolg was dat men niet meer wist wat te beginnen met de sociale, psychologische, filologische etc. aspecten in de literatuur. Wellek & Warren redeneren zigzaggend in de hoofdstukken waarin ze deze aspecten behandelen: in hun *Theory of Literature* hebben ze er niet veel moeite mee de naar wetenschap lonkende ‘hermeneutici’ te verwijten dat ze ‘fantastische kaartenhuizen’ over de literatuur heen bouwen. Maar zelf weten ze niet wat ze er mee aan moeten; eerst schrijven ze: ‘De waarde van bekendheid met de geschiedenis van de filosofie, en van het denken in het algemeen, voor de exegese van een poëtische tekst kan nauwelijks overschat worden’, maar een paar bladzijden verder: ‘Al deze criteria zijn zeker gebaseerd op een intellektualistisch misverstand, op een verwarring

van filosofie en kunst, op een verkeerd begrip van de manier waarop ideeën in feite de literatuur binnendringen.’ Als Wellek & Warren van een ‘verkeerd begrip’ spreken zullen zij zelf wel weten hoe ideeën wél de literatuur binnendringen, maar dat is helemaal niet het geval: ‘De literatuuronderzoeker doet er beter aan zijn aandacht te richten op het concrete probleem dat nog niet opgelost is of zelfs maar op een adequate manier gesteld is: de vraag hoe ideeën eigenlijk in literatuur worden opgenomen.’ Dat het voor Wellek & Warren een probleem was en is komt omdat zij eisen aan de literatuur stellen waaraan niet voldaan kan worden. Het is toch eigenlijk een eenvoudige vraag die zij stellen, die te beantwoorden is als men in de literatuur geen wetten, maar bewegende ideeën-patronen wil zien. Wellek & Warren zien de ‘extrinsic approach’ nog als een probleem waar ze niet uitkomen, Maatje, Oversteegen en Verdaasdonk houden het buiten de deur. Austin Warren stelt het probleem nog eens aan de orde in een gesprek met Cleanth Brooks, de schrijver van *Literary Criticism, a short history*, en *Understanding Fiction*. Dat gesprek staat in ‘*The Possibilities of Order*’, een bundel essays die Brooks werd aangeboden bij zijn emeritaat in 1975. De *New Critic* zegt daarin dat hij nooit indifferent is geweest voor de filosofische, historische, psychologische enz. aspecten ondanks zijn gefixeerde aandacht op de ‘well-wrought text’, maar hij is er alleen nooit achter gekomen hoe hij deze zaken in zijn kritische werk moest integreren. Ook bij Brooks zien we de angst om iets te schrijven dat niet tot op het bot wetenschappelijk verantwoord lijkt. En dat terwijl dit een eis is waar de literatuur zich steeds aan onttrekt,

de dans ontspringt om nog een mooiere te bedenken. Tot de puristen in de literatuur behoort ook F.R. Leavis, al is hij minder wereldvreemd en mag hij graag polemiseren. (Hij ziet het, niet onaardig, als ‘a duty as well as a pleasure.’) Hij noemde een bundel essays *The Common Pursuit*, een titel die hij ontleende aan deze uitspraak van T.S. Eliot: ‘The critic, if he is to justify his existence, should endeavour to discipline his personal prejudices and cranks - tares to which we are all subject - and compose his differences with as many of his fellows as possible, in the common pursuit of true judgement.’ Eliot omschrijft hier nog eens de taak van de kritikus als sloof, hij breidt die zelfs uit door te zeggen dat het het beste zou zijn als er een Gemeenschap van sloven ontstaat die hun leven moeten besteden aan het geven en nemen van stukjes ‘true judgement’. Maar Leavis heeft wel altijd duidelijk laten merken - zelfs in *Culture and Environment* (1933) - dat hij de hoofdsloof is die zal zeggen wat goed en slecht is; de anderen mogen achter hem aanlopen om het gebouw van true judgement schoon te houden.

Eliot gaat in zijn uitspraak van de veronderstelling uit dat critici maar wat voor zich uitbazelen (wie zal ontkennen dat dat niet vaak het geval is) en dat ze opschrijven wat hun zonder overweging te binnen schiet. Maar zo is het niet, zei Edward Bear, en veegde deze stoffige gedachten uit zijn Thoughtful Spot.

XII

Toen Edward Bear op een mooie dag zijn denkplek helemaal had schoongeveegd en er geen stoffige gedachte meer te zien was, haalde hij zijn veertien, of vijftien, potjes honing voor de dag en zette ze allemaal keurig naast elkaar op een schoon plekje. Hij zocht een takje en begon een verhandeling over de veertien, of vijftien, samenstellende delen van intellectuele honing die hij nodig achtte voor goede en levende literaire kritiek.

Het eerste bestanddeel was *passie*, en Bear wees daarbij op het eerste potje honing dat duidelijk groter was dan alle andere. Tijdens het lezen en herlezen moet er sprake zijn van een sterke wil om iets te weten te komen, alsof men er persoonlijk belang bij heeft; de keuze van het boek heeft nieuwsgierig en leergierig gemaakt en die nieuwsgierigheid wil bevredigd worden.

Als tweede bestanddeel noemde Bear *denken*, en dat wilde voor hem zeggen dat de passie daardoor niet op hol kon slaan maar gelijke tred hield met het opnemen en in het hoofd prenten van feiten, ze met elkaar in verband brengen en het goed te onthouden. Hierbij diende wel de denkhouding aangenomen te worden, omdat het hier ging om het opnemen, verwerken en assimileren van kennis.

Het bezit van een opvatting over de cultuur, hoe vaag ook, noemde Bear daarna als het derde bestanddeel. Hij vond zelf het verband dat T.S. Eliot wilde leggen tussen cultuur en religie stoffig; cultuur bestaat uit de bestaande en denkbare dingen, zonder metafysische betekenis, en de oneindige combinaties van die dingen, waardoor er steeds nieuwe dingen en ideeën ontstaan. Voor deze bondige formulering nam hij wel de halve denkhouding aan, en dat bleef zo tot hij ook nog had uitgelegd dat naar zijn idee cultuur ontstaat *uit het overwinnen van weerstanden*, door ‘*the recalcitrance of the material the mind works on*’, zoals Lionel Trilling het noemde.

Dit had ook te maken met het vierde bestanddeel, dat bestond uit het bezit van kennis. Bear verdeelde die kennis in drieën en wees er ook drie potjes honing mee aan. De eerste was de kennis die men meegekregen heeft met de opvoeding; hij doelde hiermee vooral op de conditionering die veel karaktereigenschappen al vroeg vastlegt. De tweede soort kennis was de ervaring die men met het volle verstand heeft opgedaan: de kennis van mensen, wat men gehoord, gezien en uit vrije wil gelezen heeft. De derde soort kennis betrof de speciale belangstelling en studie, zoals de studie van de literatuur.

Daarna noemde Bear het analytisch vermogen. Zelf had hij eens door de analyse van een situatie - het omvallen van Owl's huis - klaarheid en duidelijkheid gebracht op een manier die Oversteegen ‘structureel’ zou noemen. Piglet noemde het ‘clever’, Owl sprak van een ‘Astute and Helpful Bear’. Het vermogen had alles te maken met het zien van verbanden en patronen in een roman, gedicht of essay zodat de gedachtengang, de ontwikke-

ling van het verhaal en de thematiek duidelijk worden. Het bezit van persoonlijke ideeën beschouwde Bear ook als een onontbeerlijk bestanddeel. Die waren natuurlijk voor iedereen verschillend, omdat ieder zijn eigen combinaties maakt met zijn ‘persoonlijk patroon’ en het ‘cultureel patroon’. Hierop aan sloot het zelfbewustzijn als kritische eigenschap en dat had weer alles te maken met de overtuigingskracht, het onderscheidingsvermogen, de kritische verbeelding, de smaak en de mate waarin men kritiek wilde zien als een ‘*art of interesting us in things*’, zoals Henry James zegt.

Bear was zo druk met zijn verhandeling dat hij danig de tel kwijt was geraakt. Dat voorkwam tenminste dat hij wanhopig naar zijn vijftiende potje honing zou gaan zoeken. Toen hij uitgesproken was ging hij naar zijn huisje en kwam terug met een grote lege stopfles. Hij zette hem voor zich op de grond en deed de inhoud van alle andere potjes erin. Dat ging niet zo gemakkelijk, zodat Bears linker en rechter poot vol honing kwamen te zitten. Hij merkte het nauwelijks maar likte tijdens het karwei gedachteloos alles van zijn poten, met een gezicht alsof Matthew Arnold gelijk had toen hij schreef ‘*that the mind the source of great pleasure*’ kan zijn.

Bear voegde alle eigenschappen bij elkaar in de stopfles en vroeg Christopher Robin of hij er een etiketje op wilde plakken waarop in duidelijke letters ‘Intellectual Honey’ stond. Dat was eigenlijk overbodig, want hij wist best wat erin zat, maar het stond wel leuk, zei hij. Tegen zijn vrienden zei Bear altijd dat deze pot honing zijn *persoonlijke uitrusting* was die hem ‘*Ready for Anything*’ maakte. Dat was ook zo, want hij voorzag zich altijd van iets eruit als hij avonturen tegemoet ging, en ook tijdens

de avonturen zelf was de pot binnen handbereik.

De samenstellende delen van de intellectuele honing zijn de persoonlijke verworvenheden van een kritikus; de speciale samenstelling ervan maakt dat hij als persoon niet te verwisselen is. Van deze uitrusting maakt hij gebruik als hij boeken leest, bestudeert en erover schrijft, hij wendt het aan. Hetzelfde geldt voor de schrijver van het boek, die zijn tot ideeën gevormde gevoelens, kijkt op een verschijnsel in een personage, of tussen personages en de relaties die zij hebben met culturele ideeën of maatschappelijke omstandigheden, op een bepaalde manier tot een roman of gedicht heeft gecombineerd. Literaire kritiek is daarom een *ars combinatoria*. Het is de kunst van het combineren van verschillende soorten feiten: literaire kritiek legt verbanden binnen het literaire werk zodat het betekenis krijgt; en ze legt verbanden met wat er verder op de wereld wordt gedacht en gedaan. Maar die verbanden kunnen alleen ontstaan doordat de kritikus zijn kennis, zijn voorkeuren, zijn cultuuropvatting, zijn onderscheidingsvermogen, verbeelding, overtuigingskracht, analytisch vermogen, passie om iets weten, aanwendt. Deze combinaties brengen de roman, het essay of gedicht op een ander plan, op het niveau waarop er door mensen over gepraat en gedacht kan worden: omdat er lijnen zijn getrokken naar de belangstelling en de dingen die mensen bezighouden, dingen die ze willen weten of gebruiken.

Omdat het gaat om verbindingen tussen verschillende soorten ideeën en kennis, die tot verschillende levensgebieden behoren en daarin geen definitief vastliggende rol vervullen, kunnen die combinaties niet weten-

schappelijk zijn. De overtuigingskracht van de kritikus komt daarvoor in de plaats en is afhankelijk van de redenering en van de kwaliteit van de ideeën die ontstaan uit de nieuwe verbindingen. De ‘ars combinatoria’ is een kunst, zodat er op een creatieve manier te werk gegaan moet worden. De kritikus loopt daarom voortdurend risico's omdat hij een roman of essay uitdaagt. Hij is weliswaar ‘uitgerust’ om die risico's te overwinnen, maar in die uitrusting zitten zoveel onzekere elementen dat zijn verbeeldingskracht het druk heeft.

De ars combinatoria maakt de literaire kritiek tot een genre dat dicht bij het essay komt. Het heeft een eigen instrumentarium van begrippen, ideeën, generalisaties. Het is een onderdeel van de literatuur als een ‘criticism of life’. Deze formule van Matthew Arnold betekent dat de literatuur gezien wordt als een middel de werkelijkheid te onderzoeken, onderscheidingen aan te brengen en te beoordelen. Het is een voortdurend proces van *assimilatie* en *afstoting*.

Maar om tot die assimilatie en afstoting te komen moet de literaire kritiek het karakter hebben van een ontdekkingstocht en gepaard gaan met de passie om te weten, in de wetenschap dat alle kennis, van welke aard ook, met elkaar samenhangt. Maar niet minder in de wetenschap dat eigenschappen, vermogens, obsessies, ideeën verschillend verdeeld zijn. Zo zal men met sociologische kennis weinig kunnen vinden en uitrichten in het werk van Van Oudshoorn, omdat het in zijn werk vooral om een psychologisch patroon gaat; in het werk van Ethel Portnoy zal enige kennis van de cultureel-antropologische manier van kijken wel iets boven water kunnen halen. Zo is het ook met het werk van Hermans waar-

van de samenhang tussen psychologie en filosofie in het oog springt. Bij Gerrit Krol is de polemisch anti-metafysische instelling verpakt in een groot aantal andere obsessies enz. Het uitzicht van een literair kritikus is bijzonder avontuurlijk als hij de literatuur als betekenisvol en als een vorm van kennis ziet en het risico aandurft om die betekenis te gebruiken om verbanden te leggen die niet eerder bestonden.

Edward Bear heeft eens argeloos het paradigma geformuleerd dat in het hoofd van een literair kritikus zou moeten zitten: bij het zien van zijn denkvriend Rabbit ontwikkelde zich deze gedachtengang in zijn hoofd: ‘Aha!’ said Bear (Rum-tum-tiddle-um-tum) ‘If I know anything about anything, that hole means Rabbit,’ he said, ‘and Rabbit means Company’, he said, ‘and Company means Food and Listening-to-Me-Humming and such like. Rum-tum-tum-tiddle-tum.’ Het bewonderenswaardige aan deze manier van denken is de samenhang tussen de dingen die wordt opgemerkt, de ‘honey-like thinking’ die eruit spreekt, waardoor Rabbit niet alleen goed gezelschap, wat te eten en een gewillig oor betekent, maar ook nog de bron is voor een goede stemming die kan leiden tot rum-tum-tiddle-ums.

Aldus is het met de literaire kritikus, die uit nieuwsgierigheid op avontuur gaat om bij terugkeer te vertellen hoe mooi, interessant, slecht, hartverscheurend, spannend, moeilijk en gevaarlijk het allemaal was. Zijn reisverslagen zitten vol feiten, analyses, inzichten en ideeën. Ze zijn geschreven met de passie om anderen te winnen voor een schrijver, interpretatie of visie.