

De (on)zichtbare wereld

Over het engagement in de romans *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers en *De literaire kring* van Marjolein Februari



Masterscriptie

Moderne Nederlandse literatuur (Literatuur en cultuurkritiek)

Universiteit Utrecht

Naam: Gerrine (G.W.) Lankhaar

Studentnummer: 3079317

Afstudeerdatum: augustus 2012

Scriptiebegeleider: Sven Vitse

Tweede lezer: Saskia Pieterse

Voorwoord

“De wereld wordt altijd meteen onzichtbaar achter onze discussies over literatuur en engagement. Want die discussies zouden natuurlijk over de wereld moeten gaan, maar meestal gaan ze over literatuur.” – *Marjolein Februari*

In het voorjaar van 2011 kocht ik – geheel tegen mijn gewoonte in – twee nón-fictionele werken: *Kus me, straf me* van Marja Pruis en *De revanche van de roman* van Thomas Vaessens. Het eerste werk omdat het op de toonbank van de boekhandel lag en ik benieuwd was waarom het een nominatie voor de AKO Literatuurprijs in de wacht had gesleept. Het tweede omdat ik een collega-docent Nederlands erover hoorde vertellen. Beide boeken bleken een schot in de roos. Het boek van Marja Pruis staat vol prachtige citaten – van haarzelf en anderen – over literatuur, over het schrijvers- en recensentenvak. “Echte schrijvers houden zich in staat van radeloosheid, behalve aan fles en valium, vast aan hun pen”, schrijft ze bijvoorbeeld treffend. “Het schrijven moet afstand scheppen en vorm geven aan iets wat eigenlijk niet te beschrijven valt”¹. Dit citaat schoot weer door mijn hoofd toen ik hoorde dat A.F.Th. van der Heijden de Librisprijs had gewonnen met zijn hartverscheurende boek *Tonio*: het onbeschrijflijke dat toch beschreven werd. Het boek van Thomas Vaessens prikkelde me eveneens. Ook Vaessens weet namelijk de lezer te boeien, maar dan door de interessante theses die hij te berde brengt. Zijn observaties aangaande het huidige literaire klimaat wisten mij zodanig te prikkelen, dat ze de aanleiding vormden voor mijn masterscriptie.

Ik ben hierbij met name dank verschuldigd aan Sven Vitse, mijn scriptiebegeleider, die me heeft geholpen om ook deze scriptie af te ronden. Je suggesties en correcties hielpen mij om de juiste weg te vinden en uiteindelijk te komen tot dit eindproduct. Daarnaast bedank ik het thuisfront, dat me heeft gesteund tijdens dit project. Mijn lief, omdat je met eindeloos geduld naar mijn opborrelende gedachten luisterde, me stimuleerde, motiveerde en vooral in me bleef geloven. Mijn zusje, omdat je me het laatste duwtje in m’n rug gaf om hier vol voor te gaan: “Je gaat toch niet stóppen?!”

En nu ga ik het hebben over literatuur. En over engagement. Want ja, het blijft natuurlijk een masterscriptie Nederlandse literatúúr. Maar ik beloof dat ik tegelijkertijd een stukje van de wereld laat zien, zoals ook de schrijfster Charlotte Mutsaers en Marjolijn Februari dat in hun romans doen.

Gerrine Lankhaar

Veenendaal, 17 augustus 2012

¹ Pruis, M., *Kus me, straf me. Over lezen en schrijven, liefde en verraad*. Amsterdam 2011, p. 164-165.

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
Inhoudsopgave	3
Inleiding	5
Deel 1: Theoretisch kader	11
1. Georg Lukács en de historisch-dialectische literatuurbeschouwing	11
1.1 De romanvorm	12
1.2 De taak van de schrijver	13
2. Walter Benjamin, Bertolt Brecht en de neomarxistische literatuurbenadering	15
2.1 De auteur als producent	15
2.2 Artistieke productiewijzen	16
3. Theodor Adorno, Max Horkheimer en de kritische theorie	18
3.1 Esthetische theorie	18
3.2 Over de cultuurindustrie	19
3.3 Reacties op Lukács en Benjamin / Brecht	21
4. Carel Peeters, <i>De Revisor</i> en 'De taak van de schrijver'	23
4.1 De opvattingen van Peeters	23
4.2 De reacties	25
5. Bart Vervaeck en de typering van de postmoderne roman	29
5.1 Het wereld- en mensbeeld in de postmoderne roman	30
5.2 De vorm van de postmoderne roman	31
5.3 De plaats van de schrijver	34
5.4 Over het politieke	35
6. Thomas Vaessens en de terugkeer van het engagement in de roman	37
6.1 Drie verschijningsvormen van de naoorlogse roman	37
6.2 De laatpostmoderne romanschrijver en literatuurbeschuwer	39
Methode	41
Deel 2: Analyse	43
7. Charlotte Mutsaers: <i>Koetsier Herfst</i>	43
7.1 Samenvatting van de inhoud	43
7.2 Vervreemding	44

7.3 Totaliteit	49
7.4 Literaire en politieke tendens	51
7.5 Visie	53
8. Marjolijn Februari: <i>De literaire kring</i>	55
8.1 Samenvatting van de inhoud	55
8.2 Vervreemding	56
8.3 Totaliteit	58
8.4 Literaire en politieke tendens	61
8.5 Visie	63
Conclusie en discussie	65
Literatuurlijst	67

Inleiding

In 2009 verschijnt van de hand van de Amsterdamse hoogleraar Thomas Vaessens het boek *De revanche van de roman*². Op de achterkaft valt te lezen: “Zelden heeft een boek over de Nederlandse literatuur in korte tijd zoveel stof doen opwaaien”. En op de voorkant van de derde druk wordt *De Standaard* geciteerd: “Vaessens heeft in Nederland nogal wat mensen boos gemaakt”. Dat zijn ware woorden. In de maanden na de publicatie van Vaessens’ boek verschijnen in de diverse vakbladen kritische recensies. Waar vallen de critici dan over? Om dat helder te krijgen, is het nodig om eerst een globaal beeld te schetsen van de inhoud van Vaessens’ roman.

In de inleiding constateert Vaessens dat er in Nederland sprake is van een ontwaarding van de literatuur: de waarde die het grote publiek toekent aan de smaak van literaire insiders, is sterk verminderd. Hij stelt dat daardoor vragen over de urgentie van literatuur (opnieuw) actueel worden. In het vervolg van zijn boek bespreekt hij, na het schetsen van een uitgebreid theoretisch kader, een aantal auteurs – onder wie Joost Zwagerman, Arnon Grunberg, Charlotte Mutsaers en Marjolijn Februari – die, als reactie op deze ontwaarding van de literatuur, “uit het verliteratuurde universum van de republiek der letteren proberen te stappen” (Vaessens 2009: 14). Hij noemt deze auteurs ‘laatpostmodern’. De romans die deze auteurs schrijven, verschillen zowel qua vorm als qua inhoud van de postmoderne roman. In dergelijke laatpostmoderne romans wordt door de auteurs inhoudelijk gezocht naar vormen van engagement; ze zetten morele en ethische vraagstukken nadrukkelijk centraal. Vormelijk achten ze zich minder gebonden aan literaire conventies en worden postmoderne romantieken ter discussie gesteld. Vaessens noemt het prijzenswaardig dat het schrijven hierdoor zijn vrijblijvendheid heeft afgeschud. Hij spreekt over een revitalisering, zelfs een ‘revanche’ van de roman.

Vaessens’ boek is een uiteenzetting en een betoog ineen; een uiteenzetting van de verschijnselen die zich voordoen in de hedendaagse literatuur(kritiek), een betoog om het toegenomen engagement in de hedendaagse literatuur te waarderen en dergelijke literatuur op een andere manier te beschouwen. In de receptie van Vaessens’ werk wordt kritiek geuit op beide onderdelen. Hoe hevig die kritiek soms is, zien we in *De Groene Amsterdammer*, waarin naar aanleiding van Vaessens’ roman een debat wordt opgezet. Arie Storm schrijft in zijn bijdrage, getiteld ‘Tendentieus en leugenachtig’:

“Is het normaal dat een hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam een boek schrijft waarin hij liegt en bedriegt, als een middelbare scholier die een scriptie schrijft eindeloze en saaie samenvattingen van romans opneemt, van een volkomen gebrek aan smaak blijkt geeft, de literatuur überhaupt probeert af te schaffen, secundaire literatuur aanhaalt die hij nauwelijks heeft

² Vaessens, T., *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. 3^e druk. Amsterdam 2011.

ingekeken, geen idee heeft van de betekenis van sommige literatuurwetenschappelijke termen, voortdurend alles versimpelt en – om een eind aan deze opsomming te maken die nog wel een tijd door zou kunnen gaan – oneigenlijke argumenten gebruikt om een toch al krankzinnig pleidooi te onderbouwen?”³

In het artikel dat enkele weken later verschijnt in *De Groene Amsterdammer*, zijn Ernst van den Hemel, Matthijs Ponte en Samuel Vriezen in hun bijdrage ‘Een postmodernisme met tanden’⁴ positiever. Met name het betogende deel in Vaessens’ werk wordt door hen gewaardeerd. Ze vinden het dan ook jammer dat er zoveel kritiek is op het werk, want

“de wijze waarop het werk nu snel door de papierversnipperaar gegooid wordt doet het erin gehouden pleidooi geen recht. De eigenlijke thematiek van het boek, de zoektocht in de literatuur en in de beschouwing naar een zowel literair als politiek urgente uitweg uit de tegenstelling tussen het moderne (humanistische) en postmoderne (relativistische) denken, is zonder meer wezenlijk. Het boek loopt momenteel het gevaar überhaupt niet serieus gelezen te worden. Dat zou zonde zijn, want het debat erover verdient het serieus gevoerd te worden, zij het wellicht op scherpere wijze dan Vaessens dat in *De revanche van de roman* zelf doet.”

Wat Van den Hemel, Ponte en Vriezen verder constateren, is dat Vaessens het begrip ‘engagement’ onvoldoende theoretisch uitwerkt. “De theoretische onderbouwing van het boek is weinig precies”, zo vatten ze hun kritiek kernachtig samen. Doordat zijn beschrijving van de laatpostmoderne positie te vaag blijft – “daaronder lijkt hij zo ongeveer elke geste te verstaan die vanuit het postmodernisme vertrekt” –, komt Vaessens ook niet tot een duidelijke analyse van hoe serieus engagement eruit zou moeten zien. “Gevolg is dat Vaessens engagement vooral pragmatisch benadert, en gaat afmeten aan het publieke effect van de schrijver. Succesvol engagement wordt dan: met een andere opinie een zo groot mogelijk publiek bereiken”. Dat is voor de auteurs van het artikel onvoldoende. Ze waarderen Vaessens’ poging om een programma te schrijven hoe tot literatuur met ‘maatschappelijke tanden’ te komen. Hij slaagt er desondanks niet in om deze nieuwe, laatpostmoderne positie duidelijk neer te zetten. Ze concluderen:

“Het lukt hem niet het cruciale onderscheid te maken tussen een literatuur die simpelweg journalistieke thema’s als onderwerp heeft en een literatuur die een serieus potentieel van verandering in zich draagt. Vaessens’ opvatting van engagement gaat ons dus niet ver genoeg. Wat met name ontbreekt zijn de criteria op basis waarvan je een daadwerkelijk engagement kunt stoelen.”

³ Storm, A., ‘Tendentieus en leugenachtig’. In: *De Groene Amsterdammer*, 15 april 2009.

⁴ Hemel, E. van den, M. Ponte en S. Vriezen, ‘Een postmodernisme met tanden. Thomas Vaessens’ derde positie en de ontbrekende criteria voor een terroristisch schrijverschap.’ In: *De Groene Amsterdammer*, 6 mei 2009.

Ook in andere besprekingen van Vaessens' werk wordt, impliciet of expliciet, ingegaan op de manier waarop Vaessens het begrip 'engagement' invult. In het *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde (TNTL)* verschijnt van de hand van neerlandici Frans Ruiter en Wilbert Smulders het artikel 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens'⁵. Hierin zijn ze kritisch zijn over Vaessens' hantering van het begrip 'autonomie', dat nauw te relateren valt aan het begrip 'engagement'. Vaessens beweert in zijn boek dat hij van zijn geloof gevallen is: hij gelooft niet langer dat literatuur autonoom is. Echter, Ruiter en Smulders betogen dat Vaessens een te eng autonomiebegrip aanhangt. "Ten grondslag aan dit misverstand ligt ons inziens verwarring inzake wat autonomie nu eigenlijk is" (Ruiter 2010: 77), schrijven zij. Daardoor ziet Vaessens autonomie als een obstakel, als een euvel in plaats van als een vermogen. De ontwaarding van de literatuur is, aldus Vaessens, te wijten aan het feit dat literatuur zich in zichzelf heeft opgesloten en van de maatschappij heeft afgekeerd, oftewel, 'autonoom' is. Waar hij aan voorbij gaat, is de subjectivistische dimensie van het autonomiebegrip: "Het fenomeen van de moderne literaire autonomie kent meerdere dimensies: niet alleen een institutionele en poëtische dimensie, (...) maar ook een dimensie die het subject en diens esthetische ervaring behelst" (idem: 65). En juist omdat het begrip autonomie meerdere dimensies kent, is het onmogelijk om te spreken over een 'autonoom werk' of de schrijver als een 'autonome figuur'. Immers: "In de autonome literatuur zijn het werk van de schrijver en diens rol als publiek figuur complementair" (68). Er is sprake van een zogenaamd 'autonoom *schrijverschap*'. Door Ruiter en Smulders wordt de schrijver gezien als iemand die zichzelf is, als uniek persoon, in al zijn subjectiviteit. Daardoor vormt hij voor de lezer een spiegel, waarin deze zichzelf al dan niet kan herkennen. "De schrijver geeft niet zelden aanstoot. Zijn voornaamste effect is dat hij de lezer fascineert, met het mengsel van begeerte en angst dat daaraan eigen is" (68). Het engagement dat Ruiter en Smulders schetsen, is dus juist afkomstig vanuit de autonomie van het schrijverschap in al zijn facetten. Aan deze invulling van het begrip 'engagement' gaat Vaessens volledig voorbij, concluderen zij.

Dezelfde fout maakt hij in de hoofdstukken waarin hij de verschillende posities beschrijft. Doordat hij het modernisme en het postmodernisme karikuraal behandelt, weet hij niet te overtuigen. En ook de positie van de schrijver wordt daardoor opnieuw onvoldoende duidelijk neergezet. Ruiter en Smulders zien de autonomie van de schrijver als een middel om tot de kern van (moderne) samenleving te komen, en zo als middel van de literatuur om van betekenis te zijn. "De aanstoot, die de schrijver als publieke figuur bijna als vanzelf geeft, zit hem in de onafhankelijke opstelling die hij kiest. In de wijze waarop de schrijver zijn *vrijheid* gestalte geeft. Zijn werk biedt hem de gelegenheid met artistieke middelen zijn vrijheid volledig te realiseren" (71). Ten slotte stellen zij

⁵ Ruiter, F. en W. Smulders, 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld.' In: *TNTL*, 126 (2010), p. 63-85.

dat Vaessens' bewering dat hij de literaire autonomie aan de kant wil zetten, theoretisch onmogelijk is. "Vaessens doet het voorkomen alsof autonomie een maatschappelijke positie is die je als schrijver kunt kiezen over verlaten. Dit is niet zo" (77). Literaire autonomie is namelijk een effect van de moderniteit, waar je dus niet omheen kunt en dat je zeker niet eenvoudigweg af kunt schaffen. Vaessens is, zo stellen Ruiter en Smulders tot zijn verdediging, overigens niet de eerste en enige die dacht de autonomie af te kunnen schaffen. Ook in bijvoorbeeld de avant-gardebewegingen klonk de oproep aan de schrijver "uit zijn specialisatie tevoorschijn te komen, de fictie niet 'net echt' maar 'echt' te laten zijn, in zijn werk de werkelijkheid niet te spiegelen, maar deze te veranderen, zijn woorden niet te lenen aan zijn hoogstpersoonlijke visie maar aan zaken van algemeen belang, kortom: zich te engageren" (81).

Wat zijn dan de consequenties van Vaessens' misvattingen rondom het begrip 'autonomie'? Deze zijn verre gaand, stellen Ruiter en Smulders. Hij wil iets van literatuur wat literatuur nu net niet vermag, en gaat daardoor voorbij aan wat literatuur allemaal wél kan. "De macht van de literatuur is aanzienlijk en bestaat eruit dat zij de 'ander' als subject kenbaar maakt. (..) En dat is dan misschien wat we het algemeen belang – zo men wil: het engagement – van literatuur zouden kunnen noemen" (82). Ruiter en Smulders zien literatuur als een soort spiegel, waarin het subject – de lezer – zichzelf herkent. Dat blijft echter een subjectieve ervaring. Literatuur is om die reden onmogelijk universeel te noemen, stellen zij.

Rosemarie Buikema reageert in dezelfde uitgave van *TNTL*⁶ ook op Vaessens' boek, in het bijzonder op zijn analyse van Charlotte Mutsaers' roman *Koetsier Herfst*. Ze is in eerste instantie gematigd enthousiast over Vaessens' publicatie, omdat ze het waardeert dat hij "een lans breekt voor een meer contextuele literatuurbenadering in plaats van een uitsluitend tekstimmanente benadering van literatuur" (205). Haar bezwaar tegen Vaessens' betoog is echter dat hij de auteur als eigenaar van zijn of haar tekst installeert, met andere woorden, dat hij het denken in termen van auteursintentie herinstalleert. "Hij veegt het adagium aangaande de postmoderne en symbolische dood van de auteur onder het vloerkleed als een 'literair correct' residu" (205). De betekenis van een tekst kán nooit in het bezit zijn van de auteur. In een literair werk wordt namelijk via een verhaal stem gegeven aan verschillende, gelijktijdig werkzame en elkaar eventueel tegensprekende perspectieven op een mogelijke werkelijkheid. Het taalgebruik in een literair werk bezit een dialogisch karakter en een hoge mate van intertekstualiteit. Een auteur kan dus wel iets hebben willen beweren of bewerkstellingen met zijn tekst, maar beheerst nooit de eigenlijke betekenis ervan. "Ik heb het zo wel of niet bedoeld is geen doorslaggevend argument, niet omdat de auteur als individu niet bestaat

⁶ Buikema, R., 'Te veel werkelijkheid is dodelijk voor de kunst'. In: *TNTL*, 126 (2010), p. 202-216.

of aan autoriteit heeft ingeboet, maar omdat de taal als instrument per definitie machtiger is dan de gebruiker” (207), stelt Buikema.

Door Vaessens’ onterechte herinstallatie van de auteur als verantwoordelijke voor de betekenis van de tekst, komt hij ook tot een onjuiste interpretatie van bijvoorbeeld Mutsaers’ *Koetsier Herfst*, zo werkt Buikema in het tweede deel van haar artikel uit. Doordat hij ervoor pleit om de ambivalenties en de dubbelzinnigheden in de vertelstructuur en de compositie van de roman – met andere woorden, de vorm – ondergeschikt te maken aan de maatschappelijke relevante boodschap, gaat hij voorbij aan het intertekstuele en dialogische karakter van de tekst. Hij neemt de parallellen die er mogelijkwijs te vinden zijn tussen de uitspraken van de auteur en van de personages onterecht als basis voor de betekenis van de roman, stelt Buikema. De boodschap van een roman, als daar al sprake van is, kan niet simpelweg worden bepaald door het leggen van dergelijke verbanden. Ze verwijt Vaessens verder dat hij niet naar bijvoorbeeld de postkoloniale en feministische cultuurbeschouwing heeft gekeken; dan was het hem wellicht opgevallen “dat de denkfout die hij in zijn enthousiasme voor geëngageerde literatuur maakt (...) al eens is gemaakt, gesignaleerd *en gecorrigeerd*” (208). Ze concludeert: “Vaessens’ oplossing om niet de tekst maar de auteur de autoriteit over de betekenis te geven is dus een dooddoener die de positie van de roman en het politieke belang van literatuur geen dienst bewijst” (209).

Waarin schuilt volgens Buikema dan wél het engagement van de literatuur? Met opnieuw *Koetsier Herfst* als uitgangspunt schrijft ze dat een (postmoderne) roman niet zozeer een boodschap bevat die door de auteur wordt overgedragen, als wel een bepaald bewustzijn creëert: “een bewustzijn van de werkelijke wereld, dat tot stand komt door middel van de mimesis van het onverwachte, niet door de nabootsing van de bekende werkelijkheid.” (214) Dit bewustzijn ontstaat door middel van het gebruik van afwijkende taalvormen en door het dialogische karakter van taal in het algemeen. Literair engagement bestaat, zo concludeert Buikema, niet uit het presenteren van oplossingen of geven van antwoorden, maar uit het stellen van vragen in verhalen waarin personages worden gesitueerd in diverse tijden en plaatsen.

In de slothoofdstukken van zijn werk schrijft Vaessens dat “de auteurs in kwestie zoeken naar vormen van engagement in een poging de roman revitaliseren” (Vaessens 2009: 201). ‘Vormen van engagement’: wat bedoelt hij dan precies? Dat zijn invulling van het begrip ‘engagement’ eenzijdig is, laten de artikelen van respectievelijk Ruiters en Smulders en Buikema wel zien. Engagement is een breed begrip dat op zeer uiteenlopende wijzen getheoretiseerd kan worden. Het oordeel over (de mate van) het engagement van een bepaald literair werk of van de literatuur in een bepaalde periode is afhankelijk van het theoretisch kader dat je hanteert.

In deze scriptie bekijk ik, naar aanleiding van Vaessens' werk, de manier waarop het begrip 'engagement' door de jaren heen wordt gedefinieerd. Ik begin bij de marxistische literatuurcriticus Georg Lukács die in de jaren twintig van de vorige eeuw start met het publiceren van invloedrijke studies over onder andere het begrip 'engagement'. Zijn werk roept de nodige reacties op. Zo reageren neomarxisten Bertolt Brecht en Walter Benjamin in diverse publicaties op Lukács' standpunten ten aanzien van engagement. Waar Lukács engagement met name vanuit het inhoudelijke belicht, voegen Brecht en Benjamin daaraan de vormelijke dimensie toe. Deels bekritiseren ze Lukács' theorie, deels vullen ze deze aan. Zo komen ze tot een eigen concept, dat ik ook bespreek. De leden van de Frankfurter Schule, met als belangrijkste vertegenwoordigers Max Horkheimer en Theodor Adorno, eveneens neomarxisten, werken de ideeën van Lukács, Benjamin en Brecht verder uit tot hun zogenaamde 'kritische theorie'.

De discussie die internationaal over engagement gevoerd wordt, zien we vanaf de jaren zeventig in Nederland ook opslaan, zij het op kleinere schaal. Het bekendste voorbeeld hiervan is het debat over de taak van de schrijver, zoals dat in 1979 in het tijdschrift *Revisor* verschijnt. Prominente Nederlandse literatuurcritici als *Vrij Nederland*-redacteur Carel Peeters en schrijver J.F. Vogelaar leveren hun bijdrage aan dit debat, waarin het begrip 'engagement' regelmatig terugkeert. Ten slotte bespreek ik een tweetal recente studies. Hoogleraar Bart Vervaeck publiceert in 1999 een standaardwerk over het postmodernisme, waarin hij uiteenzet welke postmoderne kenmerken in hedendaagse romans te onderscheiden zijn, maar waarin hij ook laat doorschemeren op welke wijze dergelijke romans geëngageerd zijn. Het laatste werk in de rij is dat van Thomas Vaessens over het laatpostmodernisme. Zijn boek vormt dus niet alleen de aanleiding voor mijn scriptie, maar is ook één van de theoretische kaders die ik bespreek.

De hoofdvraag in deze scriptie is: "In hoeverre en in welk(e) opzicht(en) kunnen de romans *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers en *De literaire kring* van Marjolijn Februari geëngageerd genoemd worden volgens de verschillende theoretische benaderingen?" Hierbij beantwoord ik de volgende deelvragen:

- Welke definitie van engagement / geëngageerde literatuur hanteren Lukács, Benjamin en Brecht, Adorno en Horkheimer?
- Welke definitie van engagement / geëngageerde literatuur hanteren de schrijvers rondom het Revisor-debat 'De taak van de schrijver', Vervaeck en Vaessens?
- In hoeverre en in welke mate zijn deze verschillende definities van toepassing op de romans *Koetsier Herfst* en *De literaire kring*?

Deel 1: Theoretisch kader

Is engagement iets wat bewerkstelligd wordt door de inhoud van de roman? Of juist door de vorm ervan? Dat zijn vragen die in de discussie over engagement steeds terugkeren. Hierin lijkt sprake van een op-en-neergaande beweging. Wanneer de ene theoreticus beweert dat engagement met name een kwestie van inhoud is, stelt de ander dat het juist vooral een vormelijke kwestie is. De discussie start bij marxist Georg Lukács, die inhoudelijk engagement bepleit. De manier waarop het engagement in een roman tot stand komt, is bepalend voor de tendens die het werk kent. De tendens van een roman kan zowel op literaire wijze als op politieke wijze tot stand komen. In het eerste geval is de vorm van de roman geëngageerd te noemen; in het tweede geval de inhoud. Lukács zoekt engagement met name in het politieke karakter van een roman. Benjamin en Brecht voegen hier als eersten de literaire dimensie aan toe; ook die kan een werk geëngageerd maken, stellen zij. Formeel engagement en een politieke tendens sluiten elkaar klaarblijkelijk niet uit. Dat zien we bijvoorbeeld ook terug in Bart Vervaeck's theorie over het postmodernisme. Dient een geëngageerd werk de werkelijkheid realistisch weer te geven? Of wordt engagement juist bereikt door een vervreemdende weergave van de werkelijkheid? Ook dat zijn vragen die in de theorieën over engagement steeds terugkeren. Aan de hand van begrippenparen als 'vorm' versus 'inhoud', 'literaire' versus 'politieke' tendens en 'realistisch' versus 'vervreemdend' schets ik in dit deel van mijn scriptie de hoofdlijnen van deze internationale en nationale discussie.

1. Georg Lukács en de historisch-dialectische literatuurbenadering

Literatuur beschouwen vanuit een politiek oogpunt: dat is wat de Hongaarse marxistische theoreticus en literatuurcriticus Georg Lukács (1885-1971) doet. De manier waarop hij dit doet, verandert in de loop der tijden. Waar zijn werk aanvankelijk geïnspireerd is op het gedachtegoed van Duitse filosofen als Immanuël Kant en Georg Friedrich Wilhelm Hegel, raakt hij in de jaren na de Eerste Wereldoorlog meer en meer in de ban van het oprukkende communisme. Zijn latere werken zijn uitwerkingen van theorieën van de grondleggers van het marxisme, Karl Marx en Friedrich Engels. Zijn methode wordt de historisch-dialectische benadering genoemd, omdat centraal in zijn werk de these staat dat literatuur een directe relatie onderhoudt met de historische omstandigheden. Het is een veronderstelling die later veel navolging vindt, zij het dat de concrete invulling hiervan per theoreticus verschilt.

1.1 De romanvorm

Het werk waarmee Lukács zijn naam vestigt, is het – in 1914 en 1915 geschreven – boek *Theorie des Romans* (vertaald als *Theorie van de roman*) (1920)⁷. Hij gaat hierin na in hoeverre een kunstvorm aan historische veranderingen onderworpen is, en in hoeverre deze erboven staat. Hij vraagt zich af of sociaal-historische veranderingen zijn af te lezen aan de artistieke vorm. In het derde en vierde hoofdstuk van het boek gaat Lukács specifiek in op één van de verschijningsvormen van de kunst, namelijk de roman. Hij beschrijft de roman als “het epos van een tijdperk waarvoor de extensieve totaliteit van het leven niet meer duidelijk en direct gegeven is, waarvoor de immanentie van de zin in het leven tot probleem is geworden en dat toch nog steeds naar totaliteit streeft” (Lukács 1973: 56). Hier zien we duidelijk het historisch-dialectische uitgangspunt van Lukács terug: hij gaat uit van een nauwe verbinding tussen literaire vormen en de historische omstandigheden waaruit deze voortvloeien. De roman is het middel bij uitstek om de hedendaagse werkelijkheid weer te geven, juist omdat de prozavorm een grote mate van elasticiteit kent. “Alle scheuren en kloven die de historische situatie kent, moeten in deze vorm ondergebracht en kunnen en mogen niet met compositorische middelen bedekt worden” (idem: 61).

Een geëngageerde roman dient volgens Lukács de verborgen totaliteit van het leven bloot te leggen en hieraan gestalte te geven en zo de aanwezige breuken en scheuren te verbinden tot een groter, ideologisch geladen geheel. In deze synthese schuilt het dialectische. De vorm van de roman wordt bepaald door de inhoud; deze dient het totaliserende te representeren. Dat is bijvoorbeeld te zien aan de manier waarop de personages worden vormgegeven. Waar in vroeger tijden een personage als individu symbool stond voor een gehele gemeenschap, zijn hedendaagse romanpersonages werkelijk individuen. Individuen die “bewust en energiek in opstand komen tegen een werkelijkheid die zich voor hen afsluit, en die door dit verzet echte persoonlijkheden worden” (70). Oftewel, door de breuken en scheuren aan het licht te brengen, biedt een dergelijk personage zicht op de totaliteit. In de ideale roman conformeert een personage zich dus niet aan de werkelijkheid, maar zet hij zich daartegen af, stelt Lukács.

Vervolgens bespreekt Lukács de ideale verschijningsvorm van de roman. Hij poneert de stelling dat de uiterlijke vorm van zo’n roman in essentie die van de biografie is. Het individu staat centraal en krijgt betekenis doordat het in relatie staat tot een wereld van idealen die hoger ligt dan dit individu. Andersom wordt de (roman)wereld ook alleen realiteit doordat ze in dit individu leeft en door dit individu beleefd wordt. “De contingente wereld en het problematische individu zijn realiteiten die van elkaar afhankelijk zijn” (81). In een roman moet de zoektocht, het proces waarin

⁷ Lukács, G., *Theorie van de roman. Een poging tot een geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen*. Utrecht 1973.

het problematische individu zichzelf zoekt en dat uiteindelijk leidt naar een duidelijke zelfkennis, worden weergegeven. In een roman wordt “het totaal van belevenissen georganiseerd door de richting waarin zijn [i.e.: die van het individu] weg naar de zelfkennis – de zin van het leven – loopt” (85). Lukács ziet het romanpersonage dus als een soort instrument, wiens centrale positie met name afhangt van zijn geschiktheid om een bepaalde problematiek van de wereld zichtbaar te maken. Welke problematiek precies, daarover houdt Lukács zich in *Theorie van de roman* zeer op de vlakte. Dit vroege werk is dan ook meer algemeen-filosofisch dan ideologisch-marxistisch van aard.

1.2 De taak van de schrijver

In zijn latere, meer marxistisch getinte werken gaat Lukács verder in op de taak van de schrijver. Hierbij legt hij, beïnvloed door de marxistische bril waarmee hij kijkt, wat andere accenten. Wat blijft is echter de relatie die hij legt tussen kunst en maatschappij; dit zijn geen geïsoleerde domeinen, maar gebieden die elkaar onderling sterk beïnvloeden. De rol van de kunstenaar (hier: de schrijver) is daarin cruciaal. Als marxist gaat Lukács uit van een maatschappij waarbinnen het individuele en het gemeenschappelijke, het algemene en het bijzondere in toenemende mate uiteengescheurd worden door het kapitalisme. Een groot schrijver is in staat om dit dialectisch samen te voegen tot een (complexe) totaliteit. Grote kunst bestrijdt de vervreemding en versplintering die het kapitalisme in de maatschappij teweegbrengt, en ontwerpt een rijk, veelzijdig beeld van het volledig menszijn.⁸ Hierin herkennen we Lukács’ begrip ‘totaliteit’ zoals dat ook in de *Theorie van de roman* naar voren komt. Zijn latere marxistische theorieën zijn uitwerkingen van de (roman)analyses die hij in dit vroege werk maakte.

Een kunstwerk waarin deze totaliteit bereikt wordt, behoort voor Lukács tot het ‘realisme’. Hij kent aan dit realismebegrip een historische dimensie toe: “Een ‘realistisch’ werk is rijk vanwege een complex, omvattend geheel van verhoudingen tussen mens, natuur en geschiedenis” (Eagleton 1980: 33). Bij het schetsen van deze verhoudingen in een roman dient duidelijk te worden wat het meest typische van een bepaalde fase van de geschiedenis is. Met ‘typisch’ bedoelt Lukács die verborgen krachten in een maatschappij, die – vanuit marxistisch oogpunt – historisch gezien de meeste betekenis hebben en vooruitstrevend zijn, en die tegelijkertijd de innerlijke structuur en dynamiek van de maatschappij blootleggen. “De taak van de realistische schrijver,” zo stelt Lukács hierop voortbordurend, “is om deze ‘typische’ tendensen en krachten gestalte te geven in plastisch uitgebeelde individuen en handelingen; op deze wijze verbindt hij het individuele met het maatschappelijke geheel” (idem: 33).

⁸ Gebaseerd op: Eagleton, T., *Marxisme en literatuurkritiek*. Nijmegen 1980.

Uit Lukács' realismebegrip vloeit zijn opvatting van wat geëngageerde kunst is, voort. Hij noemt dergelijke kunst 'progressief' en schrijft hierover: "Alle grote kunst is maatschappelijk progressief in de zin dat wat ook het bewuste politieke standpunt van de auteur moge wezen, zij de levende krachten van een tijdperk uitbeeldt die in de richting gaan van verandering en groei, waarbij de kunst hun zich ontplooiende mogelijkheden in hun meest volledige complexiteit toont" (34). Of een schrijver in staat is tot het produceren van dergelijke grote kunst, hangt meer af van diens plaats in de geschiedenis, dan van diens persoonlijk talent. Wanneer sprake is van zich levendig manifesterende conflicten in een maatschappij, wordt literatuur die daarop gebaseerd is en daarin geproduceerd wordt, vanzelf rijker en diepgaander. Werkelijk grote kunst heeft zijn bestaan dus grotendeels te danken aan de juiste historische voorwaarden, aldus Lukács.

Wat houdt 'engagement' voor Lukács in? Hij ziet de romanvorm als de vorm bij uitstek om de hedendaagse werkelijkheid weer te geven. Juist doordat deze niet is gebonden aan allerlei conventies, kan in de inhoud – bewust of onbewust – een boodschap worden overgedragen. Deze boodschap heeft altijd een directe relatie met de problematische omstandigheden die zich voordoen in de maatschappij. Lukács bepleit dus een realistische roman, waarin de werkelijkheid met al haar breuken en scheuren wordt samengevoegd tot een (ideologische) totaliteit. De tendens van een dergelijk werk is politiek van aard. Concreet ziet Lukács een roman als geëngageerd wanneer deze de marxistische idealen, zoals die in het werk van Karl Marx en Friedrich Engels naar voren komen, overdraagt. Het romanpersonage speelt hierbij een cruciale rol. Diens zoektocht naar zichzelf brengt de lezer tot zelfkennis en –inzicht. De taak van de schrijver is om een zodanig werk te produceren, dat de lezer niet alleen zichzelf erin herkent, maar ook verbanden weet te leggen met het grotere maatschappelijk geheel in al zijn complexiteit.

2. Walter Benjamin, Bertolt Brecht en de neomarxistische literatuurbenadering

Literatuur kan – zoals Lukács dat doet – worden gezien als een artefact, als een product dat een bepaald maatschappelijk bewustzijn en/of een bepaalde wereldvisie weergeeft. Echter, literatuur is niet alleen een tekst, maar ook een maatschappelijke activiteit: “een vorm van maatschappelijke en economische productie die staat naast en zich verhoudt tot andere van dergelijke vormen” (Eagleton 1980: 61). Met onder andere deze kwestie heeft de Duitse marxistische literatuurcriticus Walter Benjamin (1892-1940) zich beziggehouden. Zijn opstel *De auteur als producent* uit 1934 gaat in op de vraag welke positie het literaire werk inneemt binnen de productieverhoudingen van zijn tijd. In het werk van toneelschrijver Bertolt Brecht (1898-1956), die het zogenaamde episch theater introduceert, zag Benjamin zijn theoretische ideeën in de praktijk uitgewerkt. Het werk van beide auteurs is daarom nauw verwant.

2.1 De auteur als producent

“De revolutionaire kunstenaar moet de bestaande artistieke productiekrachten niet kritiekloos overnemen, maar deze ontwikkelen en revolutioneren”, stelt Walter Benjamin in zijn essay *De auteur als producent*⁹. Het gaat er niet om de revolutionaire boodschap door bestaande media te sluizen; de media zélf moeten worden gerevolutioneerd. Daardoor ontstaan nieuwe verhoudingen tussen de kunstenaar en zijn publiek. De ware kunstenaar houdt zich dus nooit enkel bezig met het kunstvoorwerp, maar ook met de middelen om het te produceren. Dit noemt Benjamin de ‘techniek’ van een werk. Hij doelt hiermee op de materiaalbehandeling. Door op een vernieuwende wijze met het gehanteerde materiaal om te gaan – in het geval van de literatuur: de taal –, worden vorm en inhoud met elkaar verbonden. Benjamin kiest zelf overigens voor het begrippenpaar ‘literaire tendens’ tegenover ‘politieke tendens’, in plaats van ‘vorm’ versus ‘inhoud’. Bij het laatste begrippenpaar gaat het immers alleen over het werk zelf en wordt de maatschappelijke positie ervan buiten beschouwing gelaten. Benjamin verbindt zijn gekozen begrippenpaar als volgt: “De literaire tendens die impliciet of expliciet in iedere *juiste* politieke tendens vervat ligt – alleen die maakt de kwaliteit van het werk uit.” (Benjamin 1972: 55). Met andere woorden, de literaire tendens is de manier waarop het werk vormelijk vernieuwend is; de politieke tendens de manier waarop het inhoudelijk tot nieuwe inzichten leidt.

In een ideale vorm – of, in een werk dat van een hoge kwaliteit is – worden lezers en toeschouwers in medewerkers veranderd. Dat is wat Benjamin zo aanspreekt in het werk van zijn vriend Brecht. Diens experimentele, ‘epische’ theater betreft het publiek zodanig bij het toneelstuk,

⁹ Benjamin, W., ‘De auteur als producent.’ In: Vogelaar, J.F. (red.) *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 54-74.

dat het pas tot zijn uiteindelijke vorm komt in de opvoering. Benjamin schrijft dat Brecht erin slaagt “de functionele verhoudingen tussen podium en publiek, tussen tekst en regisseur, tussen regisseur en acteur te veranderen” (64). Centraal in het werk van Brecht staan zogenaamde vervreemdingseffecten. Hij wil hiermee de illusie wegnemen dat een kunstwerk de werkelijkheid reproduceert. Het moet géén naadloos geheel zijn, dat verhult dat het geconstrueerd is. Benjamin en Brecht staan hiermee lijnrecht tegenover Lukács, die juist bepleit dat een kunstwerk totaliserend moet zijn en de werkelijkheid zo realistisch mogelijk dient weer te geven. Maar, zo stellen Benjamin en Brecht, juist door de fictionaliteit van het getoonde te benadrukken, wordt de toeschouwer aangezet tot nadenken. Het episch theater heeft als functie “het individu kritisch te maken ten opzichte van de maatschappelijke verhoudingen die hem tot ‘tweede natuur’ zijn geworden”¹⁰. Zowel Lukács als Benjamin en Brecht zien literatuur dus als een middel om hun marxistische standpunten uit te dragen in een kapitalistische maatschappij; over de manier waarop dat dient te gebeuren, verschillen ze echter van mening. Benjamin en Brecht zien de werkelijkheid als een veranderend, discontinu proces dat geconstrueerd wordt door mensen en dus door hen te veranderen is. Het kunstwerk krijgt daarmee een andere functie: “Het is niet zozeer een weerspiegeling *van* als wel een reflectie *op* de maatschappelijke werkelijkheid” (Benjamin 1972: 65). En dat is wat Benjamin en Brecht beogen: dat een kunstwerk de lezer of toeschouwer aanzet tot (kritisch) nadenken over de maatschappelijke werkelijkheid waarin hij zich beweegt.

Ook de rol van de kunstenaar verandert hierdoor. Deze is in de eerste plaats een producent, een arbeider, en zeker geen ‘schepper’, een goddelijke figuur die zijn werk op mysterieuze wijze vanuit het niets tot stand brengt, stelt Benjamin. De kunstenaar wendt bepaalde productiemiddelen aan om het materiaal van de taal en de ervaring om te zetten in een bepaald product. En juist daarom is het onvoldoende als een kunstenaar slechts zijn producten vernieuwt; hij dient ook de gebruikte productiewijzen kritisch te beschouwen. Lukács gaat hieraan volledig voorbij; hij beperkt zich in zijn beschouwingen tot de traditionele, realistische (roman)vorm.

2.2 Artistieke productiewijzen

De maatschappij is aan verandering onderhevig en het is noodzakelijk dat de productiewijzen daarin mee veranderen, luidt de centrale these van Benjamin en Brecht. Brecht schrijft in zijn essay *Notities over een realistische schrijfwijze*¹¹: “De oude techniek is eens in staat geweest bepaalde

¹⁰ Kempen, Y. van, A. Mertens, C. Offermans en F. Prior, *Materialistische literatuurtheorie. De literatuurtheoretische opvattingen van Herman Gorter, Franz Mehring, Henriëtte Roland Holst, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, Bertold Brecht en Georg Lukács*. Nijmegen 1973, p. 353.

¹¹ Brecht, B., ‘Notities over een realistische schrijfwijze’. In: *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 195-218.

maatschappelijke functies te vervullen; ze is echter niet meer in staat nieuwe functies te vervullen” (Brecht 1972: 204). In de polemieken die hij vlak voor de Tweede Wereldoorlog schrijft als reactie op eerder werk van Lukács¹² werkt hij dit verder uit. Hij onderschrijft Lukács’ roep om een realistische schrijfstijl in de literatuur, juist in de huidige historische omstandigheden: “To tell the truth is clearly an even more urgent task” (Jameson 2007: 80). Literatuur dient een betrouwbaar beeld van de alledaagse werkelijkheid te geven, om zo de beoogde (revolutionaire) doelstellingen te bewerkstelligen. Hij ziet eveneens een dialectische verhouding tussen kunst en de maatschappij waarin deze ontstaat. Echter, in tegenstelling tot Lukács, stelt hij dat het nabootsen van de schrijfwijze van eerdere grote kunstenaars ontoereikend is. “New problems appear and demand new methods. Reality changes; in order to represent it, modes of representation must also change” (idem: 82). Brecht roept kunstenaars op om hun fantasie, humor, originaliteit en vindingrijkheid te gebruiken en niet te strikt vast te houden aan artistieke conventies. “One need not be afraid to produce daring, unusual things for the proletariat so long as they deal with its real situation” (84).

Wanneer spreken Benjamin en Brecht van engagement? De mate waarin een bepaald werk geëngageerd is, hangt voor Benjamin en Brecht met name af van in hoeverre de gebruikte vorm (‘productiewijze’) vernieuwend is. Door de productiewijze te veranderen, ontstaan nieuwe productie- en consumptieverhoudingen. En daarin vormt zich het engagement. Doordat in een literair werk de werkelijkheid niet gepresenteerd wordt als een samenhangend, afgerond geheel, maar als een proces waarbij de lezer betrokken is, wordt deze aangezet tot reflectie daarop. Door het creëren van deze betrokkenheid kan een kunstwerk zijn politiek-maatschappelijke functie zo goed mogelijk vervullen. Want dat kunst – en daarmee ook: literatuur – een belangrijke rol speelt in de hedendaagse werkelijkheid, dat staat voor Benjamin en Brecht, net als voor Lukács, vast. “If we wish to have a living and combative literature, which is fully engaged with reality and fully grasps reality, (...) we must keep step with the rapid development of reality,” (85) vat Brecht hun standpunt ten aanzien van de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid samen. Werkelijk geëngageerde literatuur heeft een vorm (‘literaire tendens’) die past bij de veranderende realiteit, zodat de inhoud (‘politieke tendens’) van het werk zo goed mogelijk gecommuniceerd wordt. Daarbij geldt voor Benjamin en Brecht echter één belangrijke voorwaarde: pas als het werk in technisch opzicht – dus: literair – progressief is, kan het ook politiek progressief zijn.

¹² Gepubliceerd in: Jameson, F. (red.), *Aesthetics and politics. Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács*. Londen / New York 2007, p. 68-85.

3. Theodor Adorno, Max Horkheimer en de kritische theorie

Voortbordurend op het vroege werk van Lukács en op het werk van Benjamin, kent Theodor Adorno aan kunst “het vermogen toe boven het bestaande uit te wijzen en de mogelijkheid te bewaren van kritiek op het sociaal-politieke leven” (Vogelaar 1972: 36). Zijn esthetische denkbeelden zijn vastgelegd in de postuum verschenen werken *Aesthetische Theorie* en het onvoltooide *Negative Dialektik*. Adorno is één van de leden van de zogenaamde Frankfurter Schule, waarvan Max Horkheimer de oprichter was. Samen schrijven ze het werk *Dialektik der Aufklärung* (vertaald als: *Dialectiek van de verlichting*) (1944), een verzameling filosofische essays, waarin ze onderzoek doen naar de maatschappelijke voorwaarden voor kunst.

3.1 Esthetische theorie

De esthetische theorieën van Adorno – die door Cyrille Offermans uitgebreid zijn samengevat in het naslagwerk *Materialistische literatuurtheorie*¹³ – zijn op het eerste oog weinig praktijkgericht. Toch valt uit deze theorieën op te maken welke functie hij aan literatuur toedicht in de maatschappij. Is literatuur überhaupt in staat tot engagement? Adorno bespreekt in de eerste plaats de verhouding tussen vorm en inhoud van een werk. Lukács ziet deze onterecht als twee aparte, los functionerende delen van het literaire werk. Adorno stelt dat vorm en inhoud nooit geïsoleerd kunnen worden; ze kunnen wel van elkaar onderscheiden, maar niet gescheiden worden. Ze zijn dialectisch met elkaar verbonden. “Of iets esthetisch geslaagd is, hangt er wezenlijk van af of het gevormde de in de vorm neergeslagen inhoud heeft kunnen opwekken” (Van Kempen 1973: 225). Een kunstwerk, kortom, kan pas betekenis overdragen, als de vorm in staat is om de inhoud voldoende duidelijk over te brengen naar de lezer of toeschouwer.

Die inhoud wordt door een kunstwerk niet zonder meer overgenomen uit de werkelijkheid. De werkelijkheid moet niet realistisch weergegeven worden, maar juist worden bekritiseerd. “Kunst krijgt pas inhoud door de concrete negatie van de inhouden uit de werkelijkheid” (idem: 225). In die negatie ontstaat een vorm van engagement, van verzet tegen de heersende maatschappijvormen. “Het sociaal-kritische moment van de kunstwerken bestaat tegenwoordig in haar oppositie tegen de empirische werkelijkheid als zodanig” (233). De werkelijkheid waar Adorno hier op doelt, is de kapitalistische maatschappij als geheel. Het geëngageerde ontstaat echter niet door een expliciete politieke boodschap die in het werk vervat ligt, maar door een afwijzing van de bestaande werkelijkheid.

¹³ Van Kempen, Mertens, Offermans en Prior 1973, p. 187-240.

Doordat vorm en inhoud niet te scheiden zijn, is het ook niet mogelijk om een esthetisch en een maatschappelijk oordeel afzonderlijk over een kunstwerk te vellen. Beide zijn één. Benjamin verbindt op vergelijkbare wijze de politieke en de literaire tendens van een werk; ook die zijn niet te scheiden. Toch is er een belangrijk verschil tussen de opvattingen van Adorno en die van Benjamin en Brecht. Zij kennen beide aan kunst een prominente rol toe in de samenleving en zien deze als een middel tot hervorming ervan. Adorno is minder optimistisch daarover. Dit heeft deels te maken met het tijdsbeeld; in de periode na de Tweede Wereldoorlog, waarin Adorno zijn werken schrijft, is al duidelijk geworden dat de kapitalistische maatschappij zegeviert. Hij heeft zich er bij neergelegd dat zijn (neo)marxistische opvattingen, alsmede de bijbehorende kunstuitingen, slechts een klein publiek kennen. Een revolutionaire massakunst is volgens Adorno niet mogelijk. Het is inherent aan kunst dat die slechts toegankelijk is voor een beperkt publiek. Een kunstenaar moet zich, zo vindt Adorno, niet aanpassen aan zijn publiek.

Horkheimer onderschrijft dit in zijn essay *Nieuwe kunst en massamedia*¹⁴, waarin hij de autonomie van het artistieke werk benadrukt. “Onverschilligheid van de reactie van het directe publiek is een noodzakelijk kenmerk van alle kunstenaars, die iets nieuws te zeggen hebben” (Horkheimer 1972: 324). Het bewust toekennen van een bepaalde werking aan een kunstwerk, zoals Benjamin en Brecht dat beogen, is echter voor Adorno en Horkheimer onacceptabel. In hun *Dialectiek van de verlichting*¹⁵ betogen zij: “Propagandistische doeleinden zijn onverenigbaar met kunst” (Adorno 2007: 261). Ze verzetten zich dus – anders dan Lukács, Benjamin en Brecht – tegen bewust geëngageerde of didactische kunstuitingen. Hoe kan kunst dan wel een rol vervullen in de samenleving? “Kunst kan hoogstens het geconditioneerde reactiepatroon van de mensen doorbreken en daardoor de maatschappelijk bepaalde onaanspreekbaarheid, het onvermogen tot het opdoen van ervaringen, tot denken, aantasten” (idem: 263).

3.2 Over de cultuurindustrie

In het vierde hoofdstuk¹⁶ van hun boek *Dialectiek van de verlichting*, getiteld ‘Cultuurindustrie. Verlichting als massabedrog’ – geschreven als kritisch antwoord op Benjamins essay ‘Het kunstwerk in de tijd van zijn technische reproduceerbaarheid’ – gaan Horkheimer en Adorno in op de ontwikkelingen die zich in de hedendaagse maatschappij voordoen en betrekken ze deze op de kunst. Ze constateren dat er sprake is van een toenemende massaliteit; de aandacht voor het

¹⁴ Horkheimer, M., ‘Nieuwe kunst en massacultuur’. In: Vogelaar, J.F. (red.), *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 304-324.

¹⁵ Adorno, T. en M. Horkheimer, *Dialectiek van de verlichting. Filosofische fragmenten*. 2^e herziene druk. Amsterdam 2007.

¹⁶ Ibidem, p. 134-182.

bijzondere verdwijnt meer en meer ten gunste van de aandacht voor het algemene. Ze spreken in dit verband over een niet te verzadigen hang naar uniformiteit. Concreet betekent dit dat de massale (re)productie van kunstwerken toeneemt. Dit baart hen zorgen, omdat degenen die het in de cultuursector voor het zeggen krijgen, degenen zijn die de productiemiddelen in handen hebben: de economisch machtigen. Economische macht betekent heden ten dage dus ook culturele macht. En daarmee verdwijnt de mogelijkheid tot het hebben van originele, afwijkende ideeën. “De hele wereld wordt door het filter van de cultuurindustrie geleid” (Adorno 2007: 140), vatten zij hun zorgen samen.

In het middenstuk van dit hoofdstuk gaan Adorno en Horkheimer uitgebreid in op één specifieke kunstvorm, namelijk de film. Juist dit medium is exemplarisch voor de ontwikkelingen die zich in de kunst voordoen. De theorie hierover kan dan ook eenvoudig betrokken worden op de literatuur, en meer specifiek, op de roman. De film heeft zichzelf, constateren Adorno en Horkheimer, tot taak gesteld om de werkelijkheid zo getrouw mogelijk weer te geven. “Het leven mag tendentieel niet meer van de film onderscheiden worden” (idem: 140). Dit heeft tot gevolg dat de toeschouwers de film rechtstreeks met de werkelijkheid identificeren en daarmee wordt ieder voorstellingsvermogen en iedere spontaniteit van de cultuurconsument de kop ingedrukt. “De producten zelf (...) leggen in hun objectieve hoedanigheid deze vermogens lam. Ze zijn zo geconcipieerd, dat een adequaat verstaan ervan weliswaar slagvaardigheid, opmerkingsgave en training vereist, maar dat ze de toeschouwer, wil hij de voorbijflitsende film niet missen, tevens de activiteit van het denken verbieden” (140).

De functie van het aanzetten tot nadenken, die een kunstwerk volgens Adorno en Horkheimer dient te vervullen, verdwijnt eveneens door het eerder genoemde extreme verlangen naar uniformiteit. “De verzoening van het algemene en het bijzondere, van de regel en de specifieke aanspraak van het onderwerp (...) stelt niets meer voor omdat het helemaal niet meer komt tot spanning tussen deze polen: de extremen die elkaar raken, zijn op troebele wijze met elkaar identiek geworden, het algemene kan het bijzondere vervangen en omgekeerd” (144). Er is sprake van een alomtegenwoordige behoefte tot conformisme, waardoor originaliteit en fantasie de kop in worden gedrukt. De vernieuwingen die zich in de cultuurindustrie voordoen, “bestaan meestentijds alleen maar uit verbeteringen van de massale reproductie” (150).

Hoe dient kunst er dan wél uit te zien? Daarover spreken Adorno en Horkheimer nauwelijks in het besproken hoofdstuk uit *Dialectiek van de Verlichting*. In Adorno's theoretische werken valt hierover wel het een en ander te lezen, laat Offermans zien. Zo bepleit Adorno zogenaamde ‘geavanceerde kunst’: kunst die om een denkende activiteit van de lezer of toeschouwer vraagt. Dergelijke kunst is echter ongeschikt voor massaconsumptie en wordt daardoor nauwelijks op de markt gebracht. Er is sprake van een vicieuze cirkel:

“Wat voor de markt geschikt is, wordt uiterst zorgvuldig geselecteerd, maar niet op kwaliteit. Verkoopbaarheid, succes is het enige criterium. Die selectie reproduceert een fatale cirkelbeweging: het bekendste is het succesrijkste, wordt daardoor steeds opnieuw gespeeld (of gedrukt), zodoende wordt het nog bekender, etc.” (Van Kempen 1973: 245).

3.3 Reacties op Lukács en Benjamin / Brecht

De opvattingen van Adorno en Horkheimer liggen deels in het verlengde van, maar soms ook lijnrecht tegenover de opvattingen van Lukács, Benjamin en Brecht. In verschillende essays ageert Adorno expliciet tegen de werken van zijn voorgangers. Juist in deze discussies worden zijn standpunten ten aanzien van de functie van het kunstwerk in de maatschappij nog wat concreter gemaakt. Zo schrijft Adorno naar aanleiding van Lukács' werk *Wider den missverstandenen Realismus* (postuum verschenen in 1958) een essay getiteld 'Gedwongen verzoening'¹⁷, waarin hij met name ingaat op de verhouding tussen kunst en werkelijkheid. Zijn belangrijkste bezwaar is dat Lukács deze op elkaar overdraagt alsof ze hetzelfde betekenen. Dat is niet zo; “kunst ontstaat in de werkelijkheid, heeft haar functie daarin en is ook in zichzelf op velerlei wijzen op de werkelijkheid betrokken. Tegelijkertijd staat zij (...) antithetisch tegenover wat er in de praktijk is” (Adorno 1972: 231-232). Adorno noemt dit 'esthetische schijn'. Een kunstwerk is zowel een afbeelding van de werkelijkheid als een middel tot het creëren van bewustzijn. En juist door de wisselwerking tussen deze beide aspecten levert het kunstwerk kritiek op de werkelijkheid. Dit gebeurt dus niet, zoals Lukács bepleit, door een realistische weergave van de werkelijkheid. “Kunst leert de werkelijkheid niet kennen door haar fotografisch of 'perspectivisch' af te beelden, maar doordat zij op grond van haar autonomie uitsprekt, wat door de empirische werkelijkheid verborgen wordt” (idem: 236). Adorno's tweede kritiekpunt is dat Lukács voorbijgaat aan het belang van (technische) productiekrachten. Hij vindt het onacceptabel dat Lukács “hardnekkig weigert aan de literaire techniek het centrale recht toe te kennen dat haar toekomt. In plaats daarvan beperkt hij zich onverdroten tot wát er verteld wordt” (235). Adorno sluit hiermee dus aan bij Benjamin, die eveneens een prominente plaats toekent aan de technische kant van een kunstwerk.

In het licht van de discussie over het begrip 'engagement' is echter met name een essay getiteld 'Commitment' (vertaald als: 'Engagement')¹⁸ van belang. Adorno schreef dit essay in 1962, naar aanleiding van het verschijnen van Jean-Paul Sartres *Wat is literatuur?* Hij bekritiseert hierin ook uitgebreid het werk van Brecht. Hij constateert allereerst dat er verwarring bestaat omtrent het begrip 'engagement'. Het onderscheid tussen 'engagement' en 'tendens' is bijvoorbeeld niet helder.

¹⁷ Adorno, T., 'Gedwongen verzoening. Naar aanleiding van Georg Lukács: *Wider den missverstandenen Realismus*'. In: Vogelaar, J.F. (red.) *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 221-254.

¹⁸ Adorno, T., 'Commitment'. In: Jameson, F., *Aesthetics and politics*. Londen / New York 2007, p. 177-195.

Hij omschrijft geëngageerde kunst als volgt: “Committed art in the proper sense is not intended to generate ameliorative measures, legislative acts or practical institutions (...), but to work at the level of fundamental attitudes” (Adorno 2007: 180). Hij vindt het prijzenswaardig dat Brecht in zijn toneelstukken heeft getracht een verandering van houding bij het publiek teweeg te brengen. Hij is daar deels ook in geslaagd. Echter, het is onterecht dat bij de beoordeling van Brechts werken zoveel nadruk op de inhoud, dat wil zeggen: op de politieke lading, ligt.

“His work, with its often patent weaknesses, would not have had such power, if it were not saturated with politics. (...) It is futile to try to separate the beauties, real or imaginary, of his works from their political intentions. The task of immanent criticism, which alone is dialectical, is rather to synthesize assessment of the validity of his forms with that of his politics” (idem: 186).

Hierin zien we Adorno's uitgangspunt terug dat esthetische en maatschappelijke oordelen niet los van elkaar kunnen bestaan. Ook het onderscheid tussen geëngageerde, politieke kunst en autonome, 'l'art pour l'art'-kunst ziet Adorno niet zo scherp als bepaalde theoretici. Hij schrijft aan het einde van zijn essay: “This is not a time for political art, but politics has migrated into autonomous art” (194). Het kunstwerk krijgt in de theorieën van Adorno en Horkheimer haar autonome status toegekend, maar dat betekent geenszins dat het niet langer iets te zeggen heeft over de (politieke) werkelijkheid.

4. Carel Peeters, *De Revisor* en 'De taak van de schrijver'

De discussie die internationaal gevoerd wordt, heeft z'n weerslag op de literaire debatten in Nederland. In 1972 verschijnt van de hand van auteur J.F. Vogelaar de bundel *Kunst als kritiek*, waarin hij artikelen van onder andere Lukács, Brecht, Benjamin, Horkheimer en Adorno samenvoegt en van een voorwoord voorziet. Het zijn artikelen die de kern van de internationale (engagements)discussie raken; dat is ook de reden dat ik verschillende van deze artikelen in de voorgaande hoofdstukken heb behandeld. Vogelaar blijkt zich achter veel van de (neo)marxistische standpunten van de besproken auteurs te scharen. Hij schrijft dat het doel van zijn boek is om "materiaal te verschaffen voor degenen die met kunst te maken hebben, maar op allerlei vragen stuiten m.b.t. haar maatschappelijke functie en werkingmogelijkheden omdat zij zelf geconfronteerd worden met maatschappelijke realiteiten" (Vogelaar 1980: 7). Hoewel hij niet beoogt een samenhangende theorie te presenteren, geeft hij duidelijk aan dat hij aan literatuur een belangrijke politieke functie toedicht; het is een middel tot "politieke emancipatie" (8). Zijn sympathieën gaan dan met name uit naar de ideeën van Benjamin, die stelt dat de literaire techniek van een werk eerst veranderd dient te worden, alvorens de politieke tendens tot uitdrukking kan komen. Vogelaar schrijft: "Ten onrechte worden die kunstwerken politiek genoemd die zichzelf en de ontvangers tevreden stellen met een eenvoudige *overgave aan een 'politieke boodschap'*. Men moet beginnen bij het begin. (...) Het begin is: de materialiteit zelf" (idem: 32).

Vogelaar is één van de deelnemers aan het debat genaamd 'De taak van de schrijver', dat zich in het jaar 1979 in literair tijdschrift *De Revisor* ontspint¹⁹. De aanleiding voor dit debat zijn twee artikelen – getiteld 'De ontbrekende dimensie' en 'Het literaire ongenoegen' – die Carel Peeters, redacteur literatuur van *Vrij Nederland*, in het najaar van 1978 in zijn tijdschrift publiceert. Hierin stelt hij zich de vraag naar de taak van de schrijver. Het zijn artikelen die het nodige stof doen opwaaien en een verdere discussie uitlokken. De *Revisor*-redactie vraagt verschillende auteurs om te reageren op de standpunten van Peeters, die hij voor *De Revisor* heeft samengevat in een zestal stellingen.

4.1 De opvattingen van Peeters

In de eerste plaats stelt Carel Peeters: "De ontbrekende dimensie van de literatuur van dit moment is de *visie*: de persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten van een schrijver" (Peeters 1979a: 46). Juist literatuur is geschikt om samenhangen te tonen, om tot een synthese van kennis te komen

¹⁹ a Peeters, C., D.A. Kooiman, J.F. Vogelaar, J. Groot en W.J. Otten, 'De taak van de schrijver'. In: *De Revisor*, 2 (1979), p. 46-55.

b Peeters, C., J.F. Vogelaar en D.A. Kooiman, 'De taak van de schrijver II'. In: *De Revisor*, 3 (1979), p. 56-77.

die binnen geen enkele andere wetenschap kan worden bereikt. Hoewel Peeters er allerm minst marxistische sympathieën op nahoudt, doet dit standpunt denken aan de visie van Lukács. Beiden lijken uit te gaan van de gedachte dat literatuur in staat is om de werkelijkheid samen te voegen tot een harmonisch geheel. Het verschil is dat Lukács een objectieve, realistische beschrijving van de werkelijkheid nog als mogelijkheid ziet, terwijl Peeters – evenals degenen met wie hij in debat gaat – gelooft dat een auteur per definitie een subjectieve beschrijving van de werkelijkheid presenteert. Deze visionaire kant van literatuur is echter, stelt Peeters, in de hedendaagse literatuur onderbelicht.

De Nederlandse literatuur van de laatste jaren zet niet aan tot nadenken en elke vorm van cultuurkritiek ontbreekt, luidt Peeters' tweede stelling dan ook. Waar literatuur in vroeger tijden een articulatie was van de ideeën en sentimenten die in een bepaalde periode leefden – en die vaak verder reikten dan die periode –, zijn hedendaagse auteurs niet voldoende op de hoogte van de essentiële thema's van filosofische en culturele aard die leven in de maatschappij. Daardoor is het intellectuele gehalte van de literatuur uiterst gering. "Wat mij bezighoudt is dat er zoveel schrijvers zijn die niet de moeite nemen verder te kijken dan hun neus lang is en niet eigenzinniger en oorspronkelijker nadenken" (Peeters 1979b: 58). Het is de taak van de schrijver om zichzelf een taak daarin te stellen. "Maar de meeste schrijvers stellen zich geen taak, behalve de uitzonderingen natuurlijk", klaagt Peeters (Peeters 1979a: 46).

Daarnaast is hij kritisch over de houding die schrijvers aannemen ten aanzien van de maatschappij. In plaats van op gespannen voet ermee te staan, hebben ze zich neergelegd bij de positie van 'gelocaliseerde outcast': "een fatalistische bereidheid zich in een marginale en onschadelijke provincie te laten duwen" (idem: 47). Een auteur wordt – hoewel dit langzaam aan het veranderen is – gezien als iemand met wie men geen rekening houdt, omdat wat hij te zeggen heeft niet van vitaal belang is. En betreurenswaardiger vindt Peeters het nog dat de schrijvers zich *zelf* geen enkele illusie maken over de betekenis van wat ze zeggen en schrijven. Dit is zichtbaar in de literatuur die gepubliceerd wordt. Deze mist overtuigingskracht, doordat auteurs zich niet bewust zijn van belangrijke filosofische en psychologische problemen. "Alleen die literatuur is echt een genoeg om te lezen waar veel ongenoegen uit spreekt", luidt Peeters' zesde stelling (47). Een auteur moet door zijn inzicht zijn lezers iets voorhouden waar ze niet omheen kunnen, wat ze niet kunnen wegwuiven als onbeduidend of van geen belang. "Stoutmoedig vind ik een schrijver die zich persoonlijke ideeën verwerft en die verwerkt in een roman of verhalen op een manier waardoor ik ervan overtuigd raak dat hij iets op het spoor is waarvan ik niet zo'n scherp besef had" (Peeters 1979b: 62). Hij gaat hierbij in tegen onder andere het standpunt van Vogelaar, die – in zijn eerste reactie op Peeters' stellingen – schrijft dat de 'stoutmoedigheid' van een auteur ook kan liggen in een ongebruikelijke vorm of ideologie. Peeters reageert daarop: "Het is puriteins te denken dat romans die niet overlopen van maatschappelijk bewustzijn en geen ongebruikelijke vorm hebben niet kritisch

kunnen zijn en niet het onbehagen en ongenoegen zouden kunnen weergeven” (idem: 62-63). Peeters ziet literaire progressiviteit, anders dan Vogelaar, dus niet als een voorwaarde om een werk geëngageerd te noemen.

4.2 De reacties

Door verschillende auteurs wordt in *De Revisor* gereageerd op de stellingen van Peeters. In het eerste artikel (‘De taak van de schrijver’) reageren achtereenvolgens Dirk Ayelt Kooiman, J.F. Vogelaar, Jacob Groot en Willem Jan Otten op Peeters’ standpunten. De reacties variëren van gematigd kritisch tot ronduit negatief. In het tweede artikel (‘De taak van de schrijver II’) geeft eerst Peeters zijn weerwoord, waarna Vogelaar en Kooiman opnieuw reageren.

Kooimans belangrijkste punt van kritiek is dat hij Peeters ‘vaagheid’ verwijt. Hoewel hij diens poging om zijn nek uit te steken waardeert, constateert hij dat Peeters juist door te generaliseren, steeds vager, nietszeggender wordt. “Wat bijvoorbeeld aan te vangen met het begrip ‘visie’? Wat met ‘persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten van een schrijver’? In meervoud maar liefst. Waarom bijvoorbeeld het woord ‘ideologie’ vermijden?” (Peeters 1979a: 47) Kooiman stelt dat vaagheid kan worden gecompenseerd door voorbeelden te geven, maar die ontbreken. In plaats daarvan heeft Peeters het steeds over ‘de’ literatuur. Echter, hierbij ontbreekt zoiets als een kwaliteitsnorm. Wat rekent Peeters tot ‘de’ literatuur? “Het beeld van de literatuur is er een van diversiteit. (...) Aan die diversiteit, die ongebondenheid en vrijheid, voorbijgaan door ‘de’ literatuur onder een eenzijdig dictaat te stellen, lijkt bijna dictatuur” (idem: 48). Het lijkt of Peeters bij het bepalen van wat tot ‘de’ literatuur behoort, slechts uitgaat van wat in het werk gearticuleerd wordt. *Hoe* het gearticuleerd wordt, blijft bij hem buiten beschouwing. Met andere woorden, Kooiman verwijt Peeters dat hij het engagement slechts zoekt in de inhoud van het literaire werk. De vorm ziet hij als ondergeschikt. Onterecht, vindt Kooiman.

Vogelaar is het meest fel in zijn kritiek ten aanzien van de standpunten van Peeters. Hij stelt allereerst al dat hij uit eigen beweging nooit op deze stellingen zou hebben gereageerd, want “zo ze mij al prikkelen, dan toch niet direct tot nadenken. Ze ergeren me hoofdzakelijk als een beschamend mengsel van gemeenplaatsen, vage algemeenheden en loze maar desondanks apodictische beweringen, met een gewichtig air geserveerd. Mij waren de twee stukken niet meer waard geweest dan per regel een vraagteken” (49). Desondanks geeft hij een uitgebreide reactie per stelling op de beweringen van Peeters. In de eerste plaats ontkracht hij Peeters’ uitlating dat in de huidige literatuur visie zou ontbreken. Hij noemt dit ‘klinkklare nonsens’. “Voor een groot aantal van deze

schrijvers²⁰ gaat de opmerking, dat zij zich afzijdig houden van wat er in de buitenwereld gebeurt, zeker op. (..) Het is evenwel een waarnemingsfout wanneer opmerkingen over een stroming van toepassing geacht worden op de hele hedendaagse literatuur” (50).

Daarnaast heeft hij kritiek op Peeters’ invulling van het begrip ‘visie’. “Visie betekent in de versie van Peeters alleen maar het beschikken over zo oorspronkelijk mogelijke opvattingen, denkresultaten, meningen dus. (..) De taak die hij aan de literatuur toekent en aan de schrijver oplegt is wat voorheen de functie van de filosofie was, het doen van universele uitspraken over de essenties van het leven” (50). En literatuur is volgens Vogelaar niet bedoeld als medium voor (samenhangende) meningen en denkbeelden. Ze dient zich hier juist tegen te verzetten en tegelijkertijd te onderzoeken hoe de betreffende visies en denkwijzen tot stand zijn gekomen. Wat Vogelaar verder bekritiseert, is het feit dat Peeters steeds de nadruk op de auteur legt. “We kunnen het beter hebben over de mogelijkheden en functie van het *schrijven* dan over de taak van de *schrijver*” (Peeters 1979b: 64). Peeters neemt, volgens Vogelaar onterecht, de auteur en diens personages als zijn ‘ideeëndragers’ als uitgangspunt, in plaats van de constructie van het werk.

Peeters bepleit engagement waarbij de auteur zélf beslist of hij partijdig is of niet; dat hangt af van zijn intenties. Maar dan wel een zodanige vorm van engagement dat de schrijver zijn handen vrij houdt; hij is immers degene die zichzelf een taak stelt, of niet. Dat is volgens Vogelaar een onmogelijke vorm. “De taak die Peeters aan de schrijver toedicht is die van de huiskamerfilosoof die vanuit een vogelperspectief de wirwar van het menselijk bedrijf aanschouwt – per definitie er niet in verwickeld (alsof hij dat voor het zeggen heeft), dus niet partijdig – en zijn bevindingen te boek stelt. Hoe die schrijver daar boven op die unieke uitkijkpost belandt is een mysterie, het mysterie van de literatuur” (Peeters 1979a: 52). Deze ideeën hebben, schrijft Vogelaar, niets te maken met de feitelijke ontwikkelingen van de moderne literatuur, en zeggen evenmin iets over de maatschappelijke positie van literatuur en schrijven. Want, stelt hij, “Peeters miskent het feit dat literatuur een marginaal verschijnsel is geworden (zo ze dat niet altijd is geweest) en wil kennelijk niet onder ogen zien dat het opblazen van pretenties haar onmacht slechts groter en potsierlijker maakt” (Peeters 1979b: 67). Vogelaar had waarschijnlijk hetzelfde gezegd over de studie van Vaessens. Ook die weigert zich immers neer te leggen bij de marginaliteit van de literatuur en zoekt naar manieren om deze te revitaliseren. Vogelaar verwijt Peeters ten slotte niet alleen – net als Kooiman – vaagheid, maar ook lafheid:

²⁰ Vogelaar doelt hiermee op schrijvers die behoren tot de zogenaamde subjectivistische stroming. Zijns inziens hebben deze schrijvers er inderdaad bewust ervoor gekozen om zich afzijdig te houden van wat in de buitenwereld gebeurt. Zie Peeters 1979a: 50.

“Expliciet, maar liefst impliciet; lastig maar niet opdringerig; geëngageerd maar niet partijdig; sociale taak jawel, maar door jezelf opgelegd; overtuigen, maar dan wel door iets zo min mogelijk nadruk te geven. (...) Kritiek is een vereiste, maar hoe impliciet hoe beter, het moet immers aangenaam zijn, kritiek moet niet echt irritant en lastig worden, het ongenoegen moet wel een genoegen blijven, het exquise genoegen namelijk van de leden van de loge die elkaar moeten bewijzen hoe goed ze hetgeen daarbuiten, op het wereldtoneel, gebeurt wel doorhebben” (Peeters 1979a: 52).

Hoe moet literatuur haar kritische rol dan wél invullen? Daarover schrijft Vogelaar in zijn tweede reactie: “Al meer dan tien jaar stel ik met nadruk en tot vervelens toe, dat het maatschappelijk gehalte van literatuur niet in de eerste plaats gezocht moet worden in expliciete meningen, uitspraken en onderwerpen, maar vooral in de schrijfmethode en materiaalverwerking” (Peeters 1979b: 69). Hierin lezen we Vogelaars neomarxistische sympathieën, met name gebaseerd op werk van Benjamin en Brecht. Vogelaar ageert tegen de opvatting dat het effect van een werk het gevolg is van een persoonlijke keuze van de schrijver. Niet de schrijver, maar het schrijven zélf is doorslaggevend; het is een maatschappelijke activiteit, omdat het deel uitmaakt van de productie én reproductie van bewustzijn. Juist doordat het proces van het schrijven de grenzen van taal en bewustzijn overschrijdt is het een geschikt middel om stem te geven aan “alles wat er aan wensen, beelden, herinneringen, ervaringen, gevoelens en vermogen onderdrukt wordt” (71). Kooiman onderschrijft dit in zijn tweede reactie: “Literatuur is niet zozeer het *product* van een bewustzijnsproces, zoals een conclusie het product kan zijn van een redenering, literatuur is de concretisering van dat proces zèlf. (...) Een literaire tekst is niet zozeer het ‘voertuig’ van een denkbeeld, die tekst *is* dat denkbeeld” (73). En verderop: “Je kunt conclusies trekken uit een tekst, je kunt er iets ‘uithalen’. Maar daarmee is nog helemaal niet gezegd dat er ook via een gelijksoortig, maar dan omgekeerd proces, iets doelbewust is ‘ingestopt’” (73). Hij onderstreept daarmee het dialogische karakter van de literaire tekst, zoals dat ook door Buikema wordt geaccentueerd. De betekenis van een literaire tekst ontstaat in wisselwerking met de lezer die de tekst tot zich neemt.

In het debat rondom ‘De taak van de schrijver’ herkennen we dus twee posities ten aanzien van engagement. Peeters pleit voor een inhoudelijk engagement dat tot stand komt doordat de schrijver visie tentoonspreidt. Doordat de auteur laat zien dat hij over een bepaalde visie ten aanzien van relevante filosofische en psychologische vraagstukken beschikt, kan hij daadwerkelijk invloed uitoefenen op de maatschappij. Zijn werk moet cultuurkritisch zijn, met andere woorden, een inhoudelijke tendens kennen. Het gaat dan niet om een specifieke politieke tendens, maar meer om een algeheel-kritische houding ten aanzien van de maatschappij. Peeters mist dit in de hedendaagse literatuur. Aan de andere kant van het debat staan onder andere Vogelaar en Kooiman. Zij stellen dat het geëngageerde karakter van de literatuur veel meer in de vorm schuilt. Door vormvernieuwingen

wordt een bepaalde mate van engagement bereikt. Bij Kooiman is de tendens gelegen in het literaire; Vogelaar voegt daar expliciet een politieke dimensie aan toe en sluit daarmee naadloos aan bij Benjamin en Brecht.

5. Bart Vervaeck en de typering van de postmoderne roman

“Ik geloof niet dat er zoiets bestaat als het postmodernisme of de postmoderne roman”, zo begint de Vlaamse hoogleraar Nederlandse literatuur en Algemene literatuurwetenschap Bart Vervaeck (1958) zijn verhandeling *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* uit 1999.²¹ Het is dan ook niet zijn doel om dé postmoderne roman te typeren. Evenmin wil hij auteurs voorschrijven hoe zij de perfecte (postmoderne) roman dienen te schrijven. Hij is daarmee een vreemde eend in de bijt: Lukács, Benjamin en Brecht; Adorno en Horkheimer; Peeters, Vogelaar, Kooiman; Vaessens – zij willen stuk voor stuk hun invloed uitoefenen op de schrijvers van romans. Zij hebben vastomlijnde ideeën over hoe een ideale roman eruit ziet. Daar houdt Vervaeck zich niet mee bezig. Hij constateert slechts.

Vanuit zijn enorme belesenheid op het gebied van de hedendaagse literatuur komt hij tot een aantal kenmerken van de postmoderne roman, zowel op inhoudelijk als op formeel gebied. Maar, schrijft hij: “Postmodern is een kwestie van gradatie. In bijna elk boek kun je een bepaalde graad van postmodernisme ontdekken” (Vervaeck 2007: 14). Door de inhoudelijke en formele kenmerken te analyseren die horen bij zo’n postmoderne roman, komt hij tot bepaalde leesadviezen. En dat is uiteindelijk het doel van zijn werk: het aanreiken van een bepaalde leeswijze, om zo de romans waarin die kenmerken terug te vinden zijn, toegankelijker te maken. De romans *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers en *De literaire kring* van Marjolijn Februari bevatten beide – in meer of mindere mate – dergelijke postmoderne kenmerken.²² De theorie van Vervaeck biedt daarom belangrijke aanknopingspunten voor een analyse van deze romans. Daarnaast laat Vervaeck, door de bespreking van verschillende postmoderne romans, zien waarin het engagement verscholen ligt. En zo toont hij indirect aan hoe engagement er voor hem uitziet.

De romans die Vervaeck postmodern noemt, bezitten een hoge mate van negativiteit, een begrip dat afkomstig is van Adorno. “Kunst is weerstand”, zo vat Offermans Adorno’s negativiteitseis samen (Van Kempen 1973: 233). Ze zeggen onder andere “(...) nee tegen de gelijkvormigheid, omdat elke postmoderne roman anders is. Nee tegen de directe en eenduidige communicatie, omdat zo’n roman niet parafraseerbaar is en niet teruggebracht kan worden tot een ‘duidelijke’ boodschap” (Vervaeck 2007: 15). Hij zegt hiermee eigenlijk dat elke postmoderne roman een bepaalde mate van engagement bezit. Dat werkt hij uit in een aantal hoofdlijnen, uitgesplitst in hoofdstukken over onder andere het wereldbeeld, het mensbeeld en de taalopvatting.

²¹ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. 4e druk, Nijmegen 2007.

²² Eerder literair werk van Marjolijn Februari en Charlotte Mutsaers behoort tot het corpus dat Vervaeck voor zijn boek bestudeerde: “Tot de meest typische postmoderne auteur reken ik schrijvers als Atte Jongstra en M. Februari. Onmiddellijk in hun buurt situeer ik uiteenlopende auteurs als (...) Charlotte Mutsaers.” Zie Vervaeck 2007, p. 12.

5.1 Het wereld- en mensbeeld in de postmoderne roman

In een postmoderne roman wordt expliciet het fictionele karakter getoond van de wereld die hij beschrijft. De wereld wordt nadrukkelijk voorgesteld als een boekenwereld, een fictie. Waar het in traditionele romans – zoals die door bijvoorbeeld Lukács worden besproken – draait om een herkenning van de sociale en psychische realiteit in een werk, draait het in postmoderne romans juist om de herkenning van de fictionele werkelijkheid. “Postmoderne romans ontmaskeren de illusies die het realisme koestert. Ze ontluisteren de ‘echtheid’ van de fictie en ze tonen de fictionaliteit van de ‘echte’ werkelijkheid” (idem: 19). Zo wordt in een dergelijke roman commentaar geleverd op de traditionele omschrijvingen van fictie en realiteit. Dat betekent niet dat postmoderne romans niets kunnen zeggen over de werkelijkheid. Sterker nog, door de vervaagde grenzen tussen wat fictieel en wat werkelijk is, wordt de realiteit juist binnengebracht in de literatuur.

De verbinding tussen realiteit en fictie wordt in de postmoderne roman gelegd door het gebruik van beeldspraak, meer specifiek: van metaforen en metoniemen. Ook een traditionele roman bevat een bepaalde mate van beeldspraak, maar in een postmoderne roman wordt deze beeldspraak vaak ver doorgevoerd en zeer nadrukkelijk opgevoerd. De opgevoerde beelden worden daarnaast nadrukkelijk becommentarieerd. Deze eindeloze doorverwijzing van beelden wordt door Vervaeck ‘dechiffreering’ genoemd. “Het dechiffreeren, het uitgummen van het chiffrage, druist in tegen het traditionele ontcijferen, het gebruik van een chiffrage ter verheldering” (46). In een postmoderne roman staat dan ook de leegte, de afwezigheid centraal. Er is geen sprake van een bepaalde ideologie die centraal staat; integendeel, iedere ideologie wordt in de postmoderne roman uitgewist. De boodschap die uit een postmoderne roman te destilleren valt, heeft daardoor altijd een negatief karakter. Het zekere, het vaststaande wordt onderuitgehaald ten gunste van het onzekere, het onmogelijke. “Het onzekere en het contingente ontcrachten het dwingende systeem van de zogenaamd enige realiteit” (58).

De veelheid aan beelden die we in een postmoderne roman aantreffen, zorgt voor een vervaging van het traditionele begrip. Vervaeck spreekt daarom bij postmoderne romans liever over ‘begrijpen’. Juist in die vervaging ontstaat namelijk het begin van het begrijpen. “Als men maar lang genoeg over hetzelfde doorpraat, begint er iets van kennis te dagen, een vaag besef dat men weet waarover gesproken wordt,” citeert Vervaeck de auteur Atte Jongstra (54). En dit besef moet ook vaag zijn, want zo zit ook de wereld in elkaar. Er is geen sprake van zogenaamde heldere kennis, en van zogenaamde vaste begrippen; immers, ook daarin is sprake van eindeloze (door)verwijzingen.

Wat voor de postmoderne romanwereld geldt, geldt eveneens voor de personages die zich hierin bevinden. In een postmoderne roman proberen deze op geen enkele wijze de indruk te wekken dat ze mensen van vlees en bloed zijn. Ze zijn wat ze ‘echt’ zijn, namelijk een verzameling

woorden en teksten. Ook hier schiet het traditionele begrip tekort. Want postmoderne personages kunnen niet begrepen worden door middel van niet-literaire theorieën als de psychologie of de psychoanalyse; tenminste, niet anders dan in negatieve termen: men zal dan voortdurend moeten vaststellen dat het *niet* klopt en dat het personage *afwijkt* van de theorie. Het is echter ook niet bedoeling van de auteur om een bezielde personage neer te zetten, met invoelbare eigenschappen en gedragingen. Het moet juist een fictief personage zijn, een papieren mens. Ook hier is namelijk sprake van een proces van uitwissen. In een traditioneel verhaal staat de ontdekking van het echte zelf, van de ware identiteit van het personage centraal, zo beschrijft Lukács in zijn *Theorie van de roman*. In een postmodern verhaal is sprake van een omgekeerde metamorfose: het draait daarin om de verdwijning, de uitwissing van het verhaalpersonage. Het subject bestaat slechts in de taal. Vervaeck spreekt over de ‘dialectiek van de uitwissing’: “de wisselwerking tussen twee domeinen die daardoor tegelijkertijd ontstaan en opgeheven worden. (...) Ze worden fictief, omdat hun laatste grond en hun bestaan een fictie blijken” (203).

Kortom: zowel het wereld- als het mensbeeld in de postmoderne roman staan in het teken van de algehele ‘bodeloosheid’: “Er is geen beginpunt, er is niet eerst een boek dat dan werkelijkheid wordt en niet eerst een werkelijkheid die dan in een boek opgeslagen wordt. Er is slechts de grondeloze vermenging van beide, waarbij het ene voortdurend overgaat in het andere” (66). Op deze wijze is een postmoderne roman geëngageerd, stelt Vervaeck – hoewel hij de term ‘engagement’ hier zelf niet gebruikt. In de postmoderne negatie van de wereld en van het subject ontstaat bij de lezer het besef dat de werkelijke wereld ook zo in elkaar zit. Deze definiëring van engagement borduurt voort op de theorieën van Adorno en Horkheimer, die eveneens stellen dat engagement niet wordt bewerkstelligd door het poneren van expliciete maatschappelijke of politieke stellingen, maar door het ter discussie stellen van de werkelijkheid als geheel.

5.2 De vorm van de postmoderne roman

Vervaeck bespreekt in het tweede deel van zijn werk een aantal vormelijke kenmerken van een postmoderne roman. Zo wijkt de vertelwijze af van de traditionele: “Postmoderne vertellers zijn meestal nadrukkelijk, bijna lijfelijk aanwezig in hun verhaal. Hun brede gebaren, hun soms galmende stem en hun aansprekingen van de lezer-als-toehoorder vormen onmisbare onderdelen van de lijfelijke taal die centraal staat in de postmoderne roman” (117). Dit richt de aandacht direct op het vertelproces. Daarnaast zorgt het ervoor dat de lezer als het ware het verhaal binnengebracht wordt. De lezer wordt als het ware uitgenodigd om deel te nemen aan het vertelproces, waardoor de verhouding tussen verteller en lezer anders is dan de traditionele. Dit is vergelijkbaar met wat bij

Brechts epische theater gebeurt; ook daar wordt de toehoorder uitgenodigd om actief mee te werken aan de totstandkoming van het uiteindelijke kunstwerk.

Postmoderne vertellers maken daarnaast keer op keer duidelijk dat het verhaal een verzinsel is en dat de personages geen echte mensen zijn. De traditionele alwetende verteller wordt ondermijnd, zelfs geïroniseerd. Diens alwetendheid wordt afgedaan als een conventie, een fictie. En door het toevoegen van interne en externe inconsistenties, bijvoorbeeld het tegenspreken van de sociale en/of historische realiteit, wordt de schijnbare onbetrouwbaarheid van de verteller alleen maar groter. “Het lijkt alsof hij de lezer geen betrouwbaar verhaal wil vertellen en dat wijst alweer op de betrouwbare les die een goede verstaander uit de vertelling moet halen, namelijk dat er geen alwetendheid en geen coherente werkelijkheid bestaat” (124). Het vormelijke en het inhoudelijke zijn in een postmoderne roman dus sterk met elkaar verbonden: de geschetste verhaalwereld en de vorm waarin deze gegoten is, dragen dezelfde boodschap uit.

Niet alleen aan het vertellen, maar ook aan de taal in het algemeen wordt expliciet aandacht besteed in de postmoderne roman. De verhouding tussen taal en werkelijkheid is al even problematisch als de verhouding tussen bijvoorbeeld fictie en werkelijkheid. “Taal en werkelijkheid vallen niet samen, ze overlappen gedeeltelijk, maar lopen ook uiteen en botsen vaak met elkaar. Het gaat niet om goed omliggende domeinen maar om vage grenzen en nooit aflatende grensconflicten” (95). Er is sprake van een onvolledige overlapping; taal is immers onmachtig om de werkelijkheid te vormen en weer te geven. Vervaeck citeert de auteur Charlotte Mutsaers, die in haar roman *Rachels Rokje* schrijft: “De wereld is gescheurd en kapot. Die kun je met grammatica of orthografie heus niet heel maken” (97).

De ontoereikendheid van de taal is een terugkerend thema in postmodern werk. “De modernistische hoop dat de brokken van de wereld via de taal gelijmd zouden kunnen worden, is afwezig in de postmoderne roman” (97), constateert Vervaeck. Lukács verlangen naar totaliteit in een literair werk is daarmee een illusie. Het thema van de ontoereikendheid van de taal kent ook een ideologische lading. Wie namelijk beweert dat taal en werkelijkheid volledig samenvallen, begeeft zich op het terrein van de ideologie. “Ideologische taal doet alsof er geen conflict bestaat tussen taal en realiteit. Ze wil doen geloven dat alles wat gezegd wordt, echt is, en omgekeerd” (97), schrijft Vervaeck. De postmodernist verzet zich tegen dergelijk ideologisch taalgebruik. Wat Lukács, en in mindere mate ook Benjamin en Brecht, van taal verlangen, namelijk dat deze een bepaalde ideologie uitdraagt, is dus onmogelijk, stelt Vervaeck.

En ook over fictie gaat het in de postmoderne roman steeds impliciet en expliciet. Dat kan ook niet anders, als je de wereld ziet als de opvoering van een fictief scenario, de mens als de belichaming daarvan, de taal als een reservoir van ficties en het vertellen als het proces waardoor dit reservoir aan het woord komt. We hebben het dan over metafiction. Metafiction is geen typisch

postmodern verschijnsel, maar ook hier is de manier waarop het naar voren komt in deze romans, wél anders dan in traditionele romans. Waar in een traditionele roman metafictionele uitspraken functioneren als aanwijzingen voor de leeswijze ervan, werkt dat bij de postmoderne roman anders; daarin “is het meestal een dikke handleiding die niet mooi geordend is, maar die over de hele tekst uitgespreid is in de vorm van expliciete en impliciete uitspraken over taal en tekst” (147). Het is echter noodzakelijk om deze handleiding wél te volgen, want voor de lezer die de metafictione negeert, wordt het verhaal zo obscuur dat verder lezen zinloos lijkt.

Ook de stijl, oftewel de manier waarop iets gezegd wordt, is in de postmoderne roman afwijkend van het traditionele. “Stijl is geen versiering van iets dat vooraf bestaat, maar een manier van vertellen die zichzelf op elk moment vormt en hervormt in het vormen en hervormen van het netwerk van beelden” (149), schrijft Vervaeck hierover. Het is simpelweg de manier waarop de beelden aan elkaar geknoopt worden. Het is een improviserende stijl; er is sprake van schijnbaar ongesystematiseerde overgangen, van uitweidingen en tegenstrijdigheden, van correcties van eerdere formuleringen, van halverwege afgebroken mededelingen, en ga zo maar door. “Op die manier is de improviserende stijl metafictioneel: hij toont hoe een roman zichzelf op elk moment vormt en bijstuurt. Construeert en deconstrueert” (149).

De postmoderne roman kent ten slotte niet alleen een hoge mate van metafictionaliteit, maar ook van intertekstualiteit. Intertekstualiteit is eveneens geen typisch postmodern verschijnsel, maar de manier waarop het zich voordoet, is wel weer kenmerkend. In de postmoderne intertekstualiteit verdwijnt de auteur naar de achtergrond en keert de onpersoonlijke en (letterlijk) vanzelfsprekende tekst terug. Postmoderne romans laten een voorkeur zien voor marginale genres. Daarnaast wordt het begrip ‘tekst’ erg ruim opgevat; ook niet-literaire teksten als wetenschappelijke geschriften en encyclopedieën kunnen als intertekst dienen. Zelfs beeldhouwwerken, muziekfragmenten of schilderijen kunnen als zodanig gebruikt worden. Er is sprake van een “neiging om zogenaamd perifere, zelfs inferieure genres in de literaire tekst te incorporeren” (178). In de postmoderne intertekstualiteit ontbreekt het geloof in een grond, een traditie waarop het werk voortbouwt. “De tekst is zo’n amalgaam en ontwricht de ‘originelen’ zo verregaand dat er geen sprake meer is van citaat en verwerking” (189). De postmoderne intertekstualiteit wist de brontekst(en) als het ware uit. Sterker nog, de volledige notie ‘tekst’ lijkt in postmodern werk te verdwijnen; dit is opnieuw een vorm van uitwissing. Er is niet langer sprake van een afgegrensd geheel van tekens, maar van een proces van eindeloze doorverwijzing. Dit is echter niet zomaar een spelletje, maar een bewuste strategie van de auteur. “De eindeloosheid en vaagheid van de postmoderne intertekstualiteit rekenen zowel bij de lezer als bij de schrijver af met de mythe van de alles begrijpende mens, de redelijke intellectueel die in staat is alles te overzien en zijn plaats te geven” (193).

5.3 De plaats van de schrijver

Het veranderde mens- en wereldbeeld, alsook de veranderde opvattingen over de vorm van de roman, leiden ook tot een andere visie op het schrijverschap. De verhouding tussen de schrijver van een postmoderne roman en zijn werk wijkt af van de traditionele. Zo wordt de auteur niet langer gezien als iemand die bewust, oftewel intentioneel, zijn werk van een boodschap voorziet. Dat veronderstelt namelijk dat de mens – hier: de auteur – vanuit zichzelf een wereld zou opbouwen en dat zou doen vanuit een gerichte wil. Dergelijk chronologisch denken hoort niet thuis in het postmodernisme. Dat miskent namelijk de wisselwerking tussen beide, die geen begin- en geen eindpunt veronderstelt.

“Als er al een intentie zou zijn, valt die toch nooit te achterhalen en wordt ze bovendien steeds drastisch getransformeerd in het schrijven. Er is niet eerst een boodschap die de auteur kwijt wil en dan een boek dat als doorgeefluik fungeert. (...) De intentie van de auteur wordt gevormd door het verhaal. Wat de schrijver als zijn eigen uitvinding ziet, is hem eigenlijk door het verhaal opgedrongen” (91).

Het werk kán ook nooit een originele, authentieke uitvinding van de schrijver zijn. Immers, het subject is afhankelijk van de taal die hij gebruikt. Vervaeck spreekt over de “zelfontplooiing van de taal-als-verhaal” (142). Zowel de lezer als de schrijver onderwerpen zich hieraan. En omdat taal binnen het postmodernisme niet langer wordt gezien als iets wat een individueel subject toebehoort, wordt het werk van de schrijver automatisch clichématig en fictieel van aard. “Postmodernistische kunst is citatenkunst bij uitstek” (100), schrijft de Vlaamse neerlandicus Musschoot.

Kortom, voor Vervaeck schuilt de tendens van een werk zowel in het vormelijke als het inhoudelijke. Door allerlei typisch postmoderne middelen – als gebruik van metafiction, intertekstualiteit, vertellerstechnieken – wordt een nieuwe verhouding tussen literatuur en werkelijkheid gecreëerd. De werkelijkheid wordt gepresenteerd als opgebouwd uit ficties, waardoor de roman deze nooit (volledig) kan representeren. Toch presenteert de postmoderne roman een visie op de werkelijkheid: juist door de chaotische voorstelling ervan – in de eindeloze uitzaaiing van beelden, de verscholen metafictionele uitspraken en de complexe intertekstualiteit – ontstaat het besef dat de werkelijke wereld ook zo in elkaar zit. De postmodernist schrijft opzettelijk géén realistische roman, waarin personages worden opgevoerd die zo moeilijk definieerbaar zijn dat de lezer zich daarmee niet of nauwelijks kan identificeren. De verteller is onbetrouwbaar en laat eveneens zien dat een coherente werkelijkheid niet bestaat. Een postmoderne roman beoogt eenzelfde verwarring bij de lezer te creëren als het epische theater van Brecht. Juist doordat het literaire werk niet wordt gepresenteerd als een samenhangend geheel, maar als een proces waarin

de lezer een belangrijk functie vervult, wordt de lezer aangespoord tot nadenken. En in deze vervreemdende werking schuilt het engagement van dergelijke romans, legt Vervaeck uit.

5.4 Over het politieke

Bevat een postmoderne roman ook een bepaalde politieke tendens? Daarover blijft Vervaeck grotendeels op de vlakte. Slechts in het hoofdstuk over de taalopvatting in de postmoderne roman bespreekt hij het begrip 'ideologie' en 'ideologisch taalgebruik'. Door andere – internationale – auteurs is daarover meer expliciet geschreven, onder andere door de Amerikaanse neomarxistische literatuurwetenschapper Fredric Jameson in zijn essay *Postmodernism: The cultural logic of late capitalism* (1984). Vanuit een historisch-dialectische benadering legt hij hierin een nauwe relatie tussen de opkomst van de postindustriële consumptiemaatschappij en het ontstaan van de stroming van het postmodernisme.

Een dergelijke relatie tussen literatuur en maatschappij wordt ook gelegd door de Canadese literatuurtheoreticus Linda Hutcheon (1947). In *The politics of postmodernism* (1989)²³ schrijft ze al in het eerste hoofdstuk stellig: "Postmodernism is a phenomenon whose mode is (...) unavoidably political" (Hutcheon 1989: 12). Immers, elke culturele uiting is gebaseerd op een bepaalde ideologie en is op die manier verbonden met de sociale en politieke werkelijkheid. Het is dus onterecht, stelt Hutcheon, dat postmodernistische kunst door bijvoorbeeld haar ironische karakter en neiging tot parodiëren als niet-politiek wordt gezien. Postmodernisme onderscheidt zich echter van eerdere kunstuitingen door haar voorkeur voor dubbelzinnigheid. Hierdoor wordt de politieke lading van een postmodern werk niet altijd erkend. Dit onderschrijft Vervaeck, die met zijn studie over het postmodernisme de lezer handvatten wil aanreiken om de tendens van een dergelijk werk te doorgronden. "Postmodernism art cannot but be political, at least in the sense that its representations are anything but neutral, how 'aestheticized' they may appear to be in their parodic self-reflexivity" (idem: 14), schrijft Hutcheon. Dit werkt ze verder uit in het tweede hoofdstuk. Elk kunstwerk is een representatie van de werkelijkheid en heeft de lezer of toeschouwer op die manier iets te zeggen. Postmoderne kunst wil de lezer of toeschouwer laten zien dat de werkelijkheid altijd is opgebouwd uit representaties, oftewel, dat deze van nature cultureel van aard is.

"What postmodernism does is to denaturalize both realism's transparency and modernism's reflexive response, while retaining (in its typically complicitously critical way) the historically attested power of both. This is the ambivalent politics of postmodern representation" (34-35).

²³ Hutcheon, L., *The politics of postmodernism*. Londen / New York 1989.

In het vierde hoofdstuk gaat Hutcheon in op de vormelijke kant van het postmodernisme. Veel postmoderne werken zijn een parodie, en juist die vorm is bij uitstek geschikt om kritiek over te brengen – met andere woorden, om engagement te bewerkstelligen. “Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium” (98). Dit parodiëren gebeurt bijvoorbeeld door expliciet in te gaan tegen de conventies van het realisme. Vervaeck beschrijft in zijn boek dergelijke vervreemdingseffecten, als het opvoeren van een onbetrouwbare auctoriale verteller. Hutcheon koppelt de verschijnselen die Vervaeck signaleert als kenmerken van de postmoderne roman dus expliciet aan het politieke. De literaire tendensen die het postmodernisme laat zien, zijn onvermijdelijk ook politiek van aard. Ze zit hiermee op één lijn met Benjamin en Brecht, die vernieuwingen in de vorm van het kunstwerk ook koppelen aan een bepaalde inhoudelijke ideologie. Er is echter een groot verschil: waar Benjamin en Brecht literatuur als middel zien om hun marxistische ideologieën uit te dragen, gaat Hutcheon – en ook Vervaeck – uit van een ideologievrije literatuur. In postmoderne literatuur worden ideologieën blootgelegd en ondermijnd, zonder er een eigen ideologie tegenover te stellen.

6. Thomas Vaessens en de terugkeer van het engagement in de roman

Hoogleraar Moderne Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens (1967) publiceert in 2009 zijn werk *De revanche van de roman*. “Ik schrijf niemand de wet voor en ik verbied niets”, zo schrijft hij in het voorwoord bij de derde druk als reactie op de vele kritische recensies van zijn werk. “Ik heb geen enkel bezwaar tegen moeilijke, elitaire, ambigue of literaire romans. Wel geloof ik dat het de moeite waard is die romans te verbinden met de levende wereld van vandaag. De literatuur mag niet in een reservaat veranderen” (Vaessens 2011: 8). In de 220 pagina’s die volgen, beschrijft Vaessens de ontwikkelingen die zich voordoen in de hedendaagse literatuur. Hij omschrijft eerst drie richtingen die hij signaleert in de naoorlogse Nederlandse literatuur: het humanistisch modernisme, het relativistisch postmodernisme en het laatpostmodernisme. Vervolgens bespreekt hij een zestal casussen die hij schaaft onder het zogenoemde laatpostmodernisme. In het derde deel van zijn werk bespreekt hij de veranderde rol van de schrijver. Het begrip ‘engagement’ loopt als een rode draad door alle drie de delen heen. ‘Engagement’ definieert hij in de inleiding als “het streven naar betrokkenheid”, waarbij de auteurs in kwestie een literatuuropvatting aanhangen “die het belang van teksten niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie” (idem: 14).

6.1 Drie verschijningsvormen van de naoorlogse roman

In het naoorlogse literatuurdebat worden door (met name professionele) lezers drie verschillende posities ingenomen, constateert Vaessens. Die posities zijn te definiëren als “de literaire tijdgeest: breed gedragen, globale concepties van literatuur en schrijverschap, zoals die ingesleten zijn geraakt in het, vaak journalistieke, debat over literatuur en wat zij zou moeten zijn” (27). Hij onderscheidt de humanistische, de relativistische en de laatpostmoderne positie.

De humanistische positie, zowel de oudste als de meest dominante positie, is een afgeleide van het literair modernisme. Hierbinnen wordt aan cultuur in het algemeen, dus ook aan literatuur, een cruciale rol toebedacht bij het reguleren van de maatschappij. Binnen deze positie is een belangrijke rol weggelegd voor de zogenaamde poortwachter – bijvoorbeeld een recensent –, die ervan uitgaat dat hij weet wat goed is voor het publiek en zijn eigen regels en voorkeuren dus ook directief aan de lezers oplegt. “De roman is autonoom en bij voorkeur ‘zuiver’ literair” (11), zo vat Vaessens het standpunt van de humanistisch-modernisten samen. Met andere woorden, een roman moet niet te nadrukkelijk verbonden worden met de actualiteit en de auteur moet zich niet te zeer door andere dan literaire motieven laten leiden. Het is duidelijk dat Vaessens deze positie afkeurt. Immers, zowel de auteurs als de literatuurcritici blijven stilstaan bij de literaire aspecten van het werk en laten de maatschappelijke aspecten volledig buiten beschouwing. Vaessens bekritiseert het feit

dat in deze periode door zowel auteurs als literatuurcritici het misverstand in de wereld wordt gehouden dat de roman niet geschikt is om engagement ten toon te spreiden. “De hardnekkigheid van het door schrijver en (beroeps)lezers in stand gehouden idee van de roman als ‘zuivere’ kunstvorm is ons de afgelopen decennia buitengewoon slecht uitgekomen” (12). Het heeft er namelijk toe geleid dat literatuur steeds minder werd gewaardeerd door een groot publiek. Vaessens noemt dit de ‘ontwaarding van de literatuur’.

Aan het einde van de jaren zestig begint de humanistische positie haar geloofwaardigheid te verliezen. Vaessens ziet een nieuwe positie ontstaan: de relativistische. Deze positie vinden we terug in de postmoderne cultuur en het postmoderne denken. De humanistisch-modernistische waarden komen ter discussie te staan en worden uiteindelijk “ontmaskerd als contextgebonden ideologische constructies” (44). Daarmee ligt ook de positie van de poortwachter onder vuur. Als er immers geen universele waarheden bestaan, dan is het ook onmogelijk om op die manier over literatuur te oordelen. Dit postmoderne denken brengt dus een volledig nieuwe literaturopvatting met zich mee. De postmoderne literaire intellectueel kan zijn rol slechts nog in negatieve termen definiëren. “Als criticus beschikt hij niet over de autoriteit om kwaliteitsoordelen te vellen, (...) en als schrijver kan hij zich niet verbinden of engageren met enige ideologie” (49). Toch is Vaessens minder kritisch over deze positie. Hij vindt het prijzenswaardig dat binnen het relativistische denken literatuur haar verheven, mystieke positie begint te verliezen en weer gezien wordt als een vorm van taalgebruik die niet boven het alledaagse is verheven. “Met die vaststelling werd de ideologie (en de kritiek daarop) weer onderdeel van het postmoderne discours, waarmee aan een belangrijke voorwaarde is voldaan voor het herstellen van de band tussen literatuur en maatschappij” (62). Het relativistisch postmodernisme bleef – zowel in de literatuur als in de literatuurbeschuwing – te veel steken in deconstructie: “Alles wat de gewone man voor heilig hield werd weggedeconstrueerd” (64). De voortdurende kritische benadering van onder andere de eigen literatuur vond geen aansluiting bij een breed publiek: “De postmoderne relativisten vervreemdden zich daarmee van de achterban die ze dachten te bedienen” (64). Daarmee komt ook de relativistisch-postmoderne positie ter discussie te staan.

Vaessens constateert dat in het hedendaagse literaire veld sprake is van een opkomende derde positie: de ‘laatpostmoderne positie’. Deze heroverweegt de premissen van de relativistische positie, zonder deze volledig te verwerpen. Immers, ook binnen het postmodernisme was al sprake van verzet tegen het idee van literatuur als universele, boven de alledaagse politiek verheven uitingsvorm. Met name de uitwassen van het postmodernisme worden gecorrigeerd, zoals een doorgeslagen relativisme en een ironische levenshouding waarin niets meer als reëel wordt beschouwd. Tegenover de afwijzing van (te ver doorgevoerde) ironie en cynisme, stellen de laatpostmoderneren een oproep tot engagement. “Een rehabilitatie van het literaire engagement dus,

dat anders moet worden ingevuld dan voorheen, toen het postmoderne cynisme er nog niet mee had afgerekend” (83). Met de herwaardering van literair engagement hangt een toegenomen gerichtheid op een (breed) lezerspubliek samen. Een laatpostmoderne auteur “drukt zijn neus aan het venster van de publieke arena” (86), betoogt Vaessens. Net als onder andere Peeters ziet Vaessens het engagement dus ontstaan bij de auteur. De auteur verweeft zijn opvattingen – zijn visie – over bepaalde maatschappelijke thema’s in een roman, en bewerkstelligt zo engagement.

6.2 De laatpostmoderne romanschrijver en literatuurbeschouwer

In het tweede deel van zijn werk behandelt Vaessens een zestal werken die hij typeert als ‘laatpostmodern’, waaronder werken van Arnon Grunberg, Charlotte Mutsaers, Frans Kellendonk en Marjolijn Februari. Hij concludeert dat de besproken auteurs het postmodernisme, dat ze aanvankelijk omarmden, in de loop van hun carrière kritisch zijn gaan bekijken. Ze kiezen voor het zogenaamde laatpostmodernisme als een reactie op de ontwaarding van de literatuur. “De auteurs in kwestie zoeken naar vormen van engagement in een poging de roman te revitaliseren” (201). Waar aanvankelijk met name de relativistische levenshouding die met het postmodernisme samenhangt, ter discussie werd gesteld, worden heden ten dage ook de literaire conventies van het postmodernisme meer en meer aan de kant gezet. In plaats daarvan worden morele en ethische vraagstukken opgevoerd. Het schrijven heeft zijn vrijblijvendheid afgeschud, schrijft Vaessens. Romanschrijvers schamen zich niet langer voor het feit dat ze bepaalde verwachtingen hebben van hun schrijven. We horen hierin Peeters terug; ook Vaessens constateert dat sommige schrijvers zich vrijwillig neerleggen bij de positie van ‘gelocaliseerde outcast’ en noemt het prijzenswaardig dat door hem laatpostmodern genoemde auteurs zich hieraan ontworstelen. “Steeds meer schrijvers en critici hebben genoeg van de *splendid isolation* van de literator,” (207) schrijft hij. Het wordt tijd dat de literatuur haar autonome positie – die door Adorno juist wordt verdedigd – verlaat. Schrijvers moeten actief op zoek gaan naar publiek voor hun boodschap.

De literatuurbeschuwing moet zich aan deze laatpostmoderne tendensen aanpassen, stelt Vaessens in de slotparagrafen van zijn boek. “Geëngageerde literatuurbeschuwing (...) kijkt naar wat de literatuur teweegbrengt of wil brengen in de wereld, en daarbij abstraheert zij vooral niet van geschiedenis of levensbeschouwing” (226). Oftewel: literaire teksten moeten serieus genomen worden als reële bijdragen aan hedendaagse politieke en/of maatschappelijke debatten. Vaessens bepleit dus dat een werk een tendens dient te bevatten die een politiek karakter bezit. Want juist door dit inhoudelijk engagement ten toon te spreiden kan een auteur weer lezers aan zich binden. Dat is van cruciaal belang in een periode waarin sprake is van een ‘ontwaarding’ van de literatuur. De vorm waarin deze politieke tendens wordt gegoten, is voor Vaessens van minder belang. Hij ageert

niet expliciet tegen de (post)moderne vervreemdingstechnieken, maar roept auteurs slechts op hun werken te verbinden met de alledaagse werkelijkheid met haar problemen en discussies.

Methode

In de voorafgaande hoofdstukken heb ik een historisch overzicht geschetst van de verschillende theorieën die er rondom het begrip 'engagement' bestaan. Om deze theorieën zinvol toe te kunnen passen op de bestudeerde romans, is het van belang om de hoofdlijnen uit het engagementsdebat samen te vatten en zo te komen tot hoofdpunten waarop ik de romans kan bespreken.

Ik start mijn analyse van de beide romans met het geven van een beknopte samenvatting van de inhoud. Vervolgens analyseer ik de romans aan hand van een aantal kernbegrippen uit het theoretisch kader. Ik heb hierbij gekozen voor de volgende begrippen en begrippenparen:

1. **Vervreemding.** Dit begrip is afkomstig uit de theorieën van Benjamin en Brecht. Vervreemding houdt in dat de werkelijkheidsillusie wordt weggenomen bij de lezer. Dit gebeurt door het toepassen van verschillende vervreemdingseffecten. Vervreemding bespreekt enkele van deze vervreemdingseffecten in de postmoderne roman. Het engagement ontstaat doordat de lezer wordt aangezet tot nadenken over zijn werkelijkheid. Het werk is een reflectie op de (maatschappelijke) werkelijkheid.

2. **Totaliteit.** Dit begrip is afkomstig uit de theorie van Lukács. Totaliteit houdt in dat een auteur in zijn werk het individuele, het bijzondere weet samen te voegen tot het algemeen geldende, het gemeenschappelijke. Het werk dient een weerspiegeling te zijn van de (maatschappelijke) werkelijkheid. Het engagement ontstaat doordat de lezer zich herkent in het streven naar deze totaliserende wereld, die een idealistisch, utopisch karakter kent.

3. **Literaire tendens / Politieke tendens.** Deze begrippen zijn afkomstig uit de theorie van Benjamin. Het begrip 'literaire tendens' houdt in dat het werk vormelijk vernieuwend is, met andere woorden, dat er sprake is van formeel engagement. Het begrip 'politieke tendens' houdt in dat de inhoud van het werk geëngageerd is, met andere woorden, dat er sprake is van inhoudelijk engagement. Het werk kan geen van beide, één van beide of beide tendensen bevatten.

4. **Visie.** Dit begrip is afkomstig uit de theorie van Peeters. Visie houdt in dat de schrijver bepaalde persoonlijke samenhangen en inzichten laat zien in zijn werk. Doordat de schrijver bepaalde inzichten presenteert in zijn werk, is hij geëngageerd. Het engagement is gelegen in de auteursintentie: welke boodschap brengt de schrijver aan de lezer over? Dit is vergelijkbaar met de vorm van engagement die Vaessens beoogt. Vaessens voegt daar echter nog een dimensie aan toe: hij verlangt van de geëngageerde schrijver niet alleen engagement op papier, maar ook de werkelijkheid.

Aan de hand van deze begrippen(paren) beantwoord ik mijn hoofdvraag: “In hoeverre en in welk(e) opzicht(en) kunnen de romans *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers en *De literaire kring* van Marjolijn Februari geëngageerd genoemd worden volgens de verschillende theoretische benaderingen?”

Deel 2: Analyse

7. Charlotte Mutsaers: *Koetsier Herfst*

In 2008 verschijnt van de hand van de Nederlandse schrijfster Charlotte Mutsaers (1942) de roman *Koetsier Herfst*²⁴, haar derde roman. De recensies zijn lovend en het boek wordt in 2009 op de shortlist van de Libris Literatuurprijs geplaatst. De jury – waarin dat jaar onder andere Thomas Vaessens zitting heeft – schrijft in haar rapport: “Een roman die ernaar verlangt gelezen te worden en die de lezer prangende vragen voorlegt.”²⁵ En ook Bart Vervaeck schrijft lovende woorden: “*Koetsier Herfst* leest als een trein, terwijl je toch tijd genoeg krijgt om de vele nuances van het voorbijtrekkende landschap te bewonderen. (...) Laat dit prachtige boek niet aan u voorbijgaan.”²⁶ In dit hoofdstuk behandel ik deze roman aan de hand van de theorieën uit het voorafgaande deel. Het begrip ‘engagement’ staat daarbij centraal. In hoeverre en in welke mate zijn de definitieën van de verschillende theoretici terug te vinden in de roman *Koetsier Herfst*?

7.1 Samenvatting van de inhoud

In de ‘Introductie’ (blz. 11 t/m 14) maakt de lezer kennis met hoofdpersoon Maurice Maillot, eens een gevierd auteur, maar nu kampend met een writer’s block als gevolg van het overlijden van zijn geliefde poes Grappa. Het werkelijke verhaal begint – met een hoofdstuk getiteld ‘Use your illusion I’ (blz. 17 t/m 218) – op de dag dat Maurice Maillot in het Amsterdamse Vondelpark een mobiele telefoon vindt. Hij neemt de telefoon mee naar huis en doopt haar ‘Nokia’. Vanaf dat moment speelt het mobieltje een cruciale rol in zijn leven. Hij speelt met haar, neemt haar mee naar bed als lijdend voorwerp van zijn seksuele verlangens, sleept haar overal mee naartoe en wacht vooral eindeloos op een teken van leven. Op een dag komt er dan een sms’je binnen, met daarin de woorden: “Dora, vanmiddag om drie uur koffie bij Kras?” Na enige aarzeling besluit Maurice op de uitnodiging in te gaan en begeeft hij zich naar het Amsterdamse hotel Krasnapolsky. Voordat hij daar aankomt, maakt hij in het Vondelpark opnieuw een vreemdsoortig voorval mee: hij treft een vriend met een hond en door een samenloop van omstandigheden blijft hij met het hondje, genaamd Slava, achter. Vlug brengt hij het hondje naar zijn huis en begeeft zich alsnog rechtstreeks naar het Krasnapolsky, waar hij een dame alleen aan een tafeltje ziet zitten. Hij gaat ervanuit dat deze Adolphe, zoals ze zichzelf later voorstelt, degene is met wie de bezitster van de mobiele telefoon heeft afgesproken. Het afspraakje verloopt chaotisch en diezelfde avond ‘verdrinkt’ Nokia in de Amsterdamse Bloemgracht. Maurice zoekt troost bij Freddy Blondeel, die hij kent van het steakhouse waar hij regelmatig eet.

²⁴ Mutsaers, C., *Koetsier Herfst*. Amsterdam 2009.

²⁵ www.librisliteratuurprijs.nl/2009/mutsaers

²⁶ Vervaeck, B., ‘Een druppel plas. Charlotte Mutsaers: *Koetsier Herfst*.’ In: *De leeswolf*, 2 (2008).

Een week later gaat Maurice opnieuw naar het Krasnapolsky, waar hij Adolphe tot zijn geluk weer ontmoet. Deze keer verloopt het gesprek soepeler en gaat ze zelfs met hem mee naar huis, waar ze een soort seks hebben. Vanaf dat moment is Maurice verward; is ze nu Adolphe, of is ze Dora zelf? Veel tijd om te genieten van zijn verliefdheid krijgt Maurice niet, want kort na hun ontmoeting vertrekt ze voor zes maanden.

In het tweede deel van de roman ('Use your illusion II', blz. 221 t/m 461) zien de geliefden elkaar weer en vertrekken ze samen naar de Belgische badplaats Oostende. Deels om te genieten van elkaar, deels om actie te voeren. Do – zoals Maurice haar inmiddels is gaan noemen – is namelijk lid van het zogenaamde Lobster Liberation Front, een beweging die tot doel heeft zoveel mogelijk kreeften te bevrijden uit handen van de mensen. Ze brengen, samen met hondje Slava, een korte periode in Oostende door. Bij de nieuwjaarsduik die op Nieuwjaarsdag in Oostende wordt gehouden, verdrinkt Do echter. Maurice reist, opnieuw alleen, per trein terug naar Amsterdam.

7.2 Vervreemding

In *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* beschrijft Vervaeck een aantal vervreemdingstechnieken die typerend zijn voor de postmoderne roman; denk aan de vertelwijze, het beeldengebruik en de intertekstualiteit. Aangezien hij eerder werk van Mutsaers typeert als postmodern, ligt het voor de hand dat ook *Koetsier Herfst* postmoderne kenmerken bezit. Ik behandel het begrip 'vervreemding' dan ook deels aan de hand van de theorie van Vervaeck.

Koetsier Herfst wordt gepresenteerd als de autobiografie van de hoofdpersoon Maurice Maillot, die zich in de 'Introductie' rechtstreeks tot de lezer richt:

"Gegroet lezer. Ik draag geen pacemaker, ik voel overal nattigheid, ik draag altijd pyjama's in bed, mijn zwarte haar wordt nog nauwelijks grijs, ik zwem in oud geld, (...) mijn beroep is schrijver en ik heet Maurice Maillot. Aangenaam" (11).

De lezer volgt Maurice gedurende een periode van ongeveer een jaar, waarin hij zijn geliefde Do leert kennen en weer verliest. De roman, die geheel geschreven is in een ik-perspectief, bevat allerlei metafictionele passages. Maurice maakt de lezer deelgenoot van zijn denk- en schrijfproces. Hoewel hij vertelt dat hij al tijdens zijn belevenissen aantekeningen heeft gemaakt, schrijft hij het volledige boek *Koetsier Herfst* pas na de dood van Do, als hij weer terug is in Amsterdam. "En nog veel later, als ik het einde wist (het einde van wie, waarvan?) zou alles dan zijn beslag krijgen in een boek" (168), schrijft hij. Het einde betekent in dit boek de dood van zijn geliefde, die ervoor heeft gezorgd dat hij zijn writer's block eindelijk doorbreekt.

Waar in de postmoderne roman keer op keer wordt benadrukt dat het geschrevene slechts fictie is, wordt in *Koetsier Herfst* door verteller en hoofdpersoon Maurice juist gesteld dat hij niets dan de werkelijkheid weergeeft.

“Dit boek bestaat uit ervaringsfeiten. Het is een roman. Er wordt vaak geklaagd over de ongeloofwaardigheid van romans en daar kan ik inkomen, maar nu ik met deze roman mijn leven op de voet gevolgd heb, kan ik met de hand op mijn hart verzekeren dat niets zo ongeloofwaardig is als het leven” (14).

Hij schrijft dus een roman – een fictioneel genre –, maar beweert tegelijkertijd dat deze de realiteit beschrijft. “Mijn leven is tenslotte geen roman,” schrijft hij verderop. “Misschien zal het dat ooit worden maar nu nog even niet. En zelf ben ik geen papieren personage” (17). Kortom, zijn leven lijkt wel op dat in een roman, maar is het niet. Maurice schrijft slechts een roman óver zijn leven, om de gebeurtenissen op een rijtje te zetten. En dat wil hij zo oprecht mogelijk doen: “Ik heb mezelf heilig beloofd de fictie vaarwel te zeggen en even eerlijk voor de dag te komen als een gouden kunstgebit” (19). Dit beeld werkt echter juist ondergravend; een gouden kunstgebit bevat immers geen enkele echtheid. Even verderop schrijft hij, refererend aan zijn writer’s block: “Romanpersonages konden me niet meer boeien en fictie schrijven trok me niet meer aan. De werkelijkheid²⁷ had mijn behoefte aan verzinsels volledig opgeslokt” (31). De reden dat hij weer begint met schrijven, ligt in zijn ontmoeting met Freddy Blondeel. Nadat Maurice aan hem zijn belevenissen rondom het mobieltje en Adolphe heeft uiteengezet, suggereert deze dat Maurice er een boek over zou moeten schrijven:

“Jij was toch schrijver? Dan kun je toch een verhaal vertellen? Dan weet je toch dat een verhaal bij het begin begint en eindigt bij het eind? En je hoeft het niet eens uit je duim te zuigen ook. Niet eens je pen vast te houden. Alleen maar vertellen wat er is gebeurd, een fluitje van een cent” (146).

Aangemoedigd door Freddy begint Maurice vanaf dat moment aantekeningen te maken van zijn belevenissen, met het idee om dit later uit te werken tot een roman. “Wat ik derhalve deed, was korte notities maken waarbij ik gelijke tred probeerde te houden met de innerlijke en uiterlijke werkelijkheid” (168). *Koetsier Herfst* wordt gepresenteerd als de uitkomst van deze arbeid. Het betekent de doorbreking van zijn writer’s block:

“Ik begon weer zin in formuleren te krijgen. Heel, heel voorzichtig kwam er wat op gang en vormden zich zinnnetjes. Niet dat het me nog trok om bedachte personages en gebeurtenissen neer te zetten, dat niet.

²⁷ Hiermee refereert Maurice aan het overlijden van zijn kat Grappa. Door deze – voor hem – traumatische ervaring lukt het hem niet meer om fictie op papier te zetten. “Al mijn levenslust kwijt, mij enthousiasme, mijn schrijfgenoet. (...) De roman waar ik aan bezig was, stagneerde. Hij was al dikker dan een kindervuist maar ik begon te balen van mijn fantasieën”, schrijft Maurice hierover. Zie Mutsaers 2008, p. 30-31.

Verzinsels, nee. Dat was voorgoed voorbij. Ik wou betrouwbaar overkomen. Wél schrijven maar niet meer als liegbeest. Zorgvuldig vertellen wat ik zelf had doorstaan en meegemaakt. Schrijven als overlevingsstrategie. Schrijven om mijn hersens de baas te worden. Schrijven om gevaar het hoofd te bieden. Schrijven om de dood op afstand te houden. Feitelijkeit, geen virtualiteit" (167-168).

Dergelijke metafictionele uitspraken over het schrijven van literatuur en over het schrijven van dit boek in het bijzonder treffen we in *Koetsier Herfst* met grote regelmaat aan.

Aan de betrouwbaarheid van verteller Maurice valt echter te twifelen. Bij gebeurtenissen in de roman, die door Maurice gepresenteerd worden als werkelijk, worden regelmatig op een later moment in de roman vraagtekens geplaatst. Zo blijkt nergens in de krant melding te worden gemaakt van de brute overval door Maurice op zijn collega-schrijver Dolf. "Maar hoe ik ook zocht, geen bericht over Dolf van Beesd. Het werd me vreemd te moede. (...) Dit was zo onwaarschijnlijk dat ik eraan ging twifelen of ik Dolf wel werkelijk had neergeslagen" (163). "Terstond begon ik ook te twifelen aan de rest van mijn werkelijkheid," voegt hij eraan toe en expliciteert zo de hoofdgedachte van al deze beweringen en herroepingen. Dat hij als verteller maar matig te vertrouwen is, blijkt bijvoorbeeld ook uit een scène in Oostende:

"Ik zag drie uithangborden met het biermerk Jupiter. 'Kijk, Do,' zei ik, 'bier met een godenmerk.' Do zei: 'Jij leest alleen maar wat je lezen wilt. Dat bier heet Jupiler.' Allicht las ik alleen maar wat ik lezen wou, wie niet. Toch vroeg ik me af hoe het met de rest van mijn waarneming was gesteld als ik me al verkeek op zo'n nietig lettertje." (226)

Andere verhaalpersonages blijken eveneens niet altijd betrouwbaar in hun uitspraken. Zo vraagt Adolphe tijdens hun eerste gesprek bij het Krasnapolsky aan Maurice waar haar sjaaltje is, die antwoordt: "Dat heb je daarnet op de grond geslingerd." Adolphe reageert verontwaardigd: "Nietes!" (106). Als lezer weet je echter dat ze, enkele bladzijden eerder²⁸, inderdaad het sjaaltje zelf op de grond gegooid heeft. Dergelijke herroepingen zijn ook bij Do veelvuldig te vinden. "Wit? Zei ik *wit*? Heb ik dat echt gezegd?" vraagt Do zich verbaasd af als Maurice refereert aan het eerdergenoemde witte paard van Osama bin Laden ('*Koetsier Herfst*'). Een halve pagina later geeft ze toe dat ze het bij het verkeerde eind had: "Niet dat paard van Osama, ik vergiste me" (291). Even verderop gebeurt hetzelfde. "Heb ik dat gezegd? Wou jij beweren dat ik gezegd heb dat dat paard aan 't huilen was? Ga toch weg" (292), barst Do bijvoorbeeld boos tegen Maurice uit op een bepaald moment in Oostende. Als lezer weet je echter dat Do het verhaal over het huilende paard zelf aan Maurice verteld heeft tijdens één van hun gesprekken in Amsterdam. Zo wemelt het van de

²⁸ Op pagina 103 valt te lezen: "'Geeft niet,' zei Adolphe, 'sjaaltjes zat'. En terwijl ze me monsterde, met triomfantelijke blik, liet ze het sjaaltje zo uit haar hand op de grond glijden".

voorbeelden. “Niets in deze roman is eenduidig of vanzelfsprekend, veel wordt beweerd en later weer hernomen”, concludeert ook Buikema in haar artikel (Buikema 2010: 213). Het is één van de vele vervreemdingseffecten in deze roman.

De verhouding tussen het werkelijke leven van Maurice en de romanwereld die hij beschrijft, wordt veelvuldig geproblematiseerd. En daarmee de verhouding tussen fictie en werkelijkheid in het algemeen. De grenzen tussen fictie en het werkelijke leven zijn niet of nauwelijks helder te bepalen. Dat Maurice zichzelf dat ook realiseert, blijkt uit het feit dat hij zich – ondanks zijn pleidooi voor een feitelijke beschrijving van de werkelijkheid – verschillende malen verliest in vergelijkingen van de werkelijkheid met andere fictionele genres. Dat heeft eveneens een vervreemdend effect. Zo schrijft hij in hoofdstuk 7 dat hij zich een personage in een ‘spaghettwestern’ voelt, een vergelijking die hij het gehele hoofdstuk door blijft volhouden:

“Ja, dit moet een film wezen. Misschien een film van niks, van nog geen honderd meter, en misschien dat iedereen de kwintessens ontgaat, maar Maurice Maillot, die nog wel zo’n afschuw heeft van spel, mag de hoofdrol spelen. Niet gedraald. Draaien maar!

STARRING MAURICE MAILLOT

Daar loopt hij. Stap-steen, stap-steen, stop. Houdt halt voor Buffalo Grill. Wat een man.” (45)

Op andere momenten voelt hij zich een personage uit *Moby Dick* (“Ik bevond me in mijn meest favoriete passage uit de wereldliteratuur” (154)) of een speurneus uit een politieroman (“Ik zou me voortaan niet meer gedragen of ik een rol speelde in een politieroman of een slappe thriller” (209)). Dergelijke opmerkingen zijn talrijk. “Dit doet mij aan die film van Polanski denken. Wat was het ook alweer, *Met jouw tanden in mijn nek* of *Met mijn tanden in jouw nek?*” (284) vraagt Do zich af tijdens een wat ruwe bedscène.

De wereld die wordt neergezet, wordt dus enerzijds gepresenteerd als werkelijk, maar wordt anderzijds gepresenteerd alsof ze uit ficties, uit beelden bestaat. Ook dit verwoordt Maurice letterlijk, als hij zich klaarmaakt voor zijn eerste ontmoeting met Adolphe: “Zoals wel vaker op cruciale momenten in mijn leven kreeg ik het onprettige gevoel dat ik in een metafoor was beland” (62). En als hij eindelijk aankomt bij het hotel Krasnapolsky: “Was ik alweer in een metafoor beland? Wie deed me dat toch aan?” (91). Het letterlijk opvatten van beelden, dat door Vervaeck als een typisch postmodern kenmerk wordt beschreven, treffen we ook regelmatig aan in deze roman, met name in het spelen met letterlijke en figuurlijke betekenissen van spreekwoorden en uitdrukkingen. Vooral in hoofdstuk 9, als Maurice in gesprek is met Freddy, wordt dit ver doorgevoerd. Freddy beschrijft Maurices vondst als “een kat in de zak”, waarop Maurice antwoordt: “Maar ik ben gek op

katten” (54). En als Freddy aanbiedt het mobieltje voor een tientje over te nemen, ‘even goeie vrienden’, merkt Maurice op: “Het zag ernaar uit dat ik een vriend verworven had. Anders had hij niet gerept van *goeie vrienden*” (55). De beelden worden overigens slechts letterlijk genomen door Maurice; ze worden niet echt verwezenlijkt.

Ook de vorm van de roman bevat enkele typisch postmoderne vervreemdingseffecten, bijvoorbeeld in de manier waarop met taal wordt omgegaan. Zo wordt er een taalspelletje gespeeld rondom de naam van het personage Do. Maurice spreekt aanvankelijk over Dora, de bezitster van het mobieltje, en Adolphe, de vrouw die hij in het Krasnapolsky ontmoet, als twee verschillende personages. Later begint deze grens te vervagen. Het is niet meer duidelijk of het inderdaad twee verschillende personages zijn (waarvan hij de ene nooit heeft ontmoet). “Toen ik weer bijkwam, zag ik dat Adolphe, van wie ik nog steeds niet wist of ze in werkelijkheid geen Dora heette, half bloot in mijn luie leren stoel hing” (197), beschrijft Maurice na hun eerste vrijpartij. Deze vervagende grens wordt geëxpliciteerd in de naam die Maurice aan Adolphe gaat geven: deze wordt verbasterd tot Do. ‘Do’, een lettergreep die terug te vinden is in zowel ‘Dora’ als ‘Adolphe’. Dat is geen toeval. “Wat maakte het nog uit of ze Dora of Adolphe heette. Identiteit was identiteit. Mijn vrouw was mijn vrouw,” (209) schrijft Maurice. Het is de kern van het taalspelletje dat gespeeld wordt: er is geen sprake van een één-op-één-relatie tussen taal en werkelijkheid. De vraag kan zelfs worden gesteld of deze Do wel echt bestaat, of dat ze een verzinsel van de eenzame schrijver Maurice is.

Ten slotte ontstaat een vervreemdingseffect door één van de motieven van roman: de zinsnede ‘Behoud je illusies’. Op bladzijde 13 wordt dit als advies meegegeven aan Maurice door zijn overleden ouders. Het is een zinsnede die Maurice in zijn verdere leven keer op keer als leidraad gebruikt. Zo noemt hij de twee hoofdstukken van zijn roman respectievelijk ‘Use your illusion I’ en ‘Use your illusion II’ (overigens gebaseerd op twee albumtitels van de band Guns ‘n Roses). Binnen deze hoofdstukken komt het woord ‘illusie(s)’ zeer regelmatig voor. Zo omschrijft Maurice zichzelf als een man “boordevol illusies” (46) en verderop “vol zoete illusies” (88). En als Do voorstelt om samen naar Oostende te gaan, besluit hij na enige aarzeling op haar aanbod in te gaan, wat hij omschrijft als: “Toen dacht ik ineens: hap toe, Maurice. Use your illusion!” (212). Is wat Maurice vertelt in zijn boek inderdaad een illusie? Met name in het tweede deel van het boek wemelt het van de uitspraken over wat echt is en wat niet. “Wat heeft het voor zich om alles op echtheid te controleren? Kom je daar verder mee?” (255) vraagt Do zich bijvoorbeeld af. “Een goed verhaal is een goed verhaal. En of dit verhaal wel of niet is gebeurd, heeft geen enkel belang” (296), valt verderop te lezen. En: “Als nep overtuigend is, valt het niet van echt te onderscheiden. Dat weet jij als schrijver ook,” (335) beweert Do in een gesprek over nepparels.

De grenzen tussen werkelijkheid en fictie worden in de roman zo frequent geproblematiseerd, dat het een vervreemdingseffect veroorzaakt. Als lezer vraag je je steeds af of

het gepresenteerde werkelijk gebeurt, of dat het slechts ontspruit aan Maurice' rijke fantasie. "Goddank ben ik altijd gezegend geweest met een rijke verbeeldingskracht," zo omschrijft hij zichzelf op zeker moment (62). De roman is geëngageerd op de manier die Benjamin en Brecht bepleiten: doordat deze de lezer geen coherente, maar een vervreemde werkelijkheid presenteert, wordt de lezer aangezet tot reflectie. Hetzelfde concludeert Buikema: "Als *Koetsier Herfst* de lezer iets duidelijk maakt, dan is dat het feit dat een bewustzijn van de werkelijke wereld tot stand komt door middel van de mimesis van het onverwachte, niet door de nabootsing van de bekende werkelijkheid" (Buikema 2010: 214). Het engagement betreft de werkelijkheid: die is – net als de werkelijkheid die in het boek gepresenteerd wordt – niet coherent en niet makkelijk te doorgronden.

7.3 Totaliteit

Hoofdpersoon Maurice Maillot probeert de werkelijkheid die hij beschrijft in *Koetsier Herfst* zo aannemelijk mogelijk te maken. Hij presenteert het geheel als zijn autobiografie en neemt daarin dan ook allerlei details op uit het levensjaar dat hij beschrijft. Is het werk echter werkelijk realistisch te noemen? En is het als zodanig ook totaliserend te noemen, dat wil zeggen, beschrijft het een totaalbeeld van de werkelijkheid? Dat lijkt geenszins het geval. Want hoewel Maurice keer op keer benadrukt dat hij niets dan de waarheid aan de lezer presenteert, worden zijn beweringen bijna net zo vaak onderuit gehaald, zoals ik in de vorige paragraaf meermaals heb aangetoond. Verteller en hoofdpersoon Maurice plaatst zelf al zijn vraagtekens bij de manier waarop hij de werkelijkheid waarneemt; het is niet meer dan logisch dat de lezer dat ook doet. Ook op andere plaatsen in het boek expliciteert Maurice zijn geloof in verschillende werkelijkheden, oftewel, in het feit dat een auteur slechts één visie op de werkelijkheid presenteert: "Als de ene werkelijkheid verstek laat gaan, waarom zou je er dan geen andere werkelijkheid tegenover zetten. Dat deed je als schrijver toch ook? Waarom zou datzelfde niet in het ware leven lukken?" (165) *Koetsier Herfst* laat dus geen samenhangende, totaliserende werkelijkheid zien.

Het ontbreken van totaliteit zien we ook terug in het personage Do. Want hoewel zij haar idealen fanatiek lijkt uit te dragen, is haar boodschap niet eenduidig. Zo is Do enerzijds overtuigd veganist en zet ze zich in voor het lot van de kreeften, maar anderzijds heeft ze geen bezwaren tegen seks met Maurices poedel; sterker nog, tijdens hun eerste vrijpartij laat ze zich door de hond naar een hoogtepunt likken. Seks met dieren, juist dat is sinds 2010 in Nederland wettelijk verboden. Do's dierenliefde is blijkbaar nogal willekeurig. Het statement dat ze probeert te maken in de roman, boet daarmee ook aan overtuigingskracht in. Neem daarbij haar ongebruikelijke voorliefde voor urolagnie ('plasseks') en haar adoratie van Osama bin Laden; als zodanig wijkt ze te veel af van het algemene

om een personage te kunnen zijn in een totaliserend werk. Maurice en Do blijven individuen met elk hun eigen vreemde voorkeuren en karaktereigenschappen.

Buikema stelt zelfs dat de identiteit van Maurice en Do allerminst vastligt: “Maurice en Do ondergaan voortdurende metamorfoses in de maalstroom van gebeurtenissen waarin zij gewild of ongewild terecht komen” (Buikema 2010: 213). En inderdaad, in het begin van de roman schildert Maurice zichzelf af als een schrijver-met-writer’s block, die zijn dagen vult met nietsdoen: “Omdat ik noch kon bogen op een partner noch op een werkring noch op familieleden en toch zoals iedereen de tijd moest doden, bracht ik toen mijn dagen maar door met banjeren, funshoppen en eendjes voeren” (34). Dat verandert als hij de gsm vindt in het Vondelpark. Ineens heeft zijn leven weer een doel. Na zijn eerste ontmoeting met Adolphe bruist hij helemaal van de energie: hij gaat wandelen, opruimen, plannen maken om weer te gaan schrijven, uit eten. “Ik kreeg mijn leven op de rails, kende het gedicht al bijna uit mijn hoofd, verveelde me geen moment en schreef zowat elke dag een hele pagina. Ik voelde me ook niet eenzaam en verlaten meer hoewel ik buiten Slava nauwelijks iemand zag” (216), schrijft Maurice over de zes maanden die hij zonder Do doorbrengt, in afwachting van hun gezamenlijke uitstapje naar Oostende. Maurice is een round character.

Datzelfde geldt voor Adolphe / Dora / Do. Naast de naamsverandering die zij gedurende het verhaal doormaakt, wordt ook haar karakter steeds meer ingevuld. In tegenstelling tot Maurice verandert haar karakter niet; het wordt slechts voortdurend scherper neergezet. Als lezer kom je – net als verteller Maurice – na ieder gesprek weer wat meer over haar te weten. Van een wat hooghartige, benige jongedame transformeert ze tot een fanatieke dierenrechtenactiviste, die daarnaast houdt van zwemmen, van vreemde vormen van seks en van gedichten van Bin Laden. Stukje bij beetje wordt haar karakter ingevuld. Maurice en Do zijn echter als hoofdpersonen niet geschikt om het ‘typische’ (zoals Lukács dit noemt) in de maatschappij te representeren. Daarvoor wijken ze teveel af van het normale.

Het ontvullende einde van de roman, waarbij Do is verdronken en Maurice alleen terug naar Amsterdam reist, past ook niet bij een totaliserende roman zoals Lukács die bepleit. De schijnbare heldin van het verhaal, dierenrechtactiviste Do, gaat ten onder en alleen de antiheld Maurice blijft over. “De verhalenverteller overleeft,” vat Buikema samen wat volgens haar de boodschap van de roman is. “Wij hebben literatuur nodig om niet aan de werkelijkheid te sterven” (Buikema 2010: 214). De literatuur blijft overeind, maar de werkelijkheid blijkt nog net zo versplinterd, nog net zo vol met breuken en scheuren als deze was aan het begin van *Koetsier Herfst*.

7.4 Literaire en politieke tendens

Formeel is de roman van Mutsaers vernieuwend te noemen ten opzichte van de traditionele, realistische roman. Ze heeft met *Koetsier Herfst* een roman geschreven die veel kenmerken bevat van een postmoderne roman: een onbetrouwbare verteller; een problematisering van de verhouding tussen taal en werkelijkheid, tussen fictie en werkelijkheid; een veelvuldig gebruik van metafiction. Dit vormelijk engagement omvat de literaire tendens van de roman. Er is geen sprake van een vaststaande werkelijkheid; de werkelijkheid wordt geconstrueerd. Voortdurende reflectie op de werkelijkheid, met name van dat wat als 'waar' of 'echt' gepresenteerd wordt, is dus noodzakelijk.

Daarnaast kent de roman echter ook een politieke tendens. Deze omvat twee verschillende thema's: dierenleed en terrorisme. Het is opvallend dat een roman die zoveel postmoderne kenmerken bevat, tegelijkertijd een dergelijke wending naar de realiteit bevat. Er worden inderdaad thema's uit de maatschappelijke werkelijkheid besproken in *Koetsier Herfst*. Vaessens' constatering dat deze roman laatpostmodern genoemd kan worden, is daarom begrijpelijk. "*Koetsier Herfst* is zonder twijfel een roman met een boodschap" (Vaessens 2011: 189), schrijft hij.

Die boodschap, als daarvan inderdaad sprake is, is gelegen in de onderwerpen dierenleed en terrorisme. Hoewel al eerder in de roman over dieren wordt gesproken – namelijk over Maurice' overleden kat Grappa en de gevonden hond Slava –, komt het thema 'dierenleed' pas echt naar voren in de roman tijdens het tweede gesprek dat Maurice met Adolphe voert. Dit wordt beschreven in hoofdstuk 30. Ze vertelt Maurice dat ze lid is van het Lobster Liberation Front en ze trekt direct fel tegen hem van leer: "Van een intellectueel mag ik hopelijk aannemen dat hij in zijn vrije tijd wel eens achter de schermen kijkt. Dat hij weet dat heel Nederland vergeven is van de abattoirs, fokkerijen, kweekvijvers en proefdierenlaboratoria" (181). In datzelfde gesprek zet ze hem voor het blok en weet ze Maurice over te halen om vegetariër te worden. De dierenliefde van Do is een terugkerend element in de roman. In het tweede deel van het boek, in Oostende, voeren Maurice en Do talloze gesprekken over dierenleed. Al direct wanneer ze aankomen wordt het doel van hun reis door Do duidelijk gemaakt: actievoeren tegen de levendige kreeftenhandel in Oostende. "'Oostende is de Europese draaischijf voor levende kreeft geworden,'" vertelt ze Maurice. "'(...) Alleen al voor de eindejaarsfeesten wordt er op het vliegveld zeventigvijftig ton kreeft aangevlogen. Dat komt neer op honderdtwintigduizend kreeften per dag, honderdtwintigduizend levende kreeften in vochtig krantenpapier. Zie je het voor je?'" (221). De radicale Do kan niet altijd op begrip rekenen van Maurice. Zo valt ze uit als ze langs een vissersmonument lopen: "'Hier had een kanjer van een vis horen te staan in plaats van twee ijdele flikkers. Het eerste wat herdacht dient te worden, zijn tenslotte die miljarden uitgemoorde vissen'", waarop Maurice sussend reageert met: "'Doe niet zo radicaal'" (251). Meestal mijdt hij echter de discussie of geeft hij zijn geliefde Do, om de vrede te

bewaren, gelijk. Als lezer merk je echter dat hij Do's standpunten niet altijd deelt. Als hij op een gegeven moment alleen door Oostende zwerft, merkt hij op: "Dwalend over de Groentemarkt besefte ik dat ik het plein tot nog toe door Do's ogen had bekeken. Steeds weer die tirades tegen de Good Meat Shop en die viswinkel, terwijl er zoveel meer was wat de aandacht trok. Do had prachtoegen, daar niet van, maar soms keek ik toch liever door de mijne" (308). Desondanks wordt hij toch beïnvloed door zijn geliefde Do. Zo is hij werkelijk geschokt als hij de folders van het Lobster Liberation Front doorneemt. "Feiten waren feiten. Damn, wat kon kennis toch wreed zijn" (303).

Het thema 'terrorisme' komt ook bij Maurice' tweede ontmoeting met Adolphe voor het eerst aan bod, als ze refereert aan een uitspraak van Osama bin Laden: "*Volgens welke doctrine is uw bloed bloed en het onze water?*" (175) Het is een uitspraak die in het boek meerdere malen terugkomt en die door Do wordt gebruikt in haar strijd voor dierenrechten. Mensen en dieren zijn gelijk, zo interpreteert ze Bin Ladens uitspraak. Aansluitend aan dit gesprek komt Bin Laden opnieuw (indirect) ter sprake, als Adolphe bij het krijgen van een orgasme de naam 'Koetsier Herfst' uitroept. Pas verderop in het boek komt de lezer er – op hetzelfde moment als Maurice – achter dat dit de titel is van een gedicht dat is geschreven door Osama bin Laden²⁹. In hoofdstuk 34 wordt dit gedicht door Do gedeclameerd, waarop ze hem omschrijft als 'de grootste dichter van deze tijd'. Maurice verbaast zich er ten eerste over dat Do's declamatie tot zoveel bewondering leidt bij de omstanders: "Bin Laden was in de harten der mensen blijkbaar lang zo zwart niet als hij dagelijks in de media werd afgeschilderd" (208). Ze draagt Maurice op om in de periode van haar afwezigheid iedere avond dit gedicht hardop op te zeggen, wat hij braaf doet. En wanneer ze aankomen in Oostende, tovert ze een foto van Osama bin Laden uit haar koffer. "Ze zette de foto pontificaal op haar nachtkastje, tussen de wekker en de vitamines. (...) 'Baard boven baard,' zei Do met een verliefde uitdrukking, 'is het geen beauty?'" (232).

De politieke tendens komt in de roman dus naar voren in het personage Do. Haar ideeën over dierenleed en over de terrorist Osama bin Laden worden door Maurice uiteengezet in de dialogen die hij, met name in het tweede deel van het boek, woordelijk weergeeft. Hierin schuilt het engagement: twee onderwerpen van de politieke agenda worden op een uitdagende manier ter discussie gesteld, om de lezer aan te sporen hier zelf over na te denken.

De tendens in *Koetsier Herfst* kan worden samengevat als: ingaan tegen de consensus. Maurice citeert in de inleiding van zijn roman één passage uit de brief die zijn overleden ouders voor hem hebben achtergelaten: "*Er sluipen drie griezels in schaapskieren op de wereld rond: kennis, consensus en diepgang. (...) Zorg ervoor dat ze je niet verslinden*" (13). In de roman wordt op verschillende manieren ingegaan tegen het algemeen geldende. Denk aan de verheerlijking in plaats

²⁹ Daadwerkelijk gepubliceerd in een bundel getiteld *De rechtvaardige zon*. <http://battl.nl/bingedicht1.html>.

van de demonisering van Osama bin Laden, aan de voorliefde voor plasseks, aan het extreme dierenactivisme. Mutsaers zegt hier zelf over: “*Koetsier Herfst* is een poging, zoals al mijn werk, om tegen alles vrij aan te kijken”. En verderop: “Verdeel de dingen niet in raar en gewoon, dat is de aansporing in mijn boek”³⁰. Naast een specifieke politieke tendens is er in de roman dus ook sprake van een algemene tendens, een soort levenswijsheid die door de personages die Mutsaers heeft gecreëerd, wordt uitgedragen.

7.5 Visie

De auteur Charlotte Mutsaers zet zich al jaren actief in voor dierenrechten. Zo is ze zelf overtuigd vegetariër en stond ze in 2006 op de kandidatenlijst van de Partij voor de Dieren. En ook in interviews steekt ze haar mening over dierenleed niet onder stoelen of banken. “Ik ben doodgelukkig als iemand mij vertelt dat hij dankzij *Koetsier Herfst* voortaan van de kreeft afblijft,”³¹ vertelt ze NRC-redacteur Pieter Steinz in een interview naar aanleiding van deze roman. Ze is, kortom, een auteur met een visie. Haar persoonlijke opvattingen werken door in de roman *Koetsier Herfst*. En dat versterkt het engagement, stelt Vaessens. Hij bespreekt Mutsaers’ roman in zijn boek in een ‘envoi’ (pagina 185 t/m 197). Hij ziet de roman als exemplarisch voor de stroming van het laatpostmodernisme, waarbinnen literair engagement weer een politieke lading krijgt. “Waar literair engagement doorgaans gedoemd is slechts op papier te bestaan, daar flirt Mutsaers met de gedachte van een engagement dat ook in werkelijkheid beleden wordt” (Vaessens 2011: 193). En verderop: “Mutsaers streeft naar engagement met de wereld en binding met een publiek. Niet omdat ze dat publiek gratis wil behagen, maar omdat ze gelooft in de roman als breekijzer in debatten over wat de samenleving bezighoudt of bezig zou moeten houden” (193).

Het leidmotief van *Koetsier Herfst* getuigt eveneens van visie, zowel van de auteur als van beide hoofdpersonen. Het gaat om de uitdrukking “Gelijke monniken, gelijke kappen”. Volgens Maurice was deze uitspraak de lijfspreuk van zijn ouders. Volgens Do is het het motto van Maurice’ bestseller *Zomerchloor*. “Verder is *Zomerchloor* een van de weinige boeken die een lans durven te breken voor de leus *gelijke monniken, gelijke kappen*, een echte lans bedoel ik dan en geen vrijblijvende. Waar kom je dat nog tegen?” (175) De uitspraak keert regelmatig terug in de roman en is nauw gerelateerd aan het thema dierenleed: mensen en dieren zijn gelijkwaardige wezens. Mutsaers zegt hierover in het eerdergenoemde interview met Steinz: “Geen enkel leven is meer waard dan het andere. Punt uit. Gelijke monniken, gelijke kappen, dat is mijn motto, en het is niet toevallig ook de kernzin uit *Zomerchloor*, de roman die Do op het spoor van Maurice heeft gezet”.

³⁰ Steinz, P., “Iedere gedreven schrijver is een terrorist’. Charlotte Mutsaers over ‘*Koetsier Herfst*’, haar ‘roman de guerre’ over gedoemde liefde en dierenrechten’. In: *NRC Handelsblad*, 4 juli 2008.

³¹ Ibidem.

Koetsier Herfst blijft een autonome roman, maar wel één die bij vlagen het fictionele lijkt te ontstijgen, doordat de standpunten van schrijfster Charlotte Mutsaers zo duidelijk tussen de regels door zijn te lezen. Do's waardering voor Maurice' eerdere boek *Zomerchloor* heeft juist hiermee te maken. Vaessens schrijft: "Ze wil dat de schrijver staat voor wat hij in zijn boeken schrijft; dat hij zijn boeken dóórleeft in de werkelijkheid. Gelukkig is dat ook precies wat Maurice wil" (Vaessens 2011: 191). Schrijven is niet langer vrijblijvend. In een artikel over engagement – treffend getiteld 'Vaarwel vrijblijvendheid' – schrijft neerlandicus Yra van Dijk over Maurice en Do: "Als stel zijn ze de schrijver van het ideale boek, waarin engagement niet louter op papier, maar in het echt beleden wordt"³². Mutsaers is er in geslaagd haar visie te verwerken in *Koetsier Herfst* en op die manier een geëngageerde roman te schrijven.

³² Dijk, Y. van, 'Vaarwel vrijblijvendheid. De Nederlandse literatuur betreedt het post-ironische tijdperk'. In: *NRC Handelsblad*, 29 augustus 2008.

8. Marjolijn Februari: *De literaire kring*

In 2007 verschijnt van de hand van schrijfster en columniste Marjolijn Februari (pseudoniem voor Marjolijn Drenth) (1973) de roman *De literaire kring*³³. Het boek komt in 2008 terecht op de shortlist van zowel de Gouden Uil als de Libris Literatuurprijs. “Februari schreef een roman met een essayistische inslag: ethische en esthetische vraagstukken verspreidt ze op vernuftige wijze over de verschillende personages. Het open einde van het boek vraagt om een positiebepaling van de lezer. Zo weet Februari het literaire engagement tot het engagement van de lezer te maken. En daarin slagen maar zeer weinig auteurs,”³⁴ valt te lezen in het juryrapport van de Librisprijs. De jury onderkent in deze roman dus zowel literair als maatschappelijk engagement. In hoeverre en in welke mate zijn de definities van de verschillende theoretici terug te vinden in de roman *Koetsier Herfst*?

8.1 Samenvatting van de inhoud

In het eerste deel van de roman, genaamd ‘De ontmoeting’ (bladzijde 9 t/m 57), wordt de 29-jarige hoofdpersoon Teresa Pellikaan geïntroduceerd. Op een gewone zaterdagochtend leest zij in het café de krant. Haar routine wordt doorbroken door een onverwachte ontmoeting met Victor Herwig, een vroegere klasgenoot die inmiddels journalist is geworden. Ze raakt met hem in gesprek over de verschijning van de roman *De zomer van de linnen schoenen*, die geschreven blijkt te zijn door een oud-klasgenootje van hen, Ruth Ackermann. In dit hoofdstuk worden eveneens een aantal andere verhaalpersonages geïntroduceerd: Teresa’s bijna twintig jaar oudere man John Vos en haar vader Randolph Pellikaan. John en Teresa wonen in een kapitale villa in het dorp, dat niet bij naam wordt genoemd. De beschrijvingen doen echter vermoeden dat het een plattelandsdorp in het Gooi betreft. Randolph – “groot staatsrechtgeleerde, beroemd columnist” (17) – woont hier eveneens, samen met zijn vrouw. Tenslotte wordt in dit hoofdstuk de zogenaamde literaire kring geïntroduceerd, een club van aanzienlijken die maandelijks bij elkaar komt om een roman te bespreken. Randolph is één van de kringleden en haalt in dit hoofdstuk zijn schoonzoon John over om ook aan te sluiten.

In het tweede deel, genaamd ‘De herinnering’ (bladzijde 61 t/m 112), haalt Teresa – deels samen met Victor – herinneringen op aan het schrijvende klasgenootje Ruth Ackermann. Ze blijkt zich nauwelijks iets van haar te kunnen herinneren en raakt hierdoor geïntrigeerd. In het derde deel, genaamd ‘De keuze’ (bladzijde 115 t/m 150), verschuift het perspectief van Teresa naar een ander lid van de literaire kring: Lucius. Er worden plannen gemaakt om Ackermanns *De zomer van de linnen schoenen* te bespreken in de literaire kring en om de schrijfster uit te nodigen voor een lezing in de dorpskerk. In deel vier, genaamd ‘Het boek’ (bladzijde 153 t/m 207), komt Teresa er – met hulp van

³³ Februari, M., *De literaire kring*. Amsterdam 2007.

³⁴ Te raadplegen via www.librisliteratuurprijs.nl/files/2Ju_n08.doc.

journalist Victor – achter dat er iets aan de hand is met deze schrijfster Ruth Ackermann. Door diverse leden van de literaire kring wordt er namelijk met grote tegenzin gereageerd op haar komst. Victor heeft ontdekt waarom: Ackermanns vader Erik de Winter was ooit ook lid van de literaire kring, maar is na een rechtszaak vertrokken uit het dorp. Die rechtszaak betrof het gebruik van vervuilde glycerine in hoestsiroop. Door de verkoop van deze hoestsiroop in Haïti zijn tachtig kinderen overleden.

In het vijfde en laatste deel, genaamd ‘De verklaring’ (bladzijde 211 t/m 254) zoekt Victor Erik de Winter op om met hem over zijn ontdekking te praten. Hij komt te weten dat er een schikking is getroffen met de Haïtiaanse overheid en dat het voorval daarna in de doofpot is beland. De leden van de literaire kring blijken hier allemaal van op de hoogte, ontdekt Teresa als ze Lucius met haar ontdekkingen confronteert. Ze krijgt een documentaire te zien over het gebeurde. Het boek eindigt met de lezing van Ruth Ackermann in het dorp, die tot grote opluchting van de kringleden zowel in haar boek als tijdens haar lezing met geen woord rept over het gebeurde.

8.2 Vervreemding

“Voor mij is dit een uitstekende roman die getuigt van groot vakmanschap en van een scherpzinnige intelligentie”, besluit Vervaeck zijn recensie over *De literaire kring*.³⁵ Vervaeck staat in deze recensie echter nauwelijks stil bij de postmoderne kenmerken die de roman bezit. Zijn die er wel? Vaessens constateert dat er een groot verschil is met Februari’s eerdere roman *De zonen van het uitzicht* (1989). Vergeleken met die roman is haar nieuwste boek veel leesbaarder en daarmee toegankelijker voor het grote publiek, spreekt Vaessens waardierend uit. “*De literaire kring* is een rechttoe, rechtaan verteld verhaal over een leesgezelschap” (Vaessens 2011: 165). En inderdaad: verschillende typisch postmoderne (vervreemdings)effecten ontbreken in deze roman. Zo wordt de verhaalwereld die wordt gepresenteerd, op geen enkele manier afgeschilderd als een fictie, een ‘boekenwereld’. Integendeel; juist door het toevoegen van allerlei gedetailleerde beschrijvingen van de ruimte wordt de suggestie gewekt dat er sprake is van een werkelijke wereld. Zo beziet journalist Victor Herwig uitgebreid het Nederlandse landschap:

“De boomgaarden in bloei, de bruggetjes over de sloot gerenoveerd en opgeschilderd, eendenkuikens als kleine papieren bootjes op het water, een rode driewieler in de berm, het grote kasteel, de houtzagerij, een buizerd in de lucht, twee jonge vrouwen die op een aangeharkt erf met elkaar stonden te praten” (Februari 2007: 40).

³⁵ Vervaeck, B., ‘Het ergste is waar: de boosaardige bril van Februari. Over: ‘De literaire kring’ van Marjolijn Februari’. In: *Dietsche Warande en Belfort* 153-2 (2008), p. 331-340.

Ook door het toevoegen van levensechte dialogen en voorstelbare gebeurtenissen heeft de schrijfster geprobeerd een zo realistisch mogelijke wereld te creëren. Dat wordt in dit boek nauwelijks ondermijnd. Slechts in de ironische hantering van het genre van de chicklit schuilt een aantasting van het realistische gehalte van de roman. In de eerste hoofdstukken van het boek wordt bij vlag en wimpel een zodanig idyllisch beeld van de werkelijkheid geschilderd, dat het ironisch wordt. De auctoriale verteller vat de ontmoeting van Victor en Teresa als volgt samen: “Zo kwamen Teresa en Victor elkaar na jaren weer tegen en ze aten in een nostalgisch soort genegenheid met elkaar op deze vredige plek” (55). Eenzelfde ironische toon valt te herkennen in de slotzinnen van het boek, waarin de dorpelingen opgelucht ademhalen omdat Ruth Ackermann het gifschandaal niet ter sprake brengt: “Opgelucht begon het publiek te lachen. (...) En het was precies die lach die de journaliste op de eerste rij feilloos herkende als een warm bad waarin de jonge schrijfster eindelijk thuiskwam na het grote, internationale succes van haar hartveroverende debuut” (254). Dergelijke voorbeelden zijn echter sporadisch. Met name in het middenstuk van het boek – waarin de auctoriale verteller minder nadrukkelijk aanwezig is – mist een dergelijke ironie.

Ook de verhaalpersonages worden niet, zoals in een typisch postmoderne roman, neergezet als fictieve personages, maar als mensen van vlees en bloed. Hun uiterlijk, hun (karakter) eigenschappen: alles wordt in *De literaire kring* tot in detail beschreven.

De roman kent verder een auctoriaal perspectief, waarbinnen verschillende focalisators elkaar afwisselen. De auctoriale verteller plaatst zichzelf direct in het eerste hoofdstuk van het boek op de voorgrond, als hij opmerkt: “En toen, precies op het ogenblik dat ze haar tas van de stoel pakte en die op tafel gooide met een resoluut gebaar (...), deed zich een incident voor dat haar leven, haar onnozele vrouwenbestaan, voorgoed verbond met het leven van al die mensen over wie dagelijks geschreven wordt op de buitenlandpagina's van de kranten” (10). Hier is sprake van een vooruitwijzing. Dergelijk vertellerscommentaar treffen we in deze roman veelvuldig aan. De alwetende verteller becommentarieert de gebeurtenissen, de personages en hun handelingen. Met name in het eerste deel neemt deze verteller ruimschoots de tijd om de verschillende ruimtes en personages die van belang zijn voor het verdere verhaalverloop, te introduceren.

“Het dorp ligt verscholen als een oude buitenplaats en het is de naaf van de nieuwe wereld. En Teresa? Teresa Pellikaan leeft in de aanwezigheid van dit alles, maar het glijdt langs haar heen. De informatiestromen van de wereldmarkten lopen door haar huis, door haar woonkamer, door haar slaapkamer zelfs. Ze neemt ze waar, maar ze schuift ze als volstrekt oninteressant ter zijde” (38)

De auctoriale verteller die we hier aantreffen, verschilt wezenlijk van het type auctoriale verteller dat Vervaeck postmodern noemt. De verteller in *De literaire kring* presenteert zichzelf als betrouwbaar

en dat wordt op geen enkele manier onderuitgehaald in deze roman. Wel valt ook hier op dat het vertellerscommentaar soms een ironische ondertoon krijgt. De uitspraken van de auctoriale verteller hebben in enkele gevallen een wel erg belerend karakter, zoals dat alleen nog in de traditionele (vroegmoderne) romans terug te vinden is.

Op bepaalde punten wijkt *De literaire kring* opvallender af van de traditionele romanvorm. Vervaeck schrijft in zijn recensie dat het een roman is “op het snijpunt van literatuur, ethiek en recht,” waarbij het “niet alleen gaat om literatuur en recht, het gaat ook om de rechten en plichten van de literatuur” (Vervaeck 2008: 232). Met andere woorden: de roman zoekt de grenzen op tussen fictie en non-fictie. Hoewel de personages en de ruimtes fictief zijn, is de gebeurtenis waar alles om draait waargebeurd. In 1995 vond het beschreven glycerineschandaal werkelijk plaats in Haïti. Het werd bekend als ‘de zaak-Vos’. Met name de schikking in 2002 deed nogal wat stof opwaaien. Februari wijdde hier zelf een column aan in *De Volkskrant*³⁶. Ze is hierin met name kritisch over de rol van de overheid. “Hoe kun je als samenleving nu van straatjongens eisen dat ze normen en waarden laten prevaleren boven hun economische belang, als de overheid omwille van de efficiëntie voor 500 duizend gulden schikt in een drama met meer dan zestig doden?”, vraagt ze zich af. Ze begeeft zich hier op het gebied van de ethiek; datzelfde doet ze in haar roman.

Echt postmodern is de roman van Februari niet te noemen; daarvoor bevat deze te weinig van de postmoderne vervreemdingseffecten. In een gesprek dat Teresa met Victor voert over het boek *De zomer van de linnen schoenen* heeft ze slechts één punt van kritiek: “Alleen een beetje lastig te ontwarren wat echt was en wat alleen maar bestond in de fantasie van een meisje met een psychose”. Als Victor antwoordt dat dat niet zoveel uitmaakt en dat het er vooral om gaat wat de mensen als echt beschouwen, reageert Teresa sceptisch: “Dat klinkt wel erg postmodern. Ik vind het toch altijd wel prettig om te weten of iets echt gebeurd is of niet” (78). En wat waargebeurd is en wat niet, dat weet je als lezer van *De literaire kring* exact. Ondanks het feit dat de personages, de ruimtes en verschillende gebeurtenissen verzonnen zijn, hebben deze allemaal een hoog realiteitsgehalte. Het zouden reële personages, ruimtes en gebeurtenissen kunnen zijn. Dat wordt op geen enkele manier ontkracht. Het engagement van deze roman ligt dan ook zeker niet in de gebruikte vervreemdingseffecten, maar juist in de herkenbaarheid van de geschetste verhaalwereld.

8.3 Totaliteit

In de recensie die Vervaeck publiceerde over *De literaire kring*, constateert hij dat in deze roman de spanning tussen het lokale en het globale een belangrijk thema is. Er wordt een lokale wereld geschetst, waarin hoofdpersoon Teresa zich beweegt. Tegelijkertijd worden globale problemen – met

³⁶ Februari, M., ‘Een stuitend oog.’ In: *De Volkskrant*, 26 juni 2002.

als kernprobleem het glycerineschandaal in Haïti – besproken. De auctoriale verteller vat de spanning tussen het lokale en het globale, en daarmee de hoofdlijn van de roman, in het eerste deel treffend samen:

“Hoewel alles hier in diepe rust lijkt, wordt vanaf deze verborgen plek de hele wereld bestuurd. (...) Het dorp zelf mag dan niet veel groter zijn dan een vestzaktheater (...), maar de wereld is ruim en grenzeloos. Soms handelen de bewoners van het dorp in het belang van die wereld. Dan nemen ze een beslissing en stroomt technocratische kennis de goede kant op, stabiliseren de begrotingstekorten in landen die bijna failliet dreigen te gaan en neemt over de hele linie het welvaartsniveau toe. Soms handelen ze ook niet in het belang van de wereld. Dan zaaien ze dood en verderf in landen ver weg. Je beeldt je in dat de leden van de literaire kring daar soms langdurig van wakker liggen; hopen dat er nooit een journalist of een schrijver naar het dorp zal komen die erover begint” (32/33)

Als lezer word je voortdurend gedwongen na te denken over de kwestie van individuele verantwoordelijkheid tegenover het algeheel maatschappelijk belang. Door verschillende verhaalpersonages worden namelijk uiteenlopende posities hierover ingenomen. Als journalist Victor in gesprek gaat met Erik de Winter, benoemt deze expliciet dit spanningsveld. “Er zit een enorme afstand tussen Nederland en Haïti. En het is nu eenmaal zo: er zijn zo veel regels die lokaal goed werken, maar die op globale schaal geen enkel effect hebben omdat de afstand te groot is tussen alle betrokkenen” (222). Zo probeert hij goed te praten wat er gebeurd is. Victor neemt echter geen genoegen met deze verklaring. Februari daagt de lezer uit om een positie te kiezen in dit debat, waarin Victor en Teresa aan de ene kant staan, en de leden van de literaire kring aan de andere kant. Vervaeck stelt dat de roman het nodige eist van de lezer: “Hij wordt verplicht zich te bezinnen over heel wat ethische kwesties die de roman aan de orde stelt, soms in expliciete, filosofische beschouwingen, soms in de vorm van scènes en gebeurtenissen” (Vervaeck 2008: 339).

De roman zou in dit opzicht totaliserend genoemd kunnen worden. Er wordt één specifiek probleem behandeld, namelijk het glycerineschandaal in Haïti, dat echter typerend zou kunnen zijn voor de houding van de machthebbers in het algemeen: het probleem zo snel en vakkundig mogelijk in de doofpot stoppen. Het geschetste totaalbeeld lijkt in eerdere instantie ook uitzicht te bieden op verandering. Immers, Victor en (wat later) Teresa zijn op de hoogte van de werkelijke toedracht van het schandaal in Haïti. Er wordt een totaliteit à la Lukács beschreven. Het verzwegen schandaal lijkt alsnog boven tafel te komen. De auctoriale verteller beschrijft in deel vier de shock die de publicatie van Ruth Ackermanns boek teweegbrengt bij de leeskringleden:

“Ze hadden natuurlijk nooit gedacht dat een van de kinderen op een goede dag een boek zou schrijven. En dat alle dingen daardoor zo veel jaren later opeens weer aan de orde zouden komen. Ze zijn altijd vastbesloten geweest de vader van Ruth Ackermann te vergeten en gaandeweg zijn ze ook hun eigen aandeel in de

geschiedenis vergeten. Of misschien niet vergeten, maar het is ze gelukt eromheen te leven. (...) Ze kunnen zich niet permitteren twijfel toe te laten over de richting die ze zijn ingeslagen" (174/175).

En als de moeder van Teresa door haar dochter wordt geconfronteerd met diens ontdekkingen, reageert ze: "Randolf heeft het allemaal heel vervelend gevonden, die wilde er toen niet over praten en nu ook niet" (229). In de roman wordt duidelijk dat er moreel gezien de nodige vraagtekens te plaatsen zijn bij deze houding. Zelfs de leden van de literaire kring beginnen te twijfelen aan de juistheid van hun beslissing om mee te werken aan het geheimhouden van de waarheid rondom de vervuilde glycerine.

Tot het één-na-laatste hoofdstuk kan dit werk totaliserend genoemd worden. De waarheid lijkt aan het licht te komen; zowel Victor als Teresa zijn te weten gekomen hoe het werkelijk zat. Het lijkt een kwestie van tijd voordat journalist Victor hierover een artikel gaat publiceren. Tegelijkertijd komt de lezing die Ruth Ackermann in het dorp gaat geven, steeds dichterbij. In haar boek heeft Ackermann het onderwerp tot grote opluchting van de leesclubleden verzwegen, lezen we met Lucius mee: "Hij bewondert haar om het boek dat ze níet heeft geschreven. De leden van de literaire kring weten maar al te goed welk materiaal ze in koffers onder haar bed heeft liggen, hoeveel stof voor hoeveel meeslepende romans, en in plaats daarvan schrijft ze een uitgelaten komedie vol onzin" (173). Het lijkt echter onvermijdelijk dat het schandaal rond Ackermanns vader tijdens de lezing wel aan bod zal komen.

Maar niets blijkt minder waar. Na het schokkende hoofdstuk 7, waarin Teresa de video-opnames bekijkt waarin één van de moeders van de overleden kinderen haar verhaal vertelt, begint slothoofdstuk 8 op een verbazingwekkend luchtige toon. "De 18^e mei brak aan en het was opnieuw een bijna zomerse dag. Iedereen in het dorp was wakker geworden met het verwachtingsvolle gevoel dat er iets plezierigs stond te gebeuren" (251). Is het misschien ironisch bedoeld? Nee, zo merkt de lezer enkele bladzijden later. Als de eerste vraag gesteld wordt aan de schrijfster Ruth Ackermann, antwoordt ze met een grapje, waarop het publiek – en in het bijzonder de leden van de literaire kring – opgelucht adem haalt. "Opgelucht begon het publiek, dat bang was geweest voor de ernst van de literaire avond, te lachen – de lach rolde een paar tellen lang geweldig door de kerk" (254), zo eindigt de roman. De verwachtingen die bij de lezer worden opgewekt, namelijk dat het recht zal zegevieren, worden tenietgedaan. Na de utopie die geschetst wordt – een wereld waarin onrecht niet langer onder de tafel geveegd kan worden – staat de lezer in dit slothoofdstuk weer met beide benen in de realiteit. Het is de realiteit waarin de zogenaamde "morele elite" (32) bepaalt wat wel en niet wereldkundig wordt gemaakt.

8.4 Literaire en politieke tendens

De roman *De literaire kring* is op één punt vormelijk vernieuwend: door de aandacht voor andere – soms marginale – genres. In de eerste plaats is in *De literaire kring* sprake van een vermenging van de romanvorm met andere, non-fictionele genres. Met name bepaalde passages waarin de auctoriale verteller aan het woord is, lijken eerder thuis te horen in een essay of column dan in een roman. Dat is niet verwonderlijk, gezien de achtergrond van schrijfster Marjolijn Februari, die columns schreef voor onder andere *De Volkskrant* en *NRC Handelsblad*. Een voorbeeld van zo'n fragment vinden we in hoofdstuk 2 van het eerste deel:

“Veel gebeurt hier niet. Maar in de rest van het land gebeurt ook niets, zeggen de dorpsbewoners ter verdediging. En dat is waar. Nederlanders die ooit naar het buitenland zijn getrokken, hulpverleners in de sloppenwijken van Brazilië en bestuurders van financiële instellingen in Washington, verbazen zich bij terugkomst in Nederland over de trivialiteit van het nieuws. (...) Het belangrijke nieuws speelt zich onveranderlijk ergens anders ter wereld af en wordt hooguit na verloop van tijd in versimpelde versie geïmporteerd. Voor een gevoel van volwassenheid is Nederland volkomen afhankelijk van geïmporteerde misdaad, geïmporteerde conflicten, geïmporteerde geloofsovertuigingen. Verder weinig van levensbelang” (12).

Dergelijke passages wijken ook enigszins af van de hoofdlijn van het verhaal. Dat versterkt het gevoel dat deze zijn toegevoegd omdat de schrijfster in deze roman ook graag bepaalde andere maatschappelijke kwesties voor het voetlicht wil brengen. Wat terugkeert, is dat steeds de kwestie van individuele verantwoordelijkheid aan de orde wordt gesteld. Wat doen we zelf om de wereld te veranderen? De notabelen in het dorp uit *De literaire kring* hebben zich in ieder geval al een houding aangemeten:

“Sinds de wereld deze kant op is gekomen, sinds met de kranten ook de ellende is komen aanwaaien (...), heeft de laatste decennia een schaamte, een morele paniek bezit genomen van Europa die heeft geleid tot een nieuwe houding, en die nieuwe houding kun je heel goed herkennen in de mannen hier in de omgeving van het dorp, met hun lidmaatschap van de ethische ondernemingsnetwerken en hun boekenkast vol oplossingen voor de armoede in de derde wereld” (36)

Naast het gebruik van deze mengvorm van fictie en non-fictie, stelt Februari in haar roman nog op een andere manier de traditionele romanvorm aan de kaak, namelijk door aandacht te besteden aan het genre van de zogeheten chicklit. De door Ruth Ackermann geschreven roman *De zomer met de linnen schoenen* wordt door Randolph direct weggezet als “rotzooi” (132). Als Teresa's echtgenoot John suggereert dat ze het boek tijdens de volgende kringbijeenkomst zouden kunnen bespreken, reageert hij nog heftiger:

“Godallemachtig! Sinds wanneer lezen we keukenmeidenromans met de literaire kring? Omdat zo’n meisje in het dorp heeft gewoond, hoeven we toch niet meteen haar dagboeken te lezen! We nemen onszelf toch serieus als intellectuelen, mag ik hopen!” (147)

“Het is een liefdesroman, godbetert. En niet een serieuze liefdesroman, maar een komedie” (149).

De discussie over dit genre is literatuurkritisch van aard: aan welke voorwaarden moet een roman voldoen om tot de canon, tot ‘de literatuur’ te worden gerekend? Daarnaast heeft dit debat echter een politieke lading. Dat wordt het meest duidelijk in een gesprek tussen John en Teresa, opnieuw naar aanleiding van *De zomer met de linnen schoenen*. “Wat is dit?” reageert John, als hij de achterkant van de roman heeft bekeken. “We leven in een land dat wordt verdeeld door fundamentalisme en racisme, waar de een na de ander wordt doodgeschoten, waar de globalisering en de kernwapendreiging als een vloedgolf over ons heen rollen, en dan weet zo’n vrouw niets anders te schrijven dan een liefdesgeschiedenis?” (99) En verderop: “Het hoeft niet allemaal meteen over de politieke actualiteit te gaan, ik pleit niet voor pamflettisme, maar om nou op dit moment nog met persoonlijk psychodrama te komen aanzetten. Dat is na 9/11 toch wel erg pover” (99/100) John is, met andere woorden, in een roman op zoek naar literair engagement. Teresa gaat hier fel tegenin. In plaats van literair engagement bepleit zij maatschappelijk engagement:

“Wat is er in godsnaam zo belangwekkend aan een paar halvegaren die met een vliegtuig tegen een gebouw aan vliegen? Zo belangwekkend blijktbaar dat we het er nu alweer jaren over hebben, dat we er verplicht boeken over moeten schrijven en films over moeten zien, zonder dat er ook maar enige poging is gedaan actie te ondernemen. (...) Als je niet van plan bent ook maar één komma in je persoonlijke leven te veranderen, moet je ook niet gewichtig gaan lopen doen over de wereldpolitiek” (100).

In dit gesprek tussen John en Teresa wordt de kern van één van de politieke tendensen in *De literaire kring* helder: het verschil tussen ‘papieren’ engagement en werkelijk uitgevoerd engagement. De leden van de literaire kring, onder wie John, gebruiken hun invloed slechts om er zelf beter van te worden. Teresa benoemt dit expliciet:

“Mannen als mijn vader beleggen interessanterige literaire bijeenkomsten waar ze zich kunnen roeren op het wereldtoneel, meedoen met de grote jongens, en zo lijkt het net alsof ze enorm betrokken zijn. Op de hoogte. There. Terwijl ze zelf ondertussen gewoon doorgaan met hun eigen kleine oplechttingspraktijkjes” (101).

Ook hier wordt echter geen finaal oordeel geveld over wat de juiste positie is. Er worden slechts twee kanten van de discussie belicht. Het is de taak van de lezer om te bepalen welke positie hij kiest. De politieke tendens is aanwezig, maar heeft een beschouwend karakter.

8.5 Visie

“Zowat alle personages in *De literaire kring* stellen zichzelf vragen over ethiek en moraal. De leesclub, deze zelfbenoemde ‘morele elite’, doet dat vooral aan de hand van de literatuur,” (Vaessens 2011: 168) zo schrijft Vaessens in zijn analyse van de roman. En verderop: “Vanuit hun comfortabele villa’s pleiten de leesclubleden voor een onschadelijke literatuur, waarin de onafhankelijke auteur dingen bekritiseert waaraan hij zelf geen deel heeft” (Vaessens 2011: 174). Februari legt in haar roman een relatie tussen de houding van de leeskringleden ten aanzien van literatuur, en hun houding ten opzichte van de wereldproblematiek. “Ze lezen niet zomaar alles,” vertelt de auctoriale verteller aan het begin van deel twee. “Ze lezen om te reizen, te ontwaken, het oordeelvermogen te perfectioneren, (...). Ze lezen omdat ze er beter van worden, in immaterieel opzicht tenminste” (61). Ze zijn geïnteresseerd in puur literair engagement, waarbij zij zelf buiten schot blijven.

Niet alleen de te lezen literatuur is zo een middel om er zelf beter van te worden; ook het lidmaatschap van de literaire kring dient met name dat doel. “Ik ben niet eens zo vreselijk geïnteresseerd in literatuur, maar ik had me toch in die literaire kring gemanoeuvreed, je weet maar nooit, het heeft voordelen om mensen te kennen die weer mensen kennen, het was wel goed gezelschap en ik vond het prettig elkaar zo nu en dan te spreken” (219), zo motiveert Erik de Winter zijn lidmaatschap van de literaire kring. Zijn motief heeft met literatuur niets van doen; met eigenbelang des te meer. Lid-zijn van de literaire kring is een prestigekwestie. Als lezer word je door dergelijke opmerkingen steeds aan het twijfelen gebracht: zijn de leeskringleden wel zo oprecht? Zijn hun beslissingen misschien ook gebaseerd op persoonlijk voordeel?

De visie van de auteur Februari blijft hierbij op de achtergrond. De verteller in *De literaire kring* spreekt geen uiteindelijk oordeel uit over wat moreel toelaatbaar is en wat niet. Het vellen van een uiteindelijk oordeel over de handel en wandel van de verschillende verhaalpersonages wordt hier aan de lezer overgelaten. Ze zegt dit letterlijk in een interview in *Vrij Nederland*:

“Toen ik aan *De literaire kring* begon, was het een pamflet over het glycerineschandaal in 1996 (...) Toen ik het af had, was het een roman geworden. Begripvoller dus – want hoe langer je over mensen nadenkt, hoe minder rigide je ze beoordeelt. In een roman kun je de ideale rechter zijn, die alle levens en motieven tegen het licht houdt. Het oordeel is aan de lezer”³⁷

De literaire kring is geboren vanuit Februari’s visie, maar ze waakt ervoor om deze te nadrukkelijk te exposeren. Dat doet ze wel in haar columns en essays. Dit blijft voor haar een roman, oftewel, een

³⁷ Februari, M., e.a., ‘Er is niets mis met een literair pamflet. Gesprek met o.a. Marjolijn Februari, Mischa Cohen en Jeroen Vullings’. In: *Vrij Nederland*, 17 maart 2007.

fictioneel genre, waarin de visie van de auteur niet te nadrukkelijk naar voren dient te komen. Het engagement in *De literaire kring* heeft dus een beschouwend karakter.

Conclusie en discussie

In deze scriptie heb ik een aantal twintigste- en eenentwintigste-eeuwse theorieën over engagement besproken. Hieruit bleek dat de invulling van dit begrip nogal verschilt. Marxist Georg Lukács ziet engagement met name terug in de inhoud van de roman, terwijl andere marxisten, onder wie Walter Benjamin en Bertolt Brecht, dit juist zien in de vorm van de roman. Dit begrippenpaar – vorm en inhoud – wordt later in de discussie vervangen door ‘literaire tendens’ en ‘politieke tendens’. In de daaropvolgende decennia beweegt de discussie zich van het ene naar het andere uiterste. Sommige theoretici – onder wie Thomas Vaessens – scharen zich achter Lukács en zoeken het engagement met name in de politieke karakter van de roman. Andere theoretici – onder wie J.F. Vogelaar – zien juist de vorm als drager van engagement, met andere woorden, benadrukken het literaire aspect. Met andere woorden, er is geen consensus over de invulling van het begrip ‘engagement’.

Toch durft Vaessens in zijn boek *De revanche van de roman* te stellen dat de recent verschenen romans *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers en *De literaire kring* van Marjolijn Februari voorbeelden zijn van laatpostmoderne romans, waarin door de auteur bewust op zoek wordt gegaan naar vormen van engagement. Dat lijkt een gewaagde uitspraak, omdat er zo’n multi-interpretabel woord in het geding is. Desondanks onderschrijf ik Vaessens’ conclusie, nu ik de beide romans heb gespiegeld aan de verschillende theorieën over engagement. Beide romans zijn op een bepaalde manier geëngageerd te noemen. De manieren waarop deze romans geëngageerd zijn, lopen echter nogal uiteen.

Koetsier Herfst is een niet-realistische roman, waarin de lezer door de talloze vervreemdings-effecten voortdurend wordt gedwongen om na te denken over de verhouding tussen fictie en werkelijkheid. Dit heeft tot gevolg dat de lezer reflecteert op zijn éigen werkelijkheid. Dat is de eerste manier waarop de roman geëngageerd te noemen is: vanwege de aanwezige (postmoderne) vervreemdingseffecten. Daarnaast worden in *Koetsier Herfst* diverse thema’s – dierenleed en – activisme, de rol van Osama bin Laden – uit de maatschappelijke werkelijkheid op een controversiële manier gepresenteerd. Hierin schuilt het politieke en maatschappelijke engagement van de roman. Deze vloeit voort vanuit de visie van de auteur Mutsaers.

De literaire kring is een realistische roman, waarin echter de geldende grenzen tussen fictie en non-fictie worden overschreden. Deze wijkt daarmee dus af van de traditionele roman. Juist deze vormelijke vernieuwing maakt de weg vrij voor de politieke tendens die de roman bevat. Die politieke tendens behelst verschillende morele, ethische kwesties. De auteur heeft er echter voor gekozen om haar visie niet te expliciteren. Het oordeel ligt bij de lezer.

Beide romans zijn echter zeker niet simpelweg te typeren als een ‘geëngageerde roman’. Bij *Koetsier Herfst* wordt de boodschap vertroebeld door de vervreemdingseffecten, door de wereldvreemde

verhaalpersonages en de ongeloofwaardige verhaalwendingen. De hoofdpersoon met de meest radicale opvattingen, oftewel, die het meest in staat is om het engagement over te dragen, gaat dood. Dat zorgt er eveneens voor dat je als lezer vraagtekens gaat plaatsen bij de eenduidigheid van de boodschap van de roman. Is die wel eenduidig? In *De literaire kring* wordt de boodschap ondermijnd doordat de hoofdpersoon haar engagement in woorden niet durft om te zetten in engagement in daden. Deze roman kent dus eveneens een ontluisterend einde, tenminste, voor wie verwacht een eenduidig geëngageerde roman voor zich te hebben.

“Het laatste wat mag gebeuren is dat een meerduidig boek eenduidig wordt gemaakt. (...) Bovendien bevat elk boek geheimen die intact moeten blijven, altijd” (Steinz 2008), zegt Mutsaers in een interview naar aanleiding van *Koetsier Herfst*. En dat is precies wat ik met deze scriptie gedaan heb: de meerduidigheid van de romans *Koetsier Herfst* en *De literaire kring* aangeven, aan de hand van theorieën over engagement. Beide romans zijn niet eenvoudigweg te reduceren tot één boodschap, maar dát er een boodschap in zit, dat staat voor mij vast. Door middel van mijn romananalyse heb ik gepoogd dit te concretiseren.

In de discussie over engagement ben ik natuurlijk onvolledig geweest. Er is zoveel meer geschreven over dit begrip. Er waren dus ook nog vele andere invalshoeken mogelijk geweest van waaruit ik de beide romans had kunnen bekijken. Bijvoorbeeld vanuit de genderkritiek, zoals Buikema dat in haar artikel al voorzichtig doet. Of vanuit de theorie van Jean-Paul Sartre, die door Adorno wordt besproken in zijn artikel ‘Commitment’. Dat had weer andere invullingen van het begrip engagement opgeleverd, die in meer of mindere mate in de romans te herkennen zouden zijn geweest. Ik heb geenszins de pretentie gehad om het complete scala aan betekenissen van het begrip ‘engagement’ in kaart te brengen. Dat zou ook een onmogelijke opgave zijn geweest. Wat ik heb beoogd, is een bewustwordingsproces op gang brengen. Het begrip ‘engagement’ wordt in debatten over de hedendaagse literatuur er te pas en te onpas bijgehaald, maar de definitie ervan wordt zelden bijgeleverd.

Literatuurlijst

Primaire literatuur

Februari, M. *De literaire kring*. Amsterdam 2007.

Mutsaers, C. *Koetsier Herfst*. Amsterdam 2009.

Secundaire literatuur

Adorno, T., 'Commitment'. In: Jameson, F., *Aesthetics and politics*. Londen / New York 2007, p. 177-195.

Adorno, T. en M. Horkheimer, *Dialectiek van de verlichting. Filosofische fragmenten*. 2^e herziene druk. Amsterdam 2007.

Adorno, T., 'Gedwongen verzoening. Naar aanleiding van Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus'. In: Vogelaar, J.F. (red.) *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 221-254.

Benjamin, W., 'De auteur als producent.' In: Vogelaar, J.F. (red.) *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 54-74.

Brecht, B., 'Notities over een realistische schrijfwijze'. In: *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 195-218.

Buikema, R., 'Te veel werkelijkheid is dodelijk voor de kunst'. In: *TNTL*, 126 (2010), p. 202-216.

Dijk, Y. van, 'Vaarwel vrijblijvendheid. De Nederlandse literatuur betreedt het post-ironische tijdperk'. In: *NRC Handelsblad*, 29 augustus 2008.

Eagleton, T., *Marxisme en literatuurkritiek*. Nijmegen 1980.

Februari, M., 'Een stuitend oog.' In: *De Volkskrant*, 26 juni 2002.

Februari, M., e.a. 'Er is niets mis met een literair pamflet. Gesprek met o.a. Marjolijn Februari, Mischa Cohen en Jeroen Vullings'. In: *Vrij Nederland*, 17 maart 2007.

Hemel, E. van den, M. Ponte en S. Vriezen, 'Een postmodernisme met tanden. Thomas Vaessens' derde positie en de ontbrekende criteria voor een terroristisch schrijverschap.' In: *De Groene Amsterdammer*, 6 mei 2009.

- Horkheimer, M., 'Nieuwe kunst en massacultuur'. In: Vogelaar, J.F. (red.), *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische literatuuropvatting*. Amsterdam 1972, p. 304-324.
- Hutcheon, L., *The politics of postmodernism*. Londen / New York 1989.
- Jameson, F. (red.), *Aesthetics and politics. Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács*. Londen / New York 2007, p. 68-85.
- Kempen, Y. van, A. Mertens, C. Offermans en F. Prior. *Materialistische literatuurtheorie. De literatuurtheoretische opvattingen van Herman Gorter, Franz Mehring, Henriëtte Roland Holst, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, Bertold Brecht en Georg Lukács*. Nijmegen 1973.
- Lukács, G., *Theorie van de roman. Een poging tot een geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen*. Utrecht 1973.
- Peeters, C., D.A. Kooiman, J.F. Vogelaar, J. Groot en W.J. Otten, 'De taak van de schrijver'. In: *De Revisor*, 2 (1979), p. 46-55.
- Peeters, C., J.F. Vogelaar en D.A. Kooiman, 'De taak van de schrijver II'. In: *De Revisor*, 3 (1979), p. 56-77.
- Pruis, M., *Kus me, straf me. Over lezen en schrijven, liefde en verraad*. Amsterdam 2011, p. 164-165.
- Ruiter, F. en W. Smulders, 'Van goedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld.' In: *TNTL*, 126 (2010), p. 63-85.
- Steinz, P., 'Iedere gedreven schrijver is een terrorist'. Charlotte Mutsaers over 'Koetsier Herfst', haar 'roman de guerre' over gedoemde liefde en dierenrechten'. In: *NRC Handelsblad*, 4 juli 2008.
- Storm, A., 'Tendentieus en leugenachtig'. In: *De Groene Amsterdammer*, 15 april 2009.
- Vaessens, T., *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. 3^e druk. Amsterdam 2011.
- Vervaeck, B., 'Een druppel plas. Charlotte Mutsaers: Koetsier Herfst.' In: *De leeswolf*, 2 (2008).
- Vervaeck, B., 'Het ergste is waar: de boosaardige bril van Februari. Over: 'De literaire kring' van Marjolijn Februari'. In: *Dietsche Warande en Belfort* 153-2 (2008), p. 331-340.
- Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen 2007.