



# **'Ik lieg me te barsten, maar spreek de waarheid'**

*Over de schrijver J.M.A. Biesheuvel*

Masterscriptie Nederlandse literatuur

Universiteit Utrecht

Erik de Bruin, 0113158

Begeleider dr. Wilbert Smulders

Utrecht, maart 2010



## Voorwoord

Voorafgaande aan deze scriptie moet ik iets bekennen: dit is de tweede scriptie die ik schrijf over J.M.A. Biesheuvel. In mei 2008 rondde ik namelijk aan de UvA de master Redacteur/editor af met een onderzoek naar de reputatievorming rond deze schrijver binnen de literaire kritiek. In dezelfde maand volgde ik aan de UU de cursus 'Autonomie als engagement', verzorgd door Wilbert Smulders en Frans Ruiten. Het was de laatste cursus die ik nodig had om het puntentotaal van de master Nederlandse literatuur – minus deze scriptie – compleet te maken. In de collegebanken ontstond het idee om de theorieën uit deze cursus toe te passen op Biesheuvel. Niet uit luiheid, maar omdat het perspectief van literaire autonomie een heel ander licht op zijn schrijverschap kon werpen. Dit bleek makkelijker gedacht dan gedaan. De eerste versies van scriptie nummer twee bleven nog wel erg leunen op scriptie nummer een. Er waren stevige gesprekken met Wilbert Smulders voor nodig om me op het goede pad te krijgen en te houden. Zeker omdat ik tegelijkertijd was begonnen aan zoiets als een 'maatschappelijke carrière'. Maar het is gelukt. Na anderhalf jaar parttime afstuderen ligt er een scriptie die in niets meer lijkt op haar voorganger, en die inderdaad een ander licht werpt op Biesheuvel. Ik wil daarom Wilbert hartelijk danken voor zijn kritische en opbouwende woorden. Mijn collega's van De Bezige Bij wil ik bedanken voor de vrijheid om mijn tweede master af te ronden. Pascalle en Lotte dank ik voor hun rode pen.



## **Inhoud**

<b>1. Inleiding</b>	<b>7</b>
<b>2. Over singulariteit en autonomie</b>	<b>11</b>
<b>3. Schrijversprofiel</b>	<b>20</b>
<b>4. Eenling versus wereld</b>	<b>22</b>
<b>5. Schrijver versus kritiek</b>	<b>31</b>
<b>6. Grote kunstenaar versus kleine kunstenaar</b>	<b>38</b>
<b>7. Conclusie</b>	<b>47</b>
<b>Literatuur</b>	<b>49</b>



J.M.A. Biesheuvel leest zijn verhalen voor de radio

## 1. Inleiding

J.M.A. Biesheuvel is een van de meest geliefde Nederlandse schrijvers van de afgelopen halve eeuw. Hij debuteerde in 1972 met de verhalenbundel *In de bovenkooi* en bouwde in de jaren zeventig en tachtig een imposant oeuvre op van korte verhalen. Zowel door het publiek als de kritiek werd Biesheuvel op handen gedragen. Bovendien ontwikkelde hij zich tot een bekende publieke persoon die regelmatig te zien en te horen was op radio en televisie. Tevens verzorgde hij optredens tijdens literaire evenementen, waarbij hij op komische, innemende en ontroerende wijze zijn verhalen voorlas en daarbij niet zelden zijn kwaliteiten als amateur-muzikant en -zanger liet gelden. Zo zong hij bijvoorbeeld geregeld psalmen met zijn goede vriend en collega-schrijver Maarten 't Hart – die Biesheuvel op de piano begeleidde –, trad hij voor televisie op met het Nederlands Blazers Ensemble en verzorgde hij met professionele musici als Vera Beths en Geoffrey Madge optredens in het Concertgebouw te Amsterdam.

Aan het begin van de jaren negentig kwam er een abrupt einde aan Biesheuvels loopbaan toen de schrijver – voor een tweede keer – moest worden opgenomen in een psychiatrische inrichting. Het werd duidelijk dat Biesheuvel leed aan een manische depressie. Al vanaf zijn studententijd kampte de schrijver met psychische problemen, maar daar waar een eerdere opname in 1966 had geleid tot het ontluiken van zijn schrijversroeping, had zijn tweede opname een ernstig *writer's block* tot gevolg, een impasse die tot op heden voortduurt. Biesheuvel trok zich terug uit het literaire leven en verdween als gevolg hiervan langzaamaan uit de schijnwerpers.

Het kwam daarom als een verrassing toen in het najaar van 2006 bekend werd gemaakt dat uitgerekend déze schrijver in ruste de P.C. Hooftprijs van 2007 toegekend zou krijgen. De literaire kritiek reageerde weliswaar verbaasd, maar er was niemand die de geplaagde schrijver de prestigieuze onderscheiding misgunde. Voor het eerst in lange tijd verscheen Biesheuvel weer in het openbaar. Zijn uitverkiezing was voorpaginanieuws en de schrijver kwam zelfs in het NOS-journaal, samen met zijn vrouw Eva. In 2008 verscheen bij Van Oorschot Biesheuvels *Verzameld werk*, een driedelig boekwerk van haast drieduizend pagina's, uitgegeven in de geest van de Russische Bibliotheek. Het *Verzameld werk* van Biesheuvel markeert het einde van een bewogen en onalledaags schrijverschap, maar tevens diens mogelijke bijzetting in de galerij der groten.

Wie de gezaghebbende literatuurgeschiedenissen van de afgelopen twintig jaar doorneemt, moet echter constateren dat aan het werk van Biesheuvel bijzonder weinig aandacht wordt besteed. Van een 'klassiek' schrijverschap lijkt dus geenszins sprake te zijn. De literaire waarde die er door geschiedschrijvers aan Biesheuvels werk wordt toegekend staat zodoende in schril contrast met de populariteit van de auteur in de periode dat hij nog literair actief was. De afwezigheid van Biesheuvel in bepaalde literatuurgeschiedenissen is overigens niet geheel onverklaarbaar, maar kan in

verband worden gebracht met het onderzoeksperspectief van de betreffende literatuurwetenschapper.

Dat zijn naam niet voorkomt in de literatuurgeschiedenis van Ton Anbeek, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland* (1990), heeft bijvoorbeeld te maken met diens poëtische onderzoekskader.<sup>1</sup> Omdat Biesheuvel zich in de jaren zeventig en tachtig niet of nauwelijks mengde in het heersende poëtische debat, is het niet verwonderlijk dat hij niet wordt genoemd. In *Literatuur en moderniteit* (1996) van Frans Ruiter en Wilbert Smulders valt Biesheuvels naam wel. Ruiter en Smulders hanteren 'moderniteit' als onderzoeksperspectief en zien Biesheuvel als iemand die in de jaren zeventig een opmerkelijke tendens in de Nederlandse cultuur vertegenwoordigt.<sup>2</sup> Zijn naam wordt opgesomd in een rijtje met schrijvers aan wie hij verwant zou zijn: Guus Luijters, Heere Heeresma, Hans Plomp, Jan Donkers, Mensje van Keulen, Jan Cremer, Wim Noordhoek, Peter Andriessse, Tim Krabbé en Gerrit Komrij. Het werk van deze auteurs wordt door Ruiter en Smulders aangeduid als 'literaire popart', ofwel 'een mengsel van amusement, theater, persoonlijke bekentenis, happening en ludieke journalistiek'.<sup>3</sup> Het was laagdrempelige, anekdotische literatuur, gericht op een nieuw literair publiek:

De toegenomen sociale mobiliteit in de periode waarin literaire popart bloeide, had tot gevolg dat de welvarende Nederlandse samenleving uit de jaren zestig en zeventig voor het overgrote deel uit culturele emigranten bestond, dat wil zeggen uit mensen die in de loop van een korte periode waren verhuisd naar een andere cultuur dan die waarin zij waren opgegroeid. Als gevolg van deze massaal beleefde cultuurverandering bestond de Nederlandse bevolking in de jaren zestig en zeventig voor een aanzienlijk deel uit een verzameling individuen die uit hun vroegere verbanden losgeweekt waren, individuen van het type dat men in de negentiende eeuw 'parvenu' zou hebben genoemd. De literaire popart uit de jaren zestig was een literatuur van én voor postmoderne parvenu's.<sup>4</sup>

Literaire popart transformeerde ervaringen uit de verzuilde jaren vijftig in een nieuw, ontzuild en collectief register, betogen Ruiter en Smulders. 'Ze deed dit met minimale literaire middelen en legde daarbij, uit angst voor elke vorm van humbug, een afkeer aan de dag van literaire vormelijkheid.'<sup>5</sup> Hoewel de literaire popart in historisch opzicht in een betrekkelijk laag aanzien staat, mocht de culturele impact van de 'zeventigers', zoals deze schrijvers als groep ook wel worden aangeduid, niet worden onderschat. Het was 'literatuur die pas op de plaats' maakte en de grens tussen hoge en lage kunst ging problematiseren, stellen Ruiter en Smulders.

In de literatuurgeschiedenis van Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006), is een minder strikt onderzoekskader gehanteerd en wordt van een

---

<sup>1</sup> Door Sander Bax ook wel *formalistische* literatuurgeschiedenis genoemd, d.w.z. gericht op de literair-intrinsieke normveranderingen. Bax (2007), p. 20.

<sup>2</sup> Door Sander Bax ook wel *contextuele* literatuurgeschiedenis genoemd, d.w.z. gericht op de cultuurhistorische context. Bax (2007), p. 21.

<sup>3</sup> Ruiter en Smulders (1996), p. 314.

<sup>4</sup> Idem, p. 318.

<sup>5</sup> Idem.



tamelijk contemporaine literaire categorisering uitgegaan.<sup>6</sup> De naam van Biesheuvel valt in deze literatuurgeschiedenis enkele malen, zij het vrij willekeurig. De schrijver wordt – net als bij Ruiter en Smulders – ingedeeld bij de zogenaamde anekdotische vertellers ofwel ‘leesbare schrijvers’ uit de jaren zeventig. Brems somt daarbij een vergelijkbaar rijtje auteurs op als Ruiter en Smulders, met als toevoeging dat Biesheuvel, samen met Bob den Uyl, boven ‘de beperkingen van het genre’ uitstegen doordat zich in hun werk bizarre verhaalwendingen voordeden die de verhalen een surrealistische dimensie gaven.

Is er niets zinnigs over Biesheuvel te melden, of hangt het ervan af hoe je naar hem kijkt? Ik denk het tweede. In deze scriptie wil ik daarom uitgebreider op zijn schrijverschap ingaan door te kiezen voor een nieuw interpretatiekader, en wel dat van de *singulariteit* en de *autonomie*. Het eerste concept komt uit de koker van de Franse kunstsociologie Nathalie Heinich, leerlinge van de invloedrijke cultuursocioloog Pierre Bourdieu. Hoewel Heinich zich net als haar leermeester concentreert op de vraag hoe binnen een maatschappij waarde en betekenis worden toegekend aan kunstwerken en kunstenaars, is haar beeld van de kunstwereld een stuk minder modelmatig dan bij Bourdieu.<sup>7</sup> Heinich toont zich namelijk een tegenstander van een kunstsociologie waarin geen plaats is voor het particuliere, het individuele en het authentieke; eigenschappen die volgens haar tekenend zijn voor de maatschappelijke beleving van kunst. Zij is van mening dat Bourdieu zich te veel liet leiden door zijn preoccupatie met machtsverhoudingen in de kunstwereld. Heinich pleit daarom voor een sociologie van het *singuliere*; een sociologie waarin de collectief beleefde bijzonderheid van kunst het onderzoeksobject vormt. In een inleiding tot *Het Van Gogh-effect*, een selectie in het Nederlands vertaalde essays van haar hand, schrijft Heinich:

Het is juist niet mijn bedoeling de spelers in de kunstwereld te beroven van hun motieven en beweegredenen door deze te demystificeren of te deconstrueren. [...] Het gaat mij erom de inhoudelijke verwantschap aan te tonen van de uiteenlopende waarden die de betrokkenen in de kunstwereld koesteren. Ik wil de uiteenlopende motieven begrijpen, niet rechtvaardigen. Ik probeer de beweegredenen die de individuele mensen kunnen hebben om te hechten aan beelden en waarden op te sporen, en vast te stellen wat daarvan op collectief niveau de effecten zijn.<sup>8</sup>

De sociologie van Heinich is daarom te omschrijven als een sociologie *van* de kunst, *vanuit* de kunst, in plaats van een sociologie *over* de kunst, zoals Bourdieu die bedreef.

---

<sup>6</sup> Door Bax ook wel *functionalistische* literatuurgeschiedenis genoemd, d.w.z. gericht op de heersende classificaties in een bepaalde literair-historische periode.

<sup>7</sup> Als theoreticus zette Bourdieu zich af tegen een essentialistische kunststopvatting. In zijn visie was het ‘geloof in kunst’ een maatschappelijke constructie die door de daartoe gemachtigde personen en instituties binnen het artistieke veld werd opgelegd. Hij zag het als de taak van de socioloog deze ‘samenzwering’ inzichtelijk te maken.

<sup>8</sup> Heinich (2003), pp. 12-13.

Heinich is er als sociologe op uit de maatschappelijke inbedding van kunst te onderzoeken vanuit de belevingswereld van degenen die met kunst betrokken zijn. In mijn theoretisch kader – hoofdstuk twee – zal daarom nader worden ingegaan op de sociologie van Heinich. Betoogd zal worden dat er zich vanaf de negentiende eeuw in de kunstwereld een paradigmawisseling heeft voltrokken en dat er zoiets is ontstaan als de *moderne kunstenaar*.

Het concept singulariteit, dat betrekking heeft op de uitzonderlijke maatschappelijke positie van de scheppend kunstenaar, staat niet op zichzelf, maar moet worden geplaatst binnen een historische ontwikkeling waarbij kunst in toenemende mate een autonome maatschappelijke positie heeft weten te verwerven. In het theoretisch kader zal behalve aan het concept singulariteit daarom ook aandacht worden besteed aan het begrip autonomie. Dit zal geschieden aan de hand van drie vormen van autonomie: subjectieve autonomie, esthetische autonomie en institutionele autonomie. Autonomie van kunst is een uiterst complex en veelomvattend begrip. In deze scriptie vormt ‘autonomie’ daarom vooral een conceptuele aanvulling op de sociologie van Heinich, dus als middel om het singuliere onderzoekskader te verbreden en te verdiepen.

Het concept singulariteit en het daaraan verbonden concept autonomie zullen binnen deze scriptie als heuristisch middel dienen om meer grip te krijgen op het schrijverschap van J.M.A. Biesheuvel, die in hoofdstuk drie kort wordt geïntroduceerd. Het onderzoek naar Biesheuvel – dat vanaf het vierde hoofdstuk aan de orde komt – is onderverdeeld in drie delen. In het vierde hoofdstuk komt als eerste de subjectpositie van Biesheuvel aan de orde. Centraal staat de vraag op welke manier de mens Biesheuvel zich ten opzichte van de werkelijkheid positioneert en welke rol zijn schrijverschap daarin speelt. In het vijfde hoofdstuk komt Biesheuvels plaats binnen de literaire kritiek aan de orde, waardoor er meer inzicht kan worden gegeven over diens positie binnen het literaire veld. Hierbij zal vooral worden nagegaan welke maatstaven de literaire kritiek hanteerde om Biesheuvels schrijverschap te beoordelen en zal inzichtelijk worden gemaakt hoe deze maatstaven samenhangen met de eisen die in de huidige tijd aan kunstenaars worden gesteld. In het zesde hoofdstuk komt de doorwerking van het ‘verheven’ schrijverschap bij Biesheuvel aan de orde, zowel in de beleving van de schrijver zelf als in de beleving van het publiek. Het onderzoek naar het schrijverschap van Biesheuvel is sterk *bottom up* van karakter. Vanuit voorbeelden uit de casus Biesheuvel zal gepoogd worden een verband met de theorie te leggen. Het geheel wordt besloten met een conclusie waarin de onderzoeksresultaten worden geëvalueerd en waarbij de slotvraag wordt gesteld in hoeverre de theorievorming omtrent singulariteit en autonomie kan bijdragen aan een alternatieve literatuurgeschiedschrijving.

## 2. Over singulariteit en autonomie

### VAN EEN GEMEENSCHAPPELIJK NAAR EEN SINGULIER KUNSTREGIME<sup>9</sup>

De kerngedachte in het werk van Heinich wordt gevormd door het idee dat zich vanaf de negentiende eeuw een grootscheepse paradigmawisseling in het denken over kunst en het kunstenaarschap heeft voorgedaan. In ons huidige democratische bestel heeft de kunstenaar een uitzonderlijke, nagenoeg autonome status; haast alsof hij boven en onder de wet leeft. Deze status is echter niet vanzelfsprekend. In de middeleeuwen was de kunstenaar een ambachtsman en was zijn status laag. Ook in de zeventiende en de achttiende eeuw was de kunstenaar verre van autonoom. Er ontwikkelde zich toen zoiets als het ‘professionele kunstenaarschap’, waarbij de navolging van de klassieke voorbeelden tot het hoogste ideaal ging behoren. In Frankrijk kwam in die tijd de Académie op, een zeer elitair instituut waar men zich in het beroep van kunstenaar kon bekwamen en waar kunstenaars hun werken konden exposeren in de uiterst exclusieve salons. In de negentiende eeuw kwam er een einde aan dit *régime professionnel* doordat er zich kunstbeoefenaars gingen manifesteren die van mening waren dat ware kunstenaars hun eigen regels moesten stellen, en daarbij de academies en salons negeren. Het *régime vocationnel* deed zijn intrede, waarbij niet het onderricht in de kunsten maar de artistieke roeping centraal kwam te staan. Vertegenwoordigers van dit roepingsideaal werd de toegang tot de salons ontzegd, en zij richtten daarom hun eigen expositieruimten op; de bekende *salons des refusés*. Uiteindelijk legde het navolgingsideaal het af tegen het roepingsideaal. Kunst als tegenbeweging werd de nieuwe norm, met als gevolg dat waarden als oorspronkelijkheid, authenticiteit en excentriciteit de kunstwereld gingen beheersen – en dat nog steeds doen. Het *régime de communauté* (gemeenschappelijkheid) maakte definitief plaats voor het *régime de singularité* (bijzonderheid). Met als gevolg dat het hele ‘statut’ van de kunstenaar een grootscheepse transformatie onderging.

### DE KUNSTENAAR ALS UITZONDERINGSFIGUUR

Heinich verstaat onder het begrip ‘statut’ alle factoren die van invloed zijn op een kunstenaarschap; ze hebben zowel betrekking op de sociaaleconomische kanten ervan als de meer symbolische. De moderne kunstenaar neemt namelijk in velerlei opzichten een uitzonderlijke positie in binnen de moderne maatschappij. Onze huidige samenleving is volgens het democratische ideaal ingericht als een systeem waarbinnen iedereen in beginsel gelijk is. In principe kan daarom iedereen de maatschappelijke positie bereiken die hij wil. Sterker nog, de wegen naar een

---

<sup>9</sup> In nagenoeg al haar publicaties brengt Heinich de overgang van het eerste regime naar het tweede aan de orde. Het meest beknopte overzicht hiervan vindt men in haar werk *Être artiste* (1996).

geslaagde maatschappelijke participatie zijn in hoge mate gestandaardiseerd. Hoewel maatschappelijk succes natuurlijk afhangt van factoren als talent, doorzettingsvermogen en een portie geluk, laat een carrière zich heden ten dage grotendeels plannen. Je volgt een opleiding – van basisschool tot universiteit –, zoekt een baan in de branche waarin je werkzaam wilt zijn en klimt stukje bij beetje wat hoger op de sociaaleconomische ladder. Deze standaardisering van loopbanen en vormen van maatschappelijk succes impliceren volgens Heinich een zekere ‘ontpersoonlijking’: ‘de bezette post [is] al gedefinieerd vóórdat de persoon hem bekleedt en ook onafhankelijk van die persoon.’<sup>10</sup> Dit ligt bij een loopbaan die kunstenaars nastreven geheel anders. Zij ambiëren immers een carrière die wordt gekenmerkt door *bijzonderheid* en *tijdloosheid*:

De bijzonderheid maakt van de persoon van de scheppend kunstenaar, de bevoorrechte drager van vernieuwing (naar het model van de avant-garde zoals dat ongeveer een eeuw bestaat), een bijzonderheid die uiteraard in strijd is met iedere vorm van standaardisering. In de waarde tijdloosheid wordt het vermogen om de vergankelijkheid en de alledaagsheid van het leven te weerstaan, afgemeten aan het voortbestaan van een object dat tot kunstwerk is geworden met de bedoeling de persoon van zijn maker te overleven en zo boven hem uit te stijgen.<sup>11</sup>

Desalniettemin wordt er in de kunst wel degelijk carrière gemaakt, waarbij de publieke zichtbaarheid van de kunstenaar en de mate van verkoop kunnen gelden als objectieve maatstaven om zijn succes te staven. ‘Charisma’ is daarbij het sleutelwoord, waarmee Heinich doelt op de zwaarwegende invloed die de persoonlijkheid van de hedendaagse kunstenaar heeft op zijn succes. Alles wat de kunstenaar onderneemt is omgeven door een artistiek aura. Een geslaagd kunstenaar is iemand die door zijn uitzonderlijke gaven publiekelijk aanbeden wordt en op die manier uitstijgt boven de massa. De moderne kunstenaar krijgt door Heinich een positie toegeschreven die vroeger helden en heiligen werd toebedeeld. Zij voegt hieraan toe:

Toch heeft de totstandkoming van artistiek succes in de hedendaagse tijd deze vorm aangenomen: een succes dat dan ook niet meer kan worden gelijkgesteld aan een carrière omdat het gaat om de uitvinding door een uniek persoon van een esthetische weg die hem eigen is, in een levensloop die, door alle hindernissen en mislukkingen op de weg van de kunstenaar, er borg voor staat dat hij onmogelijk kan worden gereduceerd tot canons, of in welke traditie dan ook kan worden ondergebracht en zich dus altijd in de marge zal bevinden.<sup>12</sup>

De moderne kunstenaar, zo valt uit het bovenstaande citaat op te maken, is per definitie een uitzonderingsfiguur. Hij is dus niet zomaar iemand die simpelweg artistieke producten fabriceert, hij is iemand die een uitzonderlijk bestaan leidt en die

---

<sup>10</sup> Heinich (2003), p. 102.

<sup>11</sup> Idem, p. 103.

<sup>12</sup> Idem, p. 106.

zijn leven verheft tot kunstwerk. Daar waar in het *ancien régime* ambachtelijkheid of navelgong van de klassieke voorbeelden bepaalde of iemand een kunstenaar was, is in het nieuwe regime de wijze waarop een kunstenaar op een artistieke manier invulling geeft aan zijn bestaan de maatstaf om een kunstenaar te herkennen.

In tegenstelling tot de andere burgers binnen een democratie wordt van de kunstenaar verwacht dat hij zijn eigen wetten stelt in plaats van dat hij gestandaardiseerde wegen bewandelt. Het gevolg hiervan is dat hij zich altijd in de marge bevindt en dat het publiek dit – volgens de logica van de avant-garde van de late negentiende eeuw – zelfs van hem verwacht. Deze uitzonderlijkheid maakt dat de moderne kunstenaar deel uitmaakt van een nieuwe elite, een klasse die niet is bepaald door kapitaal of afkomst – zoals vroeger in de aristocratisch geordende maatschappij – maar door talent en roeping. Hierdoor valt de status van de verheven kunstenaar te rijmen met de democratische beginselen, zo valt op te maken uit Heinichs werk *L'élite artiste* (2005), waarin Heinich stelt dat de bevoorrechte positie van een getalenteerd kunstenaar ook wel vergeleken kan worden met die van een geniale wetenschapper of die van de sportheld.<sup>13</sup>

Heinich stelt Vincent van Gogh als archetypisch voorbeeld van de kunstenaar als outsider en moderne heilige. Als geen ander vertegenwoordigt Van Gogh het romantische model van de kunstenaar die met zijn hele wezen garant staat voor zijn werk; het onbegrepen genie van wie het talent pas na zijn dood ten volle werd erkend:

Il incarnera [...] le mythe fondateur de l'artiste maudit, dont la déchéance au présent atteste la grandeur future en même temps qu'elle témoigne de la petitesse du monde ('la société') coupable de ne pas le reconnaître. C'est la construction d'excellence dans la méconnaissance, la transmutation de l'échec en preuve de valeur ou en argument de valorisation: les dernières, des lors, sont appelés à devenir les premiers au royaume de la postérité.<sup>14</sup>

Behalve Van Gogh herkent Heinich nog enkele moderne kunstenaars die met hun hele wezen hun kunstenaarschap hebben gevuld – zoals Picasso, Dali of Duchamp –, en die tot op de dag van vandaag tot de verbeelding van het publiek spreken. Zij zijn rolmodellen geworden voor het publiek, maar ook voor toekomstige kunstenaars. Want zélf rolmodel worden is het hoogste wat een moderne kunstenaar in het nieuwe kunstregime kan bereiken.

## **SCHRIJVER WORDEN**

Groot kunstenaar worden, door Victor Hugo treffend uitgedrukt in zijn uitspraak 'Chateaubriand zijn of niets', is de inzet van iedereen die zich als kunstenaar laat gelden. Over dit onderwerp komt Heinich uitgebreid te spreken in haar essay

---

<sup>13</sup> Heinich (2005), pp. 349-350.

<sup>14</sup> Heinich (1996), pp. 57-58.

‘Schrijver worden’. Het schrijverschap wordt in dit essay door Heinich – net zoals iedere andere vorm van kunstenaarschap – gekarakteriseerd als ‘identiteitsvorming met een roeping’.

‘Schrijven’ is een uitgesproken woord, in de zin dat het sterke, voornamelijk positieve connotaties heeft. Schrijver worden is beter dan boekhouder, houder van een postagentschap of secretaris worden, en in elk geval minder erg dan prostituee, crimineel of werkloos worden. Mensen hebben er veel voor over om de schrijversidentiteit te verwerven, die beschouwd wordt als een teken van voorrecht, voorwerp van verlangen en plaats van rivaliteit. Des te meer omdat de identiteit wordt gevormd door een handeling – het schrijven – die in een gealfabetiseerde maatschappij in theorie voor iedereen, maar in de werkelijkheid slechts voor enkelen is weggelegd, namelijk voor mensen die erin slagen de handeling ‘ik schrijf’ om te zetten in een identiteit ‘ik ben schrijver’.<sup>15</sup>

Het publiceren van een boek wordt door Heinich beschouwd als een cruciale gebeurtenis in het verwerven van de schrijversidentiteit, omdat op dat moment zelfperceptie (het zich als schrijver zien), zelfpresentatie (het zich als schrijver aanduiden) en de aanduiding (door anderen als schrijver gezien worden) bij elkaar komen. Het boek – als gedrukt object, uitgegeven bij een gerenommeerde uitgeverij – maakt van de schrijfhandeling een identiteitsfactor: ‘een instrument om een persoon mee te identificeren en aan te duiden, een instrument dat duurzaam is, aan anderen kan worden medegedeeld, voor de betrokkene aanvaardbaar is en dat met anderen kan worden gedeeld’.<sup>16</sup> Het publiceren van een boek is echter niet voldoende, want in het gesingulariseerde kunstregime wordt de waarde van een schrijverschap niet met een handeling of een object gelijkgesteld, maar met een naam die in de herinnering van het publiek zal blijven voortleven. Een schrijversnaam is zodoende geworden tot een ‘referentie aan de hand waarvan toekomstige kandidaten voor het schrijverschap zich een beeld kunnen vormen van wat “een schrijver is”, in de gebiedende vorm van “moet zijn”’.<sup>17</sup> Chateaubriand zijn of niets...

## HET ECHEC VAN DE MODERNE KUNSTENAAR

De uitspraak van Hugo vat treffend het eeuwig dreigende echec – mislukking – van de moderne kunstenaar samen. Een werkelijk kunstenaar creëert op basis van zijn onverwisselbare en strikt persoonlijke artistieke kwaliteiten zijn eigen positie in de wereld van de kunst. Hierin ligt volgens Heinich het grote probleem dat samenhangt met de identiteit van de moderne kunstenaar: het creëren van een eigen identiteit te midden van een veelvoud van unieke voorgangers en tijdgenoten. Epigonisme is uit den boze. Bovendien moet een kunstenaar ook zichzelf voortdurend blijven

---

<sup>15</sup> Heinich (2003), p. 129.

<sup>16</sup> Idem, p. 130.

<sup>17</sup> Idem.

vernieuwen, omdat hij anders het gevaar loopt door het publiek van stagnatie en een gebrek aan originaliteit te worden beticht. Met de voortdurende druk van het verliezen van de publieke status van kunstenaar tot gevolg. Een moderne kunstenaar worstelt, schrijft Heinich, altijd met de dreiging van artistieke mislukking. Maar paradoxaal genoeg ligt juist in het dreigende echec – miskenning door tijdgenoten – ook weer de mogelijkheid uit te groeien tot een uniek en onnavolgbaar model, zoals het geval Van Gogh laat zien. Miskenning en marginaliteit vormen immers ook een signaal van een werkelijk kunstenaarschap, een kunstenaarschap dat zijn tijd ver vooruit is, en is daarmee een mogelijke voorbode van succes op de lange termijn. In het moderne kunstregime schuilt in ieder succes een echec, en in ieder echec een succes, zo stelt Heinich.<sup>18</sup>

Het moderne kunstregime lijkt zodoende te worden geregeerd door tegenstelling. Toch is de wijze waarop de kunstwereld heden ten dage werkt niet geheel onverklaarbaar. In haar werk *Être artiste* komt Heinich tot een overweging die de aard van haar inzichten omtrent het singuliere in de kunst raakt. Ze komt tot de conclusie dat in de moderne tijd een artistiek regime heerst dat stelselmatig het unieke, het afwijkende, het non-conformerende, het bizarre grote symbolische waarde toekent. Maar dat wil niet zeggen dat er binnen het singuliere regime sprake zou zijn van volslagen ordeloosheid. In tegendeel, aldus Heinich: het regime van singulariteit hanteert een eigen logica, die in wezen net zo strikt is als die van de oude artistieke regimes, en vormt een zelfregulerend subdomein binnen de sociaaleconomisch geordende maatschappij. 'Elle est simplement au principe d'une structuration intégrant des données différentes, et parfois opposées à celles qui ordonnent le monde familier des activités à finalité essentiellement économique.'<sup>19</sup>

## **KUNST EN AUTONOMIE**

De sociologie van Heinich biedt een goede handleiding om meer grip te krijgen op het moderne kunstenaarschap, maar haar inzichten staan niet op zichzelf. Het moderne kunstenaarschap is een uiterst complex begrip waarin verschillende historische ontwikkelingen samenkomen. Zoals de opkomst van het autonome subject, het uitkristalliseren van een autonome esthetica en de totstandkoming van het autonome literaire veld. Autonomie is – zo blijkt – een sleutelwoord in het hedendaagse denken over kunst. Zo handelt de sociologie van Heinich in wezen over de vraag hoe kunstenaars binnen een maatschappij een autonome status hebben kunnen veroveren en hoe die autonomie valt terug te zien in de interactie tussen de gedemocratiseerde maatschappij en de kunstwereld. In deze paragraaf zal ik kort stilstaan bij ontwikkelingen die samenhangen met het moderne, autonome kunstenaarschap: de

---

<sup>18</sup> Heinich (1996), p. 94.

<sup>19</sup> Idem, p. 98.

opkomst van het autonome subject, de autonome esthetica en de totstandkoming van het autonome literaire veld.<sup>20</sup>

De eerste vorm van autonomie die ik wil behandelen, is die van het autonome subject. Hierover schrijft onder meer de Duitse literatuurwetenschapper Peter Bürger in *Das Verschwinden des Subjekts* (1998).<sup>21</sup> In dit werk beschrijft Bürger hoe de denkende mens zich in de loop van duizenden jaren heeft losgemaakt uit een kosmologische, teleologische orde en zich heeft ontwikkeld tot een zelfstandig denkend individu. Er ontstond een wereldbeeld waarin niet meer God, maar de mens zelf het middelpunt ging vormen. De mens diende zichzelf en zijn plek in de wereld te herdefiniëren. In de houding die het subject ging innemen ten opzichte van het object – als synoniem voor de wereld buiten hemzelf – signaleert Bürger drie mogelijke posities, die hij verbindt aan drie denkers over de menselijke subjectiviteit: Montaigne, Descartes en Pascal. Bij de eerste staan subject en object op een betrekkelijk ontspannen voet, bij de tweede probeert het subject het object te onderwerpen, en bij de derde wordt het subject door het object onderworpen. Het is duidelijk dat het subject moeite heeft zijn positie ten opzichte van het object te bepalen. Deze spanning brengt Bürger tot uitdrukking in het begrip ‘ennui’, dat hij ontleent aan de houding die Pascal ten opzichte van het object inneemt in het paradigmatische veld van subjectiviteit. Bürger doelt met *ennui* op de angst, de eenzaamheid en de ledigheid die de mens kan ervaren als hij volledig aan zichzelf is overgeleverd en hij niet meer op God kan steunen. Bij elkaar vormen de houdingen die Montaigne, Descartes en Pascal innemen ten opzichte van de werkelijkheid het zogenaamde ‘veld van subjectiviteit’, zo stelt Bürger, ofwel het paradigmatische domein waarbinnen al het denken over het subject plaatsvindt.

In de roeping van de autonome kunstenaar tot het scheppen van kunst speelt de opkomst van het autonome subject een cruciale rol, vandaar dat de geschiedenis van het subject aansluit bij de singulariteit die Heinrich onderscheidt in haar sociologie. De kunstenaar moet immers als geen ander zijn eigen weg zien te creëren, buiten de gestandaardiseerde wegen betekenis geven aan zijn bestaan. In verband hiermee kan onder andere gewezen worden op de opkomst van het artistieke genie in de achttiende eeuw, ofwel de kunstenaar die zijn subjectiviteit ten volle onderging en zich onderdompelde in zijn eigen fantasie.<sup>22</sup> Het genie keerde zich af van de bestaande

---

<sup>20</sup> Ruiter en Smulders hanteren in hun inleiding tot *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt* (2009), een bundeling essays naar aanleiding van het kunstenaarschap van W.F. Hermans, de driedeling autonoom subject, autonoom literaire veld en autonome esthetica om meer grip te krijgen op het schrijverschap van Hermans. Sander Bax hanteert in zijn proefschrift *De taak van de schrijver* (2007) vijf niveaus van autonomie: maatschappelijke autonomie, sociaaleconomische autonomie, institutionele autonomie, autonomie als schrijversidentiteit en poëtische autonomie. Mijns inziens overlappen de vormen van autonomie bij Bax elkaar grotendeels, waardoor het me gerechtvaardigd lijkt om voor drie niveaus van autonomie te kiezen, zoals Ruiter en Smulders doen.

<sup>21</sup> Zie voor een uitgebreide beschrijving het tweede hoofdstuk van Bürger (1998), ‘Die Entdeckung des modernen Subjekts’.

<sup>22</sup> Jochen Schmidt schrijft hierover in *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der Deutsche Literatur, Philosophie und Politik* (1985).



werkelijkheid en stelde daar zijn eigen werkelijkheid voor in de plaats, waardoor hij de rol op zich nam die traditioneel voor God was weggelegd. Het genie stelde zijn eigen regels en creëerde op die manier een autonome positie voor zichzelf van onafhankelijk schepper. Door zijn semi-verheven karaktertrekken werd het genie per definitie een uitzonderingsfiguur binnen de burgerlijke maatschappij, een positie die eveneens wordt onderscheiden in Heinechs sociologie.

De cultus van het autonome subject en dat van het genie kan in verband worden gebracht met het ontstaan van de autonome esthetiek, de opkomst van het concept *l'art pour l'art* ten tijde van de Romantiek. Dit onderwerp wordt onder meer gethematiseerd in de studie *The Mirror and the Lamp* (1953) van M.H. Abrams, een studie waarin de overgang wordt beschreven van een klassiek dichterschap waarin mimesis – poëzie als spiegel van de natuurlijke orde – plaatsmaakt voor een dichterschap waarin expressie centraal komt te staan – en waarin het gedicht de innerlijke werkelijkheid van de kunstenaar gaat weerspiegelen. Het kunstwerk komt in de Romantiek als het ware los te staan van de natuurlijke werkelijkheid en gaat zijn eigen autonome werkelijkheid representeren, een werkelijkheid die per definitie artificeel is en louter naar zichzelf verwijst, of zoals Abrams stelt: 'We find romantic poets faced with the charge that [...] poetry is false not only in parts, but in its eternity.'<sup>23</sup> Dit concept 'kunst omwille van de kunst' – het idee van het autonome kunstwerk – kan worden gerelateerd aan de transcendentale esthetica die Kant formuleerde in zijn *Kritik der Urteilschaft*, waarin hij komt te spreken over de ervaring van het schone, waarbij volgens Kant verschillende kennissystemen worden aangesproken. De esthetische ervaring doet volgens Kant namelijk zowel aanspraak op de verbeelding als op het verstand, waardoor de beschouwer het waargenomen object niet nader kan duiden en er een 'vrij spel' ontstaat tussen verstand en verbeelding. Op die manier krijgt de beschouwer toegang tot de bovenzintuiglijke wereld en heeft hij het gevoel dat zijn ervaring een universeel karakter heeft, en daardoor voor alle mensen zou moeten gelden.<sup>24</sup> Het schone staat bij Kant in relatie met het onkenbare, ofwel hetgeen wat niet gedacht kan worden; beschouwers hebben kortstondig een *gevoel* van een goddelijke doelmatigheid. Zowel de inzichten van Abrams als die van Kant laten zien dat de verbeelding vanaf de achttiende eeuw een steeds prominentere rol is gaan spelen in het denken over het schone. De esthetiek is los komen te staan van de waarneembare werkelijkheid en de esthetische werkelijkheid – zo stellen zowel Kant als de romantische dichters die Abrams bestudeerde – stijgt soms zelfs boven de waarneembare werkelijkheid uit in haar aanspraak op 'de waarheid'.

Ten slotte een aantekening omtrent het ontstaan van het autonome literaire veld. In de sociologie van Heinech komt dit concept reeds aan de orde in haar opvatting dat kunstenaars binnen een maatschappij een bijzondere status krijgen toegekend.

---

<sup>23</sup> Abrams (1953), p. 297.

<sup>24</sup> Kant (1978), pp. 46-47.

Haar leermeester Bourdieu signaleerde dit eveneens in *De regels van de kunst* (1994), waarin hij laat zien dat het ontstaan van het autonome literaire veld – als maatschappelijk subsysteem met eigen regels – hand in hand ging met de opkomst van de het idee van l'art pour l'art – kunst als domein van de vrije verbeelding.<sup>25</sup> Ook Siegfried Schmidt interpreteert in *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (1989) de wereld van de literatuur als een autonoom systeem met eigen regels. Hij stelt in zijn boek dat de maatschappij in de moderne tijd steeds verder gedifferentieerd is geraakt, waardoor er een versnippering heeft plaatsgevonden in verschillende maatschappelijke velden. Zo heeft het literaire systeem zich afgescheiden van bijvoorbeeld de theologie, de filosofie, de wetenschap, de politiek en de economie. Het sociaal-systeem van de literatuur heeft zijn eigen wetten en normen ontwikkeld. Een in het oog springend kenmerk van het literaire systeem is dat het zich vooral bezighoudt met de vraag wat wél en wat níet onder literatuur wordt verstaan. De verschillende participanten binnen het systeem – schrijvers, critici, literaire tijdschriften, uitgevers – zijn hierover in een constante discussie. Schmidt signaleert dat er in deze discussie twee dominerende conventies van kracht zijn, de *esthetische conventie* en de *polyvalentie conventie*. De eerste conventie heeft betrekking op de afspraak dat er in literatuur een spel met de werkelijkheid wordt gespeeld – en dus niet de werkelijkheid is – en dat een literair kunstwerk niet anders dan *als esthetisch object* beoordeeld dient te worden. De tweede conventie houdt in dat in literaire teksten de subjectiviteit ten volle mag worden opgerekt – in de zin dat er geen grens is aan de ervaringen die er in literatuur worden beschreven. Schmidt merkt over beide conventies op:

Damit erfüllen die beiden Konventionen folgende Funktionen: Sie lösen Handlungsmöglichkeiten im Literatursystem vor die Verpflichtung auf gesellschaftlich akzeptieren Wirklichkeitsmodelle ab und eröffnen fast unbegrenzte Spielräume subjektiven Handelns und Erlebens, die allerdings auf das Literatursystem begrenzt werden.<sup>26</sup>

Binnen het systeem van de literatuur is er – zo laat het citaat van Schmidt zien – een autonome vrijplaats ontstaan waarbinnen de kunstenaar ongestoord zijn eigen individualiteit kan laten gelden. Het enige wat nog telt is dat zijn werk *als* literatuur wordt geaccepteerd. Met de conventies die Schmidt onderscheidt, brengt hij

---

<sup>25</sup> Bourdieu wordt vaak gezien als iemand die voorstander was van demystificatie van het literaire veld, maar wie zijn *Regels van de kunst* leest komt tot de conclusie dat dit een enigszins gechargeerde lezing van zijn geschriften betreft. Weliswaar wilde hij af van het verheven kantiaanse idee over de werking van kunst, maar daarmee wilde hij niet de kunst zelf dood verklaren. Juist in tegendeel. Zo stelt hij in *De regels van de kunst*: 'Het opgeven van het etherische en on aardse van de zuivere belangstelling voor de zuivere vorm is de prijs die moet worden betaald om de logica van sociale universa te begrijpen die, via de sociale alchemie van hun historische functioneringswetten, uit de vaak meedogenloze confrontatie van particuliere hartstochten en belangen de gesublimeerde essentie van het universele weten te extraheren. En om zich een waarachtiger en uiteindelijk ook geruststellender – want minder bovenmenselijk – beeld te vormen van *het hoogste dat door mensen is ondernomen* [cursivering: EDB].' Bourdieu (1994), p. 16.

<sup>26</sup> Schmidt (1989), p. 19.

verschillende aspecten van artistieke autonomie samen; de geldingsdrang van het autonome subject (Bürger en Jochen Schmidt), kunst als vrijplaats van de verbeelding (Kant en Abrams) en de kunstwereld als maatschappelijk subsysteem met eigen regels (Bourdieu en Heinich).

Zoals gezegd dient deze uitbreiding op Heinichs sociologie niet als alomvattend theoretisch kader voor deze scriptie, maar ze is vooral opgesteld om duidelijk te maken hoe complex de achtergrond van de maatschappelijke positie van moderne kunstenaars is. Duidelijk is dat 'autonomie' als een sleutelbegrip kan gelden binnen het moderne denken over kunst. Ruiter en Smulders schrijven kernachtig over de veelzijdigheid van het begrip autonomie met betrekking tot het moderne kunstenaarschap:

De autonomie is de verzamelnaam voor tal van manieren om de ruimte van de vrijheid van het subject te verbeelden. In de werkelijkheid botst die vrijheid vrijwel meteen op die van andere subjecten, op de natuur of op de beperkingen van het subject zelf. In de kunst en de literatuur daarentegen is die vrijheid wel mogelijk. In zijn werk is de moderne schrijver soeverein, een soevereiniteit die voor het individu (dat de schrijver buiten zijn werk is) niet is weggelegd. Dat is als het ware het engagement van de autonomie. In de kunst engageert het individu zich met de problematiek van de subjectiviteit en de vrijheid. Dat is geen navelstaarderij, maar het verkennen van de condition moderne, die hij deelt met andere individuen. Die condition ervaart, beleeft en verwerkt hij in de autonomie, zoals hij dat vroeger in de religie deed.<sup>27</sup>

## **ONDERZOEKSOPZET**

Wat opvalt in de bovenstaande theorievorming omtrent het moderne schrijverschap, is dat er vaak sprake is van tegenstrijdigheden. Subject versus object, elite versus democratische massa, hoge kunst versus lage kunst, roeping versus epigonisme, verbeelding versus werkelijkheid, vrijheid versus gebondenheid, erkenning versus miskennis, succes versus mislukking, grote kunstenaar versus kleine kunstenaar. In het vervolg van deze scriptie wil ik een aantal van deze tegenstellingen behandelen aan de hand van het kunstenaarschap van J.M.A. Biesheuvel, zoals ook de hoofdstuktitels laten zien. In de volgende hoofdstukken komen achtereenvolgens de subjectpositie in zijn werk, de waarden die de literaire kritiek aan zijn werk geeft en de doorwerking van het idee van het 'verheven' schrijverschap aan de orde. Op die manier ontstaat er een helder en veelzijdig beeld van Biesheuvels schrijverschap, zoals dat in de literatuurgeschiedenissen nagenoeg ontbreekt, en wordt het beeld ook theoretisch uitgewerkt. Eerst zal ik kort ingaan op het schrijversprofiel van Biesheuvel.

---

<sup>27</sup> Ruiter en Smulders (2009), pp. 22-23.

### 3. Schrijversprofiel

Jacob Maarten Arend Biesheuvel werd op 23 mei 1939 geboren als één na jongste zoon in een gereformeerd Schiedams gezin. Hij bezocht het Groen van Prinstererlyceum in Vlaardingen, waarvan hij op zijn zestiende wegens 'eigenzinnig gedrag' werd verwijderd. De jonge Biesheuvel werkte daarna een tijd in de haven van Rotterdam, volgde (zonder succes) het avondgymnasium, maakte als ketelbink enkele zeereizen en schreef verhalen. Uiteindelijk voltooide hij de gymnasium alfa-opleiding aan het Stedelijk Gymnasium van Schiedam. Hij leerde in zijn laatste jaar Eva Gütlich kennen, met wie hij in 1979 in het huwelijk zou treden. Na zijn militaire dienstplicht ging Biesheuvel in Leiden rechten studeren en werd hij lid van de progressieve studentenvereniging Catena. Hij was politiek bewust en schreef verhalen en geëngageerde artikelen in het *Leids Universiteitsblad* en het studentenblad *Pro Novitate*. Biesheuvel volgde als bijvak Russische literatuur bij Karel van het Reve, met wie hij hecht bevriend raakte. Tijdens de colleges leerde Biesheuvel ook Maarten 't Hart kennen, met wie hij eveneens op goede voet kwam te staan. In 1964 maakte Biesheuvel als student-auteur met het verhaal 'Het lieveheersbeest' zijn debuut in het literaire tijdschrift *Hollands Maandblad*. Ondanks veelvuldig aandringen van de schrijver bij hoofdredacteur K.L. Poll om meer verhalen van zijn hand te publiceren, werden nieuwe inzendingen van Biesheuvel geweigerd.

Na een reis als steward op een cruiseschip werd Biesheuvel in 1966 voor het eerst opgenomen in de psychiatrische inrichting Endegeest te Oegstgeest. Biesheuvel raakte in een psychische depressie, viel van zijn geloof en verloor de zekerheden die zijn gereformeerde opvoeding hem hadden geboden. Tussen 1968 en 1970, de jaren na zijn ontslag uit Endegeest, schreef hij een groot aantal verhalen, die werden gepubliceerd in tijdschriften als *Hollands Maandblad*, *Maatstaf* en *Avenue*. Biesheuvels literaire doorbraak werd hiermee alsnog een feit. Karel van het Reve maakte een selectie uit Biesheuvels productie en legde die voor aan Geert van Oorschot, zijn eigen uitgever. Deze zag van publicatie af en kwalificeerde het werk van Biesheuvel als 'een gereformeerd rommeltje'. Biesheuvel week uit naar uitgeverij Meulenhoff en publiceerde daar in 1972 zijn eerste verhalenbundel: *In de bovenkooi*. Het boek werd een groot succes en Biesheuvel vestigde zijn naam als schrijver.

Vanaf de jaren zeventig ontwikkelde Biesheuvel zich tot de meest publicerende schrijver in literaire tijdschriften. De tijdschriften *Maatstaf* en *Hollands Maandblad* werden daarbij vaste podia, maar ook verschenen er verhalen van zijn hand in *Soma*, *Propria Cures*, *Avenue*, *Bzzlletin* en *De Gids* en tevens in dag- en weekbladen als de *Haagsche Courant*, *NRC Handelsblad* en *Vrij Nederland*. Halverwege de jaren zeventig ging Biesheuvel zijn verhalen voordragen in radioprogramma's als *De Suite* en *Pandemonium* van de VPRO en begon hij optredens te verzorgen in theaters en muziekzalen. Tevens had Biesheuvel een halve baan als juridisch adviseur bij het Academisch Ziekenhuis Leiden. Behalve als schrijver raakte Biesheuvel door de jaren

heen bekend als literair entertainer en amateur-zanger/muzikant; hij trad op met het Nederlands Blazers Ensemble, Vera Beths, Geoffrey Madge en Maarten 't Hart. Met de laatste maakte Biesheuvel in 1978 een grammofoonplaat getiteld *J.M.A. Biesheuvel zingt!* In 1981 had Biesheuvel zelfs een eigen televisieshow *Een held van onze tijd*.

Bij elkaar schreef Biesheuvel gedurende de jaren zeventig en tachtig ruim driehonderd verhalen. Een roman heeft hij nooit geschreven. Zijn verhalenbundels en bloemlezingen daaruit verschenen hoofdzakelijk bij uitgeverij Meulenhoff. De literaire kritiek is Biesheuvel doorgaans gunstig gezind geweest en de meeste van zijn bundels werden meerdere malen herdrukt. Tijdens zijn carrière werd Biesheuvelds werk bekroond met de Alice van Nahuysprijs (1972, voor *In de bovenkooi*) en de F. Bordewijk-prijs (1985, voor *Reis door mijn kamer*). In 1988 verzorgde Biesheuvel het Boekenweekgeschenk. Begin jaren negentig raakte de schrijver voor de tweede keer in een zware geestelijke impasse en werd duidelijk dat hij leed aan een manische depressie. Hij publiceerde nog maar zeer sporadisch en trok zich nagenoeg terug uit het literaire leven. In 2007 kreeg Biesheuvel, ondanks het feit dat hij uit de literaire actualiteit was verdwenen, de P.C. Hooftprijs voor zijn gehele oeuvre toegekend. In mei 2008 verscheen bij uitgeverij Van Oorschot zijn *Verzameld werk*.

## 4. Eenling versus wereld

### JEZELF 'NORMAAL' SCHRIJVEN

Acht jaren geleden achtte men het voor de eerste maal dienstig mij naar een gekkenhuis te brengen. Ik werd ondergebracht in 'Mannen E'. Tegenwoordig 'Heren E'. Toen ik een beetje beter was en met andere mensen mocht praten dan met de meest zware zotten van 't paviljoen – deze werkelijkheid laat zich met geen pen beschrijven en ik laat een poging daartoe, die volstrekt zinloos zou zijn of me, door de inspanning van het schrijven over zulke prachtige, primitieve mensen onmiddellijk in een toestand zou brengen dat ik weer mét en tussen hen moest leven, om al die redenen maar achterwege. Natuurlijk zou ik best eens terug willen om op adem te komen van de waanzin aan onze universiteiten en grote bibliotheken. 'Maar tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren.'<sup>28</sup>

Dit zijn de eerste regels uit 'De heer Mellenberg', het openingsverhaal uit Biesheuvels debuut *In de bovenkooi*. Biesheuvel zet de zaak meteen op scherp en windt geen doekjes om zijn geestelijke toestand. Zoals in de biografische schets reeds is opgemerkt, werd Biesheuvel halverwege de jaren zestig getroffen door een ernstige psychose; hij meende de Verlosser te zijn geworden, waarna een opname in de psychiatrische inrichting Endegeest volgde. In zijn eerste boek speelt alles wat aan de opname voorafging, de internering zelf en het uitgebreide herstel dat volgde een centrale rol. Biesheuvel groeide op in de veilige omgeving van een kleinburgerlijk gereformeerd gezin, maar ging naarmate hij ouder werd steeds meer aan het geloof twijfelen, wat uiteindelijk leidde tot zijn afvalligheid. Een belangrijke rol hierin speelde het ongeloof van zijn geliefde, Eva, die in tegenstelling tot Biesheuvel uit een atheïstisch gezin kwam. Door zijn afvalligheid maakte Biesheuvel in wezen een 'miniatur-verlichting' door, waarbij de vaste waarden die hij van huis uit had meegekregen en het teleologische wereldbeeld waarmee hij was opgevoed plotseling ongeldig waren geworden. Biesheuvels werkelijkheid schudde op zijn grondvesten, met de uiteindelijke opname in een psychiatrische inrichting tot gevolg.

De ontwikkeling die Biesheuvel doormaakte, kan worden gekoppeld aan Bürgers opvattingen omtrent het autonome subject. Aanvankelijk had de schrijver de werkelijkheid altijd geïnterpreteerd als een ordening waarbinnen God het centrum vormde. Toen God uit dit centrum verdween, kreeg de schrijver de werkelijkheid keihard in het gezicht gesmeten – niet voor niets noemde hij zijn vierde bundel *De verpletterende werkelijkheid*. Biesheuvel werd teruggeworpen op zichzelf, maar kon zijn nieuwe, autonome positie in de wereld moeilijk verdragen en werd geplaagd door angst voor de leegte – 'ennui', zoals Peter Bürger deze angst definieert. Bürger onderscheidde in *Das Verschwinden des Subjekts* drie posities in het subject-denken. Zo kan het subject in een betrekkelijk evenwichtige verhouding staan tot het object (gerelateerd aan Montaigne), het subject kan proberen het object te onderwerpen

---

<sup>28</sup> Biesheuvel (2008, deel 1), p. 7.

(gerelateerd aan Descartes), of het subject kan zich door het object laten overrompelen (gerelateerd aan Pascal).<sup>29</sup> De levenshouding van Biesheuvel komt het meest in de buurt van die van Pascal, volgens wie het autonome subject is overgeleverd aan angst en ledigheid als God uit het centrum van zijn denken is weggevallen. Toen *In de bovenkooi* verscheen, was Biesheuvel de grote schok die de ontdekking van zijn individualiteit met zich meebracht nog lang niet te boven. Hij was nog maar net uit het gekkenhuis ontslagen, lezen we in de eerste regels van zijn boek, en hij zou – als daartoe de mogelijkheid bestond – soms het liefst voor de werkelijkheid wegvlugten, terug naar de veilige omgeving van het gesticht. Maar tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren... Teruggaan was geen optie meer, hij moest het in de gekmakende buitenwereld in zijn eentje zien te redden.

Biesheuvel zag zichzelf in die wereld als een outsider, en was dat door zijn psychiatrische achtergrond natuurlijk ook. Een psychiatrisch patiënt is per definitie iemand die zich in de maatschappelijke marge bevindt. In de openingsregels van *In de bovenkooi* is duidelijk de spanning waarneembaar tussen normaal/gek, ziek/gezond, insider/outsider, waarbij Biesheuvel stelt dat die grenzen geen stand houden, niet in zijn beleving van de werkelijkheid althans. De maatschappij, met de waanzin van universiteit en bibliotheek, is juist ziekmakend en de patiënten met de ernstigste aandoeningen uit het gesticht worden door hem juist als prachtige, primitieve – en dus gezonde – mensen aangeduid. Het verhaal 'De heer Mellenberg' is dan ook een eerbetoon aan de betreffende patiënt Mellenberg, een man die al tientallen jaren in de psychiatrische inrichting verblijft en die volledig in zijn eigen werkelijkheid leeft, maar die door Biesheuvel wordt gezien als een held, juist omdat hij de maatschappij de rug heeft toegekeerd.

In Biesheuvelds verhalen speelt de antiheld steevast de hoofdrol, ofwel iemand die dreigt onder de werkelijkheid bedolven te worden. Het is duidelijk dat de personages in Biesheuvelds verhalen projecties zijn van de schrijver zelf. Vaak zijn de verhalen geschreven vanuit het ik-perspectief of dragen de hoofdfiguren namen die zijn afgeleid van die van de schrijver, zoals Jacob uit het verhaal 'De beo' of David uit 'Brommer op zee'. Hierdoor waant de lezer van Biesheuvelds verhalen zich in een spiegelpaleis waarin hij steeds kopieën van een gefictionaliseerde schrijver tegen het lijf loopt, personages die steevast dreigen het onderspit te delven, maar die door Biesheuvel uiterst beminnelijk worden neergezet. *In de bovenkooi* is dan ook opgedragen aan Marinus van der Lubbe, wellicht de grootste antiheld uit de moderne westerse geschiedenis, met wie Biesheuvel zich kennelijk sterk kon vereenzelvigen.

In *De Groene Amsterdammer* schreef J.F. Vogelaar naar aanleiding van *In de bovenkooi* dat de pose van slachtoffer van Biesheuvel als 'bij voorbaad literair' moest worden beschouwd. Deze opmerking van Vogelaar was niet bedoeld als compliment aan het adres van de schrijver. De criticus moest namelijk niets hebben van de wijze

---

<sup>29</sup> Bürger (1998), hoofdstuk II.

waarop Biesheuvel zich in zijn verhalen als geniale uitzonderingsfiguur profileerde. De rol van slachtoffer en het omkeren van 'gek' en 'normaal' was volgens Vogelaar een te gemakkelijke attitude om de werkelijkheid om te draaien.

De gemakkelijke draai die er aan de mallemlen gegeven kan worden is: de wereld is gek en ik ben het enige normale wezen, daarom word ik voor abnormaal versleten of: 'wie tegenwoordig zijn hersens nog durft te gebruiken komt in een gekkenhuis.' Ik geloof echter dat Biesheuvel al te snel aanneemt dat hij een uitzondering is waarop hij zijn zelfverzekerdheid bouwt en waaraan hij de vrijheid ontleent er maar uit te flappen wat hem voor de mond komt.<sup>30</sup>

De aversie die Vogelaar koesterde jegens de verhalen van Biesheuvel en de literaire attitude die de schrijver in zijn verhalen inneemt, staan niet op zichzelf. Vogelaar ageerde in de jaren zeventig sterk tegen de schrijvers die aan het begin van dat decennium hun opwachting maakten in de Nederlandse literatuur en die zich bedienden van anekdotische, sterk autobiografische verhalen; verhalen waarin de verteller steevast de rol van maatschappelijke buitenbeen aannam. Schrijvers van wie hij het werk afdoet als 'reactionair verzet tegen actuele ontwikkelingen, vlucht in de taal en de literaire vormen van het verleden', zo schrijft hij in zijn recensie van *In de bovenkooi*. In deze typering is duidelijk zichtbaar dat Vogelaar een onderscheid maakt tussen literatuur en werkelijkheid, waarbij hij dus roert aan de literaire verbeelding als domein van intellectuele vrijheid. Volgens Vogelaar misbruikten de anekdotische schrijvers die vrijheid door er uiterst regressief mee om te springen. Zij creëerden in hun verhalen een behaaglijke, geromantiseerde versie van de werkelijkheid – teruggrijpend op de goede oude tijd van de jeugd, toen de wereld nog behapbaar was. Een periode dus waarin subject en object nog niet van elkaar waren losgeweekt en de werkelijkheid nog niet zo verpletterend was. Maar daarmee verloren deze schrijvers volgens Vogelaar de realiteit van alledag volkomen uit het oog. De rol van slachtoffer was een te gemakkelijke houding om zich tegen de werkelijkheid te verzetten.

De weerzin die Vogelaar koesterde voor Biesheuvels debuutbundel is overigens geenszins representatief voor de wijze waarop Biesheuvel zijn entree in de Nederlandse literatuur maakte. De schrijver werd alom geprezen om zijn eerlijkheid, openhartigheid, originaliteit en authenticiteit; kenmerken die Heinich onderscheidt als de voornaamste criteria waaraan kunst in het gesingulariseerde regime moet voldoen. En het is juist de 'uitzonderlijkheidscultus' van Biesheuvel, de nadrukkelijke slachtofferrol die hij aanneemt in zijn verhalen, die daarvoor zorgde. Het feit dat Biesheuvel in het werkelijke leven inderdaad een uitzonderingsfiguur was, waardoor werk en leven zich in elkaar spiegelde, leidde ertoe dat zijn debuut als oprecht en eerlijk werd getypeerd, in tegenstelling tot de claim van Vogelaar. In *Elsevier* schreef Carel Peeters daarom een verbolgen reactie op de recensie van Vogelaar, waarin hij stelde dat de recensent van *De Groene* Biesheuvels verhalen met een te nauwe blik las.

---

<sup>30</sup> Vogelaar (1972).



Vogelaar zou geen oog hebben gehad voor de individualiteit in de verhalen van de debutant: 'De verhalen van Biesheuvel zijn op hun eigen manier "kritisch",' schreef Peeters, 'en belangrijk om psychologische, esthetische, filosofische redenen: ze laten zien wat iemand kan denken als hij niet met een vereenvoudiging van de werkelijkheid genoegen neemt; daarnaast laten ze ook zien wat voor onheil het calvinisme in een persoon kan stichten.'<sup>31</sup>

Biesheuvels kunst werd juist als uiterst oprecht gezien, zo valt uit de reactie van Peeters op te maken. In het werk weerspiegelde zich, geheel naar het romantische model van Van Gogh, het leven van de schrijver. In *de Volkskrant* schreef Kees Fens dat hij het boek interpreteerde als 'scheppingsverhalen die daveren van onrust':

Er moet voortdurend orde op zaken worden gesteld in een chaos ontstaan vermoedelijk na een oerexplosie, waarbij alle zekerheden aan flarden gingen [...]. Het verhaal zelf is de schepping, niet als resultaat maar als daad van ordening: van werkelijkheid en fantasie, van leven en literatuur, heden en herinnering, 'ik' en buitenwereld, individu en gemeenschap, beroep en roeping of vermeende roeping.<sup>32</sup>

Zelf schreef Biesheuvel dat hij zich door het componeren van verhalen 'normaal' zou moeten schrijven, hetgeen nauw aansluit bij het citaat van Fens. Ergens anders stelt hij dat het schrijven van verhalen een louterende werking op hem had, zoals anderen hun toevlucht nemen tot alcohol om tot rust te komen. 'Zolang je schrijft heb je geen zorgen. Je hebt het veel te druk, zodat je niet aan je gewone angsten kunt denken.'<sup>33</sup> Kortom: er wordt in Biesheuvels eerste bundel nadrukkelijk gewezen op de innerlijke noodzaak die de schrijver zou voelen om tot schrijven te komen, dit om zijn subjectiviteit ten volle te kunnen laten gelden. In de termen van Heinich voldoen Biesheuvels verhalen volledig aan het huidige roepingsmodel, hetgeen door Biesheuvels tijdgenoten ten volle werd erkend.

## **SCHRIJVEN TEGEN DE SAMENZWERING**

In Biesheuvels debuutbundel komt een verhaal voor dat kan worden gelezen als een 'sleutelverhaal' tot zijn oeuvre. Het verhaal draagt de titel 'Rekenschap' en onthult vrij onomwonden het 'literaire programma' dat Biesheuvel in zijn schrijverschap nastreeft, namelijk een schrijverschap waarin het laten gelden van de subjectiviteit centraal staat. In 'Rekenschap' treffen we de schrijver, samen met zijn vriendin Eva, aan het sterfbed van zijn tante, de gereformeerde schrijfster Jacoba M. Vreugdenhil. In het verhaal laat Biesheuvel zijn tante in de vorm van een lange biecht, die bestaat uit een ingebeelde interne monoloog, rekenschap afleggen van haar leven en haar schrijverschap, maar laat hij haar in wezen zijn eigen opvattingen omtrent het

---

<sup>31</sup> Peeters (1973).

<sup>32</sup> Fens (1972).

<sup>33</sup> Biesheuvel (2008, deel 1), p. 45.

schrijverschap verwoorden. Hij plaatst zijn eigen schrijverschap dus tegenover dat van zijn tante. Jacoba M. Vreugdenhil komt er op haar sterfbed namelijk achter dat ze het niet goed heeft gedaan, ze heeft de mogelijkheden die het schrijverschap haar hebben geboden niet ten volle benut. Ze heeft haar subjectiviteit niet onder ogen durven zien en de esthetische vrijheid in de kunst niet ingezien. De kern van de ingebeelde biecht in het verhaal is dat ze niet openlijk heeft durven twijfelen aan het bestaan van God, ook al is haar geloof door de jaren heen gaan wankelen, net zoals bij haar afvallige neef. Nu ze bijna dood is, durft ze het bestaan van God pas werkelijk in twijfel te trekken en zich ten volle over te geven aan de consequenties daarvan:

Ach! Mocht het nu binnen een minuut afgelopen zijn. Pijnloos of in je slaap sterven, maar dat gebeurt mij natuurlijk niet. Nu ben ik Christelijk opgevoed en uiterlijk heb ik altijd in de vrede des Heeren geleefd, maar of die hemel nu bestaat of niet, ik weet het niet. Nu ik haast dood ben weet ik niet eens meer of God bestaat. Ik ben eenzaam, ik ben bang, ik heb een verprutst leven. Waarom heb ik niet anders geschreven dan ik geschreven heb? Was dat laatste en beste boek nu wel echt eerlijk? Was het niet te veel gekunsteld? Nu zitten Eva en Maarten naast mijn bed. Eva is ongelovig. Ze heeft Maarten meegesleurd. [...] Ik heb wat van zijn verhalen gelezen en ik weet dat hij met dezelfde problemen worstelt als ik. Daar zit hij nou, de jonge vriendelijke academicus, de jongen die het bestaat in deze tijd nog homo universalis te willen zijn.<sup>34</sup>

Tantes laatste boek, *De stem van de stomme*, het boek waarnaar ze in bovenstaande passage verwijst, had weliswaar als ondertitel 'een ongeloofsverbeelding' gedragen, maar daarin was ze niet eerlijk genoeg geweest over haar twijfels, zo laat Biesheuvel haar denken. Ze durfde zichzelf niet aan introspectie te onderwerpen en had zich altijd laten sussen door de ideeën die haar vanaf haar geboorte waren bijgebracht en waaraan ze zich haar hele leven krampachtig had vastgehouden. En die ze bovendien ook nog eens jarenlang verspreide onder haar lezers.

Ik had anders óf nooit over God moeten schrijven. God is niet belangrijk. Hij laat je leven en bidden. Angstig zijn, huilen en een enkele keer lachen. Hij laat je geboren worden en sterven. Je vraagt niet om het leven. Je vraagt niet om de dood. Hij doet maar. Hij laat zich niet zien en steekt zijn leven lang geen hand naar je uit. Hij staat de grootste misdaden en ellende toe. Hij kwelt mensen tot ze knettergek zijn. Maupassant, Van Gogh, Babel, Gneist, Gogol, Garsjin. Dat zijn mensen die zich zo verbaasd hebben over de waanzin van zijn schepping, dat ze als dieren zonder enig verstand zijn gestorven. Dieren komen niet in de hemel, zeggen ze. Waarom eigenlijk niet? Planten ook niet. Stenen ook niet. Kisten niet. En mijn lijk? Ik weet het niet. Het doet er niet toe. Ik had niet die boekjes moeten schrijven voor mijn medekerkgangers maar verder moeten kijken dan mijn neus lang was. Ik heb me te weinig verbaasd. Ik heb God en mijn moeder te weinig vervloekt om het feit dat ik mens was. Ik ben geen misdadiger geweest. Ik zal schuldig bevonden worden omdat ik niet in mijn eigen ziel heb durven wroeten. [...] Ik heb het allemaal verpest en een klein gedeelte van het Nederlandse volk zoet en dom gehouden met dwaas geschrijf. Zoals ik zijn er al zoveel mensen geweest en zullen er nog zoveel komen. Ik ben niet opstandig geweest. Ik ben geen rebel geweest. Ik heb alleen maar een verschrikkelijk moeilijk leven gehad omdat

---

<sup>34</sup> Idem, pp. 59-60

ik nooit het hart in mijn donder heb gehad om nu eens eerlijk te zijn. Er is geen onderwerp waar je niet over mag schrijven. Heb ik mezelf afgeschilderd als een schoft. Als een stommeling? Als een kleine heidin met een Christelijk laagje vernis? Als een wit graf met stinkende inhoud? Ik heb het verprutst en kan het niet meer over doen. [...] Doe het in Godsnaam anders, doe het beter dan ik, Maarten. Als je wat te zeggen hebt, zeg het dan. Wees eerlijk als je schrijft.<sup>35</sup>

Aan het slot van deze passage wordt nadrukkelijk gepleit voor een autonome literatuuropvatting, waarbij het verbeelden van de eigen twijfels volkomen wordt gelegitimeerd. Biesheuvel speelt in 'Rekenschap' een begenadigd literair spel waarbij hij zichzelf, verhuld als zijn tante, de opdracht geeft zonder terughoudendheid over zichzelf te schrijven, hij neemt dus afstand van het 'gebonden' soort schrijverschap dat zijn tante had beoefend.

In het autonome schrijverschap ligt de mogelijkheid een vorm van vrijheid te bewerkstelligen die de mens in het normale leven niet gegund is, zo stellen Ruiter en Smulders. In de literatuur – het domein van de onbeperkte subjectiviteit – ligt immers de mogelijkheid om een staat van ongebondenheid te bereiken. In het verhaal over Biesheuvels tante zijn duidelijk de sporen van een dergelijke opvatting waarneembaar, maar eveneens de risico's ervan. Aan het slot van het verhaal komt Biesheuvel namelijk ook 'zelf' aan het woord, dus niet verhuld als zijn tante. Hij stelt weliswaar dat eerlijkheid en openheid de hoogste waarden van het schrijverschap vertegenwoordigen, en hij ziet de Russische auteur Garsjin daarbij als een groot voorbeeld, maar in de openheid en de eerlijkheid – de volledige overgave van het subject – signaleerde hij tevens gevaar. Zo werd Garsjin uiteindelijk krankzinnig en pleegde zelfmoord. Hoe ver moet je als schrijver gaan in de onderdompeling in je eigen subjectiviteit? is de open vraag die Biesheuvel zichzelf aan het slot van 'Rekenschap' stelt:

Zal het werkelijk nodig zijn om mezelf op den duur te verdrinken of van een gebouw te werpen om een eind te maken aan een leven dat geen leven was, omdat menselijkheid en tolerantie, begrippen die je altijd hebt willen vinden, met nog geen schijnwerper in je hand te vinden waren? Want wees nu eens eerlijk: Wijst U in uw omgeving eens mensen aan, die geen latente misdadigers of monsters zijn? Door elkaar de hand boven het hoofd te houden, door áltijd in groepsverband op te trekken vergroten wij onze schuld.<sup>36</sup>

Waarom biechten – rekenschap afleggen – als God niet bestaat en de wereld uit misdadigers bestaat? Waarom in je ziel spitten als niemand naar je luistert? Waarom jezelf opofferen aan de literatuur om als een alternatieve Messias te sterven? Biesheuvel wekt in deze passage de indruk dat het laten gelden van de eigen subjectiviteit in literatuur, de eerlijkheid die in het verhaal wordt gepropageerd, in het ideale geval tot gevolg zou kunnen hebben dat er begrip – hoge waarden als 'menselijkheid' en 'tolerantie' – onder de mensheid zou kunnen ontstaan. In deze

---

<sup>35</sup> Idem, pp. 63-65.

<sup>36</sup> Idem, pp. 64-65.

opvatting schuilt onwillekeurig iets van de transcendentale esthetica van Kant. Het schone leidt tot het goede. De schrijver spiegelt zijn eigen schrijverschap in verband hiermee aan dat van Garsjin en wekt de suggestie dat deze schrijver precies dit ideaal zou hebben nagestreefd. Maar hij was daarin doorgeslagen, gek geworden en had zichzelf van het leven beroofd. Openhartigheid – het schrijven tegen het groepsverband – is een gevaarlijke onderneming, beseft Biesheuvel, omdat je als kwetsbaar individu altijd tegen het samenzwerende collectief van ‘misdadigers en monsters’ opbotst. Voor iemand die psychisch niet helemaal in orde is, zoals Biesheuvel, is de kans op geestelijke degeneratie een wezenlijk risico, zo leert het tragische lot van Garsjin. Volledige, ongebonden subjectiviteit – volledige vrijheid in het schrijven, zoals Biesheuvel propageert – zou tegelijkertijd zijn ondergang betekenen. Het kantiaanse ideaal van verheffing van het individu door middel van het schone is, zo kan uit deze passage worden afgeleid, voor Biesheuvel een romantisch en daarmee tegelijkertijd niet te realiseren ideaal.

Het is ook hierom dat Biesheuvel zich aan het einde van ‘Rekenschap’ schaamt voor de *monologue intérieur* die hij zijn tante in de mond heeft gelegd. Wat geeft hem het recht zo onbarmhartig over zijn tante te schrijven? Het hele verhaal is gebaseerd op speculaties, stelt hij, in werkelijkheid heeft hij zwijgend aan haar bed gezeten. Hij schaamt zich omdat hij de stem van zijn tante heeft misbruikt voor zijn eigen literaire agenda. Zijn tante had zich niet ten volle overgegeven aan haar eigen subjectiviteit, maar binnen haar burgerlijke, gereformeerde en dus ‘gebonden’ schrijverschap had ze toch al het mogelijke gedaan om rekenschap van zichzelf af te leggen, zoals blijkt uit haar boek *De stem van de stomme*. Op haar eigen manier had ook zij geprobeerd haar individualiteit iets op te rekken en een poging gewaagd zich te distantiëren van het groepsverband. Biesheuvels verhaal besluit dan ook met de regels: ‘Mijn tante is dood, maar ze heeft op zijn minst iets ondernomen. Ze schreef niet best, maar ze heeft het toch geprobeerd...?’<sup>37</sup>

## SOLIPSISME

In de verhalen die Biesheuvel in de twintig jaren na *In de bovenkooi* publiceerde, verspreid over ongeveer vijftien bundels, bleef de worsteling tussen individu en maatschappij een grote rol spelen. Het ‘rekenschap’ geven van zijn eigen individualiteit loopt als een rode draad door Biesheuvels oeuvre. Maar naarmate de tijd vorderde, lijkt er in zijn verhalen evenwel een zekere ontspanning te ontstaan in de verhouding tussen subject en object. Sterker nog, de schrijver gaat het bestaan van het object zelfs ontkennen. Een sleutelverhaal uit die periode vormt ‘Bewogenheid en Paradijs’ uit de bundel *De bruid* (1982). Biesheuvel vertelt in dat verhaal over zijn verhuizing van een flat in een Leidse nieuwbouwwijk naar Sunny Home, zijn

---

<sup>37</sup> Idem, p. 67.

sprookjesachtige, begin twintigste-eeuwse, groene houten huisje aan de Leidse Kernstraat. In 'Bewogenheid en Paradijs' stuit hij op twee prentjes die in zijn oude werkkamer naast zijn schrijfmachine aan de muur hadden gehangen. Op het eerste prentje staat een vissende indiaan afgebeeld, zo lezen we, op het tweede een stoomlocomotief in de omgeving van het geruïneerde Warschau anno 1944. De schrijver zou maar wat graag in de paradijselijke werkelijkheid van de indiaan leven, daar is alles pais en vree, terwijl de werkelijkheid van de stoomlocomotief wordt geplaagd door angst, oorlog en ellende. Vroeger had de schrijver zich het leed in de wereld bijzonder aangetrokken en had hij geprobeerd er wat aan te doen, schrijft hij, maar de ellende had hem dermate aangegrepen dat hij uiteindelijk krankzinnig was geworden en opgenomen moest worden. De schrijver wil dit niet voor een tweede keer meemaken en komt derhalve tot een afwijzing van de ellende in de wereld, simpelweg door zijn ogen ervoor te sluiten:

Voor mij geen engagement, geen bewogenheid meer. Dat wil zeggen: wat ik niet met eigen ogen aan onrecht zie, bestaat niet. Ik wil niet voor een tweede keer naar een gekkenhuis en daarna twee jaar lang huilend en bibberend van angst in mijn eigen huis zitten. Ik wil leven met een verkleind bewustzijn, in een klein Paradijs.<sup>38</sup>

Aan het begin van de jaren tachtig lijkt Biesheuvel inderdaad uit de werkelijkheid weg te trekken en zoekt hij beschutting in de paradijselijke omgeving van zijn sprookjeshuis. Het aantal verhalen dat expliciet handelt over het probleem van het worstelende subject neemt navenant af, terwijl het aantal sprookjesachtige vertellingen en fantastische verhalen juist toeneemt. Alsof hij, net als het genie, een alternatieve wereld creëert als surrogaat voor de bestaande wereld. In een interview uit die tijd met Hans Werkman, gepubliceerd in *Centraal Weekblad*, vertelt de schrijver dat hij zich sterk aangetrokken voelt tot het solipsisme:

Ik geloof alleen in mezelf. Solipsisme, dat zegt mij wel wat, dat je zelf alles voorstelt, en als je zelf wegvalt, dat er dan geen hond meer is, geen sterren, geen mens, geen dromen. Je zintuigen zijn weg, dus je wereld is weg. Ik weet natuurlijk ook wel dat dat niet zo is. Er gaan mensen dood en ik zie het allemaal nog. Maar toch is het niet gek.<sup>39</sup>

Het lijkt er dus op dat de schrijver een levenshouding heeft gevonden om zich in de werkelijkheid staande te houden. Het creëren van een alternatieve werkelijkheid – zowel in zijn verhalen als in de sprookjesachtige omgeving van Sunny Home – maakt daar onmiskenbaar deel van uit. Hoewel de biesheuveliaanse werkelijkheid natuurlijk gemakkelijk kan worden uitgelegd als een vorm van naïef escapisme, geldt tegelijkertijd dat zijn verbeelding het enige middel was waarmee hij vat op de wereld kon houden. Binnen de literatuurkritiek werd de solipsistische houding van Biesheuvel door sommigen afgedaan als *kitsch*, terwijl anderen hier juist veel respect

---

<sup>38</sup> Biesheuvel (2008, deel 2), p. 485.

<sup>39</sup> Werkman (1983l).

voor konden opbrengen. Zij stelden dan ook dat Biesheuvels fantasiewereld leek voort te komen uit een dwangmatige behoefte om de werkelijkheid te bedwingen. De keerzijde van het paradijs was immers de waanzin, en opname in een gekkenhuis. Dit maakte Biesheuvels werkelijkheid tot een zeer precair evenwicht. Marjolein Pouw schrijft hierover in *NRC Handelsblad*: 'Biesheuvels kleine paradijs [is] een zeer wankel constructie, al was het maar omdat hij van de boom der kennis heeft gegeten en voortdurend geplaagd blijft door innerlijke onrust. Het lijkt wel of hij zich in zijn naïeve, sprookjesachtige verhalen steeds weer voorhoudt hoe gevaarlijk het is om dit paradijs te verlaten.'<sup>40</sup> De fantasie was Biesheuvels enige wapen in zijn strijd tegen de waanzin.

### ONDERGANG VAN HET SUBJECT

Hoe wankel de constructie was, bleek enkele jaren later. Aan het begin van de jaren negentig werd Biesheuvel namelijk voor de tweede keer overvallen door een ernstige psychische inzinking. De wereld die hij in fictie had geschapen viel uiteen, waarna de schrijver weer volledig werd teruggeworpen op zichzelf en wederom werd opgenomen in Endegeest. Duidelijk werd dat Biesheuvel manisch depressief was. In tegenstelling tot zijn eerste opname leidde Biesheuvels tweede internering niet tot een productieve periode, maar tot een ernstig *writer's block*. De schrijver publiceerde niet meer, trok zich terug uit het literaire leven en werd genoodzaakt zijn strijd met de werkelijkheid niet meer met zijn schrijfmachine maar met medicamenten voort te zetten. Daar waar zijn schrijverschap hem de mogelijkheid had gegeven boven het lijden van zijn personages uit te stijgen, zat Biesheuvel nu zelf klagend en werkloos op thuis. Biesheuvel: 'Eigenlijk doe ik de hele dag niks. Ik slaap uit. Daarna zit ik op de bank. Of ik zit een beetje te tandenknarsen op m'n kamer. Het is de verslagenheid van een Dostojevski-figuur. 's Avonds ga ik naar bed en denk ik: alweer een volstrekt nutteloze dag. Nauwelijks iets gelezen en geen letter op papier gezet. Een dag die er net zo goed niet had kunnen zijn.'<sup>41</sup> Dit zijn woorden die in 1991 werden opgetekend. Haast twintig jaar later zit Biesheuvel nog steeds werkloos op de bank, door de werkelijkheid verpletterd.

---

<sup>40</sup> Pouw (1982).

<sup>41</sup> Van Brummelen (1991).

## 5. Schrijver versus kritiek

### SCHRIJVER WORDEN (IN DE PRAKTIJK)

In dit hoofdstuk wordt inzichtelijk gemaakt hoe Biesheuvels naam in de Nederlandse literatuurkritiek bekend raakte en hoe die naam zich ontwikkelde. Daarbij wordt vooral ingegaan op de literaire kwaliteiten die in zijn werk onderscheiden werden en op de vraag op welke wijze die samenhangen met de voornaamste eisen die volgens Heinich in de kunstwereld gelden: oorspronkelijkheid en ontwikkeling. In het voorgaande hoofdstuk kwam al aan de orde dat Biesheuvels vroege schrijverschap volgens velen beantwoordde aan Heinichs roepingsmodel, wat wees op een hoge mate van innerlijke drang tot schrijven. In dit hoofdstuk wordt gekeken in hoeverre Biesheuvels schrijverschap aan deze vereiste bleef voldoen. Op die manier wordt dus inzichtelijk gemaakt hoe binnen het singuliere kunstregime schrijvers op lange termijn worden beoordeeld.

Hoewel Biesheuvel voor zijn opname in *Endegeest* ook al verhalen schreef, voornamelijk gepubliceerd in studentenblaadjes, zijn het pas de verhalen van na *Endegeest* die hem tot een schrijver maakten. Het waren verhalen die in literaire tijdschriften verschenen en die uiteindelijk in boekvorm werden uitgegeven door Meulenhoff. De verhalen van vóór 1970 zijn dan ook niet opgenomen in Biesheuvels *Verzameld werk*, waaruit duidelijk blijkt dat Biesheuvel zich in de periode van voor zijn opname nog niet als schrijver zag. Zijn geboorte als schrijver lijkt hierdoor in hoge mate op de geboorte van een genie en de opname in *Endegeest* op diens rite de passage tot het schrijverschap.

Volgens Heinich is het schrijverschap in het moderne kunstregime een teken van voorrecht, een begerenswaardige identiteit die iemand moet zien te verdienen. Biesheuvel mocht zich vanaf de vroege jaren zeventig dan wel als schrijver zien, daarmee was hij het nog niet. Je bent volgens Heinich pas echt schrijver als ook anderen je op die manier aanduiden. Een belangrijke rol hierin speelt de literaire kritiek, in de zin van autonome institutie die waarde en betekenis toekent aan literaire werken en de makers ervan. Toen *In de bovenkooi* was verschenen, voltrok Biesheuvels intrede binnen het literaire veld zich in een hoog tempo. Biesheuvels debuutbundel werd door de literaire critici van die dagen namelijk onmiddellijk erkend als een uitzonderlijk en waardevol boek. Zijn onmiskenbare drang tot schrijven, de ongedwongenheid waarmee hij vertelde over zijn psychiatrische achtergrond, zijn stilistische tegendraadsheid, zijn grenzeloze fantasie en zijn humor werden alom geprezen. Zelden had men zoiets 'eigens' en 'oorspronkelijks' gelezen als de verhalen van Biesheuvel. 'Het is proza dat niet als een man maar als tientallen kobolden op je afkomt,' noteerde Gerrit Komrij in zijn bespreking van het boek in *Vrij Nederland*.<sup>42</sup> Wie de recensies op *In de bovenkooi* erop naslaat krijgt de indruk dat

---

<sup>42</sup> Komrij (1972).

Biesheuvels verhalen als ware openbaringen werden beschouwd. Biesheuvel werd als 'de ontdekking' van het jaar binnengehaald.

Een cruciale rol in Biesheuvels 'ontdekking' speelde Karel van het Reve, vriend en oud-docent van Biesheuvel, die de verhalen voor *In de bovenkooi* selecteerde en die de bundel ook van een aanprijzende omslagtekst voorzag. Van het Reve was degene die de cultus rond Biesheuvel aanwakkerde in het meest cruciale stadium van zijn loopbaan: zijn debuut. In zijn kenmerkende mild ironische toon kondigt Van het Reve zijn pupil aan als een groots, enigszins geheimzinnig talent; een schrijver die – net zoals voor Van het Reve zelf – voor iedereen een ware 'ontdekking' moest gaan betekenen:

Jacob Maarten Arend Biesheuvel is geen familie van de politicus, maar wel een neef van de gereformeerde schrijfster Jacoba M. Vreugdenhil. [...] Hij is een zeer goede prozaschrijver. Ik beweer graag dat ik hem ontdekt heb, maar dat schijnt niet waar te wezen. Ik ken hem al jaren. Toen hij mij voor het eerst zag, meende hij dat ik God was door mijn onhandige, wat verlegen en burgerlijk uiterlijk en optreden. Al in die dagen schreef hij verhalen, waarvan hij de inhoud, liefst in een druk en luidruchtig gezelschap, ongevraagd en uitvoerig aan iedereen vertelde. Die verhalen gingen toen over wolken en lieveheersbeestjes of over fantastische mensen. Later begon hij over 'echt gebeurde' dingen te schrijven, en toen kwam zijn meesterschap tot ontplooiing. Niet dat er aan die fantastische verhalen geen onvergetelijke stukken zitten: leest u maar eens 'Brommer op zee' of het verhaal van de man die, tegelijk aangevuurd en tegengewerkt door zijn vader, een wedstrijd wint in het met een blok ijs door de Sahara fietsen (winnaar is wie het grootste brok over de finish brengt). Maar het mooist vind ik toch de 'echte' verhalen: 'In de bovenkooi', 'Port Churchill', 'Tanker cleaning', 'Storm op zee'... En dan niet te vergeten: 'Moeilijkheden' dat ik zo vijf keer gelezen heb, en 'Oculaire Biesheuvel', met de mooiste opsomming sinds de 'lijst der schepen' bij Homerus. En vergeet vooral niet 'Astrid Krikke' te lezen. In dat verhaal is het hele menselijke leven kort samengevat.<sup>43</sup>

Binnen korte tijd verschenen in alle gezaghebbende dag- en weekbladen lovende kritieken waarin Biesheuvels verhalen, net zoals in de flaptekst van Van het Reve, de hemel in werden geprezen – in typering en waarin vaak letterlijk naar Van het Reve's karakterisering werd gegrepen. Met zijn tekst had Van het Reve zodoende de weg vrijgemaakt voor een gunstige literair-kritische ontvangst van *In de bovenkooi*. Gerrit Komrij typeerde Van het Reve hierom zelfs als Biesheuvels literaire agent, al stelde de criticus van *Vrij Nederland* dat Van het Reve volkomen gelijk had in het onderkennen van het talent van zijn pupil. Na Komrij's lovende recensie, die al een maand voordat *In de bovenkooi* verscheen in *Vrij Nederland* werd gepubliceerd, volgde de overige leden van de landelijke kritiek de hype die er rond Biesheuvel was ontstaan. Zowel een betrekkelijk jonge generatie literatuurbeschouwers – zoals Carel Peeters van *Elsevier*, Wam de Moor van *De Tijd*, Guus Luijters van *Het Parool*, Vera Illés van *NRC Handelsblad* en I. Sitniakowsky van *De Telegraaf* – als oudere, meer gevestigde namen – zoals Kees Fens van *de Volkskrant*, Cees Buddingh' van de *Haagse Post*, Alfred

---

<sup>43</sup> Karel van het Reve op achterflap van *In de bovenkooi* (1972).



Kossmann van *Het Vrije Volk*, Pierre H. Dubois van *Het Vaderland*, Clara Eggink van het *Leidsch Dagblad* en Ab Visser van de *Leeuwarder Courant* – lieten zich enthousiast uit over *In de bovenkooi*. Enkele van de reacties zijn: ‘een explosie van schrijftalent’ (Fens, *de Volkskrant*); ‘voortreffelijk schrijver’ (Peeters, *Elsevier*); ‘het debuut waar we reikhalzend naar hebben uitgezien’ (Sitniakowsky, *De Telegraaf*); ‘zeer voortreffelijk werk’ (Eggink, *Leidsch Dagblad*); ‘misschien wel de grootste aanwinst van dit jaar’ (De Moor, *De Tijd*).<sup>44</sup> Enkele weken na de verschijning van het boek kreeg Biesheuvel voor *In de bovenkooi* de Alice van Nahuysprijs – bekroning voor het beste prozadebuut in twee jaar – toegekend namens de Vereniging voor Letterkundigen. Biesheuvel werd dus ook door zijn collega’s direct als volbloed schrijver verwelkomd. In het juryrapport werd de schrijver aangemerkt als een ‘opvallend talent’ en een ‘fascinerend temperament’ die de bekroning ten volle had verdiend.<sup>45</sup>

De entree van Biesheuvel is wellicht een van de meest stormachtige geweest in de naoorlogse Nederlandse literatuur, wellicht geëvenaard door die van Arnon Grunberg twintig jaar later. Met verve en in zeer korte tijd behaalde Biesheuvel in het najaar van 1972 de felbegeerde status van schrijver. In de *Haagse Post* vergeleek Cees Buddingh’ Biesheuvels buitengewone succes met ‘aan een schaaktoernooi meedoen en meteen een meesterresultaat behalen’, en er was – op een enkeling na – niemand die de jonge, maar levenswijze schrijver zijn succes misgunde.<sup>46</sup>

## STATISCHE ONTWIKKELING

Na slechts één boek had Biesheuvel al de status van schrijver weten te verwerven, maar dat betekende – de sociologie van Heinich in ogenschouw nemend – nog niet dat hij daarmee onmiddellijk ook een ‘groot schrijver’ was. Daarvoor moest hij zich wederom bewijzen, zoals de ongeschreven regels van het *régime de singularité* dat willen. Binnen de kritiek waren de verwachtingen rond Biesheuvels ontwikkeling bijzonder hooggespannen. Toen hij in 1973 met een nieuwe verhalenbundel kwam, getiteld *Slechte mensen*, met verhalen die vergelijkbaar waren met die uit zijn debuut, en hij twee jaar later *In de bovenkooi* nogmaals dunnetjes overdeed met de bundel *Het nut van de wereld*, was men over het algemeen enigszins teleurgesteld over Biesheuvels ontwikkeling. Weliswaar toonde hij zich in zijn nieuwe verhalen wederom eigenzinnig, oorspronkelijk en tegendraads, maar het waren dezelfde eigenzinnigheid, oorspronkelijkheid en tegendraadsheid als die hij in zijn eerste boek al had geëtaled. ‘J.M.A. Biesheuvel nagmaakt door J.M.A. Biesheuvel’ titelde Kees Fens zijn bespreking van *Slechte mensen* dan ook.<sup>47</sup> En Hans van Straten schreef in het *Utrechtsch Nieuwsblad* over *Het nut van de wereld*: ‘Hij herhaalt zich merkbaar, niet alleen in zijn

---

<sup>44</sup> Fens (1972); Peeters (1972); Sitniakowsky (1972); Eggink (1973); De Moor (1972).

<sup>45</sup> Ferguson, Holmes en Kossmann (1972).

<sup>46</sup> Buddingh’ (1972).

<sup>47</sup> Fens (1973).

onderwerpen, maar ook in een zekere gespeelde joligheid en uitbundigheid-van-taal, elementen die in zijn vorige boeken vaak overrompelden, maar die in reprise gebracht al gauw kunstmatig gaan aandoen'.<sup>48</sup> Er werd stilstand in de ontwikkeling van Biesheuvel gesignaleerd, wat binnen het *régime de singularité* de grootste zonde is die een schrijver kan begaan, en wat ertoe kan leiden dat een kunstenaar uiteindelijk zijn kunstenaarsstatus verliest. Graag had men gezien dat Biesheuvel zich zou toelagen op het schrijven van een roman.

Lang niet iedereen was overigens ontevreden over Biesheuvelds ontwikkeling als schrijver; er waren tal van critici die zich tegen de wat negatievere geluiden rond zijn schrijverschap keerden. Voor hen bleef Biesheuvel dus wél oorspronkelijk, ook al herhaalde hij zich in stijl en thematiek, en schreef hij geen roman. Het lag niet aan Biesheuvel dat zijn critici teleurgesteld waren, maar aan de eisen die men aan zijn literatuur stelde. Sceptici zouden 'oorspronkelijkheid' en 'ontwikkeling' op een onjuiste manier toepassen op het werk van Biesheuvel. In *Trouw* deed Ad Zuiderent een heldere observatie hierover bij de verschijning van Biesheuvelds derde boek:

Sommige schrijvers herhalen zichzelf in ieder nieuw werk, van anderen is elk boek iets nieuws. [...] J.M.A. Biesheuvel, werd al na twee verhalenbundels, *In de bovenkooi* (1972) en *Slechte mensen* (1973), door de kritiek in de eerste groep geplaatst; een turbulent verteller, wie geen zee te hoog en geen intermezzo te lang was, maar de tweede bundel werd na de eerste niet meer als een verrassing beschouwd. Hoe is het mogelijk? [...] Inderdaad, de veelzijdigheid in de tweede bundel komt overeen met die in de eerste. Maar het is natuurlijk onmogelijk om een totaal nieuwe veelzijdigheid te leveren.<sup>49</sup>

Critici verwachtten het onmogelijke van Biesheuvel, is de stelling van Zuiderent. Met deze constatering raakt de criticus aan de kern van de paradoxale eisen die er binnen het singuliere kunstregime aan kunstenaars worden gesteld: eigenheid gecombineerd met ontwikkeling. Hoe kun je jezelf zijn als je voortdurend moet veranderen? Dit probleem bedreigt ieder kunstenaarschap en moet door een kunstenaar steeds opnieuw overwonnen worden. Steeds maar weer is de moderne schrijver genooddaakt zijn eigen wetten te creëren – af te wijken van wat anderen en hijzelf al eerder hebben gedaan – om maar niet als epigoon te worden afgeschreven. Ook Biesheuvelds schrijverschap ontkwam niet aan die eis, zo laten de reacties op zijn tweede en derde bundel zien. Met *In de bovenkooi* bepaalde Biesheuvel het stramien van zijn schrijverschap. Hij schreef autobiografisch/fantastisch getinte verhalen met een vaak absurde inslag waarin hij de positie van het eenzame individu in de wereld onderzocht. Tot een roman kwam hij niet.

Na verloop van tijd zouden de overspannenheid en de waanzin in Biesheuvelds verhalen enigszins afnemen en plaatsmaken voor een ontspannen en zelfs wat zelfgenoegzame, solipsistische levenshouding, zo werd duidelijk uit het vorige hoofdstuk. Deze houding had gevolgen voor de ontvangst van zijn boeken. Volgens

---

<sup>48</sup> Van Straten (1976).

<sup>49</sup> Zuiderent (1975).

sommige critici verloor Biesheuvel namelijk zijn oorspronkelijkheid en verdween ook de innerlijke noodzaak uit de verhalen. Bovendien slaagde hij er steeds minder in om zijn lezers te verrassen. 'De eerste bundel *In de bovenkooi* was een grote verrassing. Nederland was zo'n grillige, onberekenbare en tegelijk geestige schrijver niet gewend,' schreef Hans Werkman in het *Nederlands Dagblad* bij de verschijning van *De steen der wijzen* (1983). Hij constateert verder:

Nu, na elf jaar, is in de regelmaat het element 'verveling' geslopen. Critici bespreken nog trouwhartig elke nieuwe bundel, maar het kwik van hun enthousiasme daalt per jaar enkele graden. Met een zekere plichtmatigheid roemen ze Biesheuvels onvoorspelbaarheid, zijn hinkstapsgewijze vertellingen, zijn romantische flodderigheid, maar de negatieve geluiden nemen, als ik me niet vergis, toe. Biesheuvel is zozeer zichzelf gebleven sinds *In de bovenkooi*, dat er geen sprake meer is van onbegane paden. Er is in zijn werk een kleine minderheid aan intelligent opgezette verhalen met navoelbare verwijzingen en een doordachte constructie. Voor de rest is Biesheuvel de bok gebleven van wie je niet weet naar welke kant hij stoot. De verrassende zijsprong is bij hem zo voorspelbaar dat hij niet verrassend meer is. Veel meer dan bij zijn eerste bundels denkt de lezer nu: Biesheuvel doet gek, maar dat weet ik nou wel.<sup>50</sup>

'Plichtmatigheid' – zoals door Werkman omschreven – is een typering die in de jaren tachtig regelmatig valt in de besprekingen van Biesheuvels bundels. De omschrijving heeft niet alleen betrekking op Biesheuvels repeterende verhaalcomposities, maar vooral ook op de mate waarin de schrijver verhalenbundels op de markt bracht. Ieder jaar verscheen er wel een nieuwe bundel van zijn hand, of zag een compilatiebundel het licht. Er was sprake van overdaad en het schrijven leek volgens sommige recensenten bij Biesheuvel te zijn verworden tot een trucje. Wim Hazeu meende dat Biesheuvel leed aan 'plichtmatige ijver' en schreef in *Hervormd Nederland* over *De steen der wijzen* dat Biesheuvels boeken louter om economische motieven werden uitgegeven. 'Een nieuwe Biesheuvel betekent een even gegarandeerde omzet als een nieuwe 't Hart of een nieuwe Toonder.'<sup>51</sup> Biesheuvels innerlijke noodzaak leek te zijn vervangen door een economische noodzaak, is het verwijt van Hazeu. Een grote zonde in de kunst. De 'overproductie' van de schrijver kwam bij verschillende recensenten in een kwaad daglicht te staan. Biesheuvel bleef te veel zichzelf en zijn kunst leek volgens hen te verworden tot een kunstje.

Maar ook in de jaren dat Biesheuvels schrijverschap door verschillende critici te licht werd bevonden, behield hij zijn voorstanders. Het waren lezers die Biesheuvels 'statische ontwikkeling' als een grote verworvenheid zagen en die zich in hoge mate met zijn werk identificeerden. Wie eenmaal affiniteit had met Biesheuvels levens- en schrijfhouding en deelde in zijn schrijverscultus zou geen genoeg van hem kunnen krijgen, schreef Peter de Boer in *Vrij Nederland* – eveneens bij de verschijning van *De steen der wijzen* in 1983:

---

<sup>50</sup> Werkman (1983II).

<sup>51</sup> Hazeu (1983).

Er is deze schrijver herhaaldelijk verweten dat hij na zijn debuutbundel *In de bovenkooi* in zijn ontwikkeling is gestagneerd. Critici zijn altijd weer blij met enige ontwikkeling in een oeuvre, n'importe welke, het geeft ze iets om over te schrijven. [...] Ik zie niet in waarom een statische, schijnbaar dwangmatige thematiek en stijl niet evenzeer kunnen worden opgevat als een 'ontwikkeling', zij het dan een waarbij de uitgangstoestand steeds opnieuw bevestigd wordt en tevens eindtoestand blijkt.<sup>52</sup>

De reacties op Biesheuvels boek uit 1983 – zowel die van Werkman als die van De Boer – doen erg denken aan de reacties van 1975 – die van Van Straten en die van Zuiderent. Kennelijk heeft er zich door de jaren heen rond Biesheuvel een vast literair-kritisch discours gevormd. Wie twintig jaar Biesheuvel-kritiek doorneemt, ziet inderdaad dat de vraag of de schrijver zich herhaalt en de kwestie of de strijd van het individu minder belangrijk wordt, de twee vaste onderwerpen worden. Was dit nog literatuur? is de onderliggende vraag bij het gros van de negatieve kritieken. Biesheuvels schrijverschap bevond zich rond 1983 – zo lijkt het – op de grens van wat wél en wat níet meer tot echte kunst gerekend werd, zou op basis van Siegfried Schmidts sociologie over het literaire systeem geconcludeerd kunnen worden. Biesheuvel lijkt met vuur te spelen door zich over te leveren aan de expliciete verboden die binnen de wereld van de kunst gelden. Innerlijke roeping en drang tot vernieuwen leken hem vreemd. Tot een uitsluiting van de literatuur kwam het echter allerm minst. Biesheuvels werk bleef bundel na bundel besproken worden. In zijn plichtmatige herhaling lag ook zijn oorspronkelijkheid. Een schrijver die niet vernieuwt is namelijk óók een unicum in de moderne literatuur. Hij lapte alle ongeschreven regels van oorspronkelijkheid aan zijn laars. Paradoxaal genoeg werd hij zo alsnog oorspronkelijk. Biesheuvel was op zijn eigen manier tegendraads, eigenzinnig en trouw aan zichzelf. Biesheuvel was zich bovendien ten volle bewust van zijn ontwikkeling en zijn neiging minder over zijn persoonlijke problematiek te schrijven. In 1981 stelde hij laconiek in een interview: 'Je kan toch niet altijd maar weer schrijven over gek worden en angst en al die existentiële vragen.'<sup>53</sup>

## LITERAIRE ONDERSCHIEDINGEN

Binnen de literaire kritiek wist men niet zo goed wat men met een statische schrijver als Biesheuvel aan moest. Dit is eveneens terug te zien in het grillige verloop van literaire prijzen die aan hem zijn toegekend. In 1972 kreeg de schrijver onmiddellijk een debutantenprijs voor *In de bovenkooi*, maar een tweede literaire onderscheiding liet dertien jaar op zich wachten. Pas in 1985 kreeg Biesheuvel de Bordewijk-prijs toegekend voor zijn bundel *Reis door mijn kamer* (1984). Door de jaren heen had men

---

<sup>52</sup> De Boer (1984).

<sup>53</sup> Van Gool (1981).

het er moeilijk mee vat te krijgen op Biesheuvels literaire ontwikkeling. Deze onwennigheid is ook zichtbaar bij de toekenning van de Bordewijk-prijs. In plaats van een eerbetoon aan één werk, leek de prijs eerder een lofuiting aan een volledig schrijverschap; alsof zijn hele oeuvre één grote roman vormde. In het begeleidende essay dat Wam de Moor naar aanleiding van de toekenning van de prijs publiceerde, stelde hij: 'Van de nu met de Bordewijk-prijs versierde bundel verhalen *Reis door mijn kamer* die J.M.A. Biesheuvel in 1984 publiceerde, kan [...] worden gezegd dat ze een eenheid vormt met de zeven verhalenbundels die eraan vooraf zijn gegaan. Wie dit boek prijst, prijst de hele Biesheuvel. Het is geen hoogtepunt in het oeuvre, maar het behoort ertoe.'<sup>54</sup> De Moor titelde zijn essay 'Eén leven, duizend stukjes', waarmee hij duidelijk aangaf dat Biesheuvels werk nadrukkelijk als één geheel beoordeeld diende te worden en niet – zoals de critici die zich negatief over de schrijver uitlieten – op basis van de afzonderlijke bundels.

Toen Biesheuvel in de jaren negentig in een impasse raakte, kwam het argument van plichtmatigheid volledig te vervallen – simpelweg omdat de schrijver niet meer publiceerde. Op dat moment werd voor veel critici duidelijk hoe groot de mentale krachtsinspanning was geweest waarmee Biesheuvel zich door middel van zijn fantasie geprobeerd had in de wereld staande te houden. Terwijl Biesheuvel werkloos op de bank zat, en zijn werk schaarser werd, vermeerderde zijn schrijverschap in waarde. Zijn werk bleek toch geen 'trucje', maar ging wel degelijk gepaard met 'lijden', zoals het kunstenaarsmodel van Van Gogh dat wil. De twee summiere bundeltjes die in 1995 en 2002 uit gedeeltelijk nieuw, maar grotendeels uit bestaand materiaal bij elkaar werden geschraapt, werden door de kritiek met veel enthousiasme verwelkomd. Er was één ding erger dan een schrijver die zich bundel na bundel herhaalde en dat was een schrijver die zelfs dat geestelijk niet meer kon opbrengen. Het feit dát Biesheuvel nog schreef, leek haast belangrijker dan wát hij schreef. 'Goed gedaan, Bies! Ga door, en gooi alstublieft nooit meer iets weg!' schreef Arjan Peters in *de Volkskrant* aanmoedigend bij de verschijning van *Oude geschiedenis van Pa* in 2002.<sup>55</sup> Biesheuvels lange afwezigheid in de literaire wereld heeft er paradoxaal genoeg aan bijgedragen dat zijn werk een meer klassieke status heeft verworven. Dat Biesheuvel pas in 2007 de P.C. Hooftprijs toegekend kreeg, nadat hij al twintig jaar niet meer schreef, maakt duidelijk dat zijn werk een tijdlang heeft moeten rijpen voordat de werkelijke impact van zijn verhalen kon worden ingeschat. Biesheuvels *writer's block* verhoogde de levensechtheid, de romantiek en daarmee het culturele prestige van zijn werk. Hij had als een echte kunstenaar met zijn leven voor zijn werk moeten betalen.

---

<sup>54</sup> De Moor (1985), p. 67.

<sup>55</sup> Peters (2002).

## 6. Grote kunstenaar versus kleine kunstenaar

### HET PROBLEEM VAN HET 'VERHEVEN' SCHRIJVERSCHAP

In Biesheuvels verhalen komen mensen die met hun hoofd in plaats van met hun handen werken er vaak bekaaid van af. De schrijver heeft meer op met scheepslui, boerenknechten en fabrieksarbeiders; de werkende mens die weliswaar niet tot grootse intellectuele daden komt, maar die met zijn nuchtere blik tenminste iets wezenlijks weet te bereiken in de wereld. Zoals Krijn Kribber, de zandstraler in het verhaal 'De beo' uit *In de bovenkooi*. Hij is misschien geen helder denker, maar speelt in tegenstelling tot de hoofdpersoon uit het verhaal, de schrijver Jacob, wel een rol van betekenis in de wereld. Daar waar de schrijver Jacob de hele dag piekert over zijn wezensbestemming, zijn onvermogen iets aan het onrecht in de wereld te doen en de waardeloosheid van zijn literaire werk, heeft Krijn besloten de beo die hij aanvankelijk aan zijn aanstaande echtgenote cadeau wilde doen, weer terug te brengen naar het Afrikaanse oerwoud. De verloving is inmiddels verbroken en de zandstraler wil daarom voor een keer in zijn leven een daad van betekenis stellen: 'Als het niemand wat kan verdommen, dan zal ik een keertje voor God spelen,' stelt hij. 'Per slot moet er gerechtigheid zijn!'<sup>56</sup> Jacob heeft allerlei bezwaren, maar komt aan het einde van het verhaal tot de conclusie dat de jonge zandstraler moreel superieur is aan de worstelende schrijver. 'Je zult je hele leven een slappe zak blijven,' zegt hij minachtend over zichzelf.<sup>57</sup>

In haar sociologie rond het schrijverschap interpreteert Nathalie Heinich de status van schrijver als teken van buitengewoon voorrecht. De schrijver is 'verheven' boven de massa en vormt op die manier een nieuwe, autonome maatschappelijke elite. Biesheuvel neemt in zijn verhalen en in zijn publieke optredens graag een loopje met deze opvatting. Hij schrikt er niet voor terug de verheven positie van de schrijver te ironiseren. In een gesprek met *Het Parool* in 1973 merkte hij laconiek op: 'Ik probeer pretentieloos te schrijven. Je kunt misschien toevallig literatuur maken, maar ik heb zelf helemaal niet het idee dat je iemand een plezier zit te doen, de wereld vooruithelpt.'<sup>58</sup> Twee jaar later blijkt Biesheuvel opeens wél een soort missie te hebben en wilde hij het – als ware hij een welzijnswerker – opnemen voor de vernederden en verdrukten in de wereld, zo vertelde hij met veel omhaal aan K.L. Poll van *NRC Handelsblad*: 'Dat is voor mij een van de manieren om het schrijven van verhalen goed te praten. [...] Er moet een maatschappelijke inzet bij zijn. Ik vind dat ik toch op zijn minst een boodschap moet hebben.'<sup>59</sup>

Een eenduidig standpunt omtrent het schrijverschap komen we in Biesheuvels verhalen en interviews eigenlijk niet tegen. De schrijver zaait graag verwarring door

---

<sup>56</sup> Biesheuvel (2008, deel 1), p. 26.

<sup>57</sup> Idem, p. 27.

<sup>58</sup> Van Benthem Jutting (1973).

<sup>59</sup> Poll (1975).

het verheven schrijverschap belachelijk te maken, maar dat wil nog niet zeggen dat het schrijven van verhalen voor hem geen ernstige zaak is. Eerder lijkt de ironie voort te komen uit de problematiek om in oprukkende (post)moderne tijden vast te houden aan het idee van het verheven schrijverschap; het schrijverschap waar Heinich over spreekt. Sander Bax heeft hierop gewezen in zijn proefschrift *De taak van de schrijver* (2007), dat grotendeels handelt over de wijze waarop schrijvers van verschillende poëtische 'scholen' in de jaren zeventig op zoek gingen naar nieuwe manieren om vorm te geven aan het schrijverschap. Bax signaleert daarin een viertal poëtica's, die hij verbindt aan een viertal literaire tijdschriften – *Maatstaf*, *Tirade*, *De revisor* en *Raster*. De verschillende literaire tijdschriften staan behalve voor een bepaalde literaturopvatting eveneens voor een bepaald ideaalbeeld van het schrijverschap. Biesheuvel wordt door Bax – samen met onder andere Maarten 't Hart en Gerrit Komrij – ondergebracht in de groep van *Maatstaf*-auteurs.<sup>60</sup> Bax acht het kenmerkend voor de schrijvers van *Maatstaf* dat zij, in tegenstelling tot de schrijvers van vooral *De revisor* en *Raster*, vooral met de 'gewone lezer' wilden communiceren, ogenschijnlijk zonder daarbij veel literaire pretenties te hebben. Bax illustreert deze attitude onder meer met de hierboven geciteerde, ironisch getinte uitspraken uit interviews. Hoe moet de ironie begrepen worden?

In de poëtica van Biesheuvel word je als lezer – zo stelt Bax – constant op het verkeerde been gezet. De ene keer is het schrijven voor hem een hobby, de andere keer noemt hij zich een 'martelaar' of een Messias die het paradijs dichterbij de mensheid wil brengen. Biesheuvel laveert steeds tussen ernst en scherts als hij over het schrijverschap te spreken komt, maar nooit laat hij het achterste van zijn tong zien. Het hoge en het lage kunstenaarschap bestaan naast elkaar. Biesheuvel houdt de mythe van Grote Schrijver, die hij lijkt te willen ontcrachten, dus tegelijkertijd in stand:

De gedachte dat een schrijver een autonome positie inneemt wordt uitvergroot, geïroniseerd en in het domein van de fictie geplaatst, maar daarmee wél uitgebeeld. Dit maakt het werk van Biesheuvel tot een plek bij uitstek op de rand van twee schrijversbeelden; het besef dat het ideaal van de Hoge Kunstenaar niet meer reëel is, staat tegenover de literaire verbeelding van hetzelfde ideaal als fictie.<sup>61</sup>

De inzichten van Bax staan niet op zichzelf. De wijze waarop Biesheuvel in zijn verhalen (en in zijn interviews) het verheven schrijverschap problematiseert, valt in verband te brengen met de opvattingen die Heinich ventileert aangaande de ambivalente positie van de schrijver in de moderne, gedemocratiseerde maatschappij. Een schrijver is volgens Heinich een persoon die zowel deel uitmaakt van het gewone leven als iemand die bóven en búiten de maatschappij staat. Dit is terug te zien in Biesheuvels ambivalente maatschappelijke positie als schrijver, burger en patiënt. Zijn

---

<sup>60</sup> Bax (2007), pp. 462-472.

<sup>61</sup> Idem, p. 465.

schrijverschap vormde voor Biesheuvel behalve een middel van 'zelflegitimatie' ook een strategie om te participeren in de normale sociaaleconomische orde. Zijn schrijverschap leverde hem opdrachten op, hij verdiende er geld mee en ontleende er zijn maatschappelijke status aan. De literatuur bood hem dus een soort baan en Biesheuvel was in zekere zin een 'broodschrijver'. Toch was ook een voltijd schrijverschap aan Biesheuvel niet besteed; zich louter aan de literatuur wijden lukte hem namelijk niet. Hij kon de vrijheid van het voltijd schrijverschap niet aan. Hoe meer tijd hij had, des te minder kwam er uit zijn handen. Het grootste deel van zijn literaire loopbaan had Biesheuvel daarom ook een deeltijdbetrekking bij het Academisch Ziekenhuis Leiden, als medisch jurist. Naar eigen zeggen deed hij er niet veel, maar werd door zijn leidinggevenden min of meer gedoogd. Écht deel uitmaken van het arbeidsproces deed hij niet. Hij was er als schrijver boven verheven. Zo was Biesheuvel niet honderd procent schrijver, maar ook geen honderd procent jurist. Hij had beide werkzaamheden nodig om te kunnen bestaan.<sup>62</sup> Biesheuvel was schrijver en arbeider tegelijkertijd (en patiënt bovendien). Het autonome, verheven schrijverschap bleef voor hem in de praktijk een niet te realiseren ideaal.

Biesheuvels sociaaleconomische ongedefinieerdheid weerspiegelt zich in de ironie die hij in zijn verhalen en interviews laat zien. Het hoge ideaal wordt daarin weliswaar belachelijk gemaakt, en als niet haalbaar voorgesteld, maar wordt daarmee evenmin als ideaal ontkracht, zoals ook Bax stelt. Verre van zelfs. Wie Biesheuvels verhalen leest, valt onmiddellijk op dat er in die verhalen hele reeksen van schrijvers worden opgesomd die hij als helden bewondert. Melville, Nabokov, Sartre, Kafka, de negentiende-eeuwse Russen, Elsschot en Nescio zijn slechts enkele van die bewonderde idolen. Deze schrijvers vormen – in de termen van Heinich – de grote literaire voorbeelden die als lichtbakens voor Biesheuvels eigen schrijverschap dienen; modellen van navolging. Soms gaat Biesheuvels bewondering zelfs zo ver dat hij zijn voorbeelden letterlijk navolgt en complete thema's aan hen ontleent en hun verhalen herschrijft.<sup>63</sup>

Hoe dit soort uitzonderlijke verhalen te duiden? Is dit geen ordinair plagiaat, de grootste zonde mogelijk in de wereld van de literatuur? Niet volgens Karel van het Reve. Hij schreef een essay waarin hij stelde dat uit Biesheuvels openlijk plagiëren en imiteren juist diens ongeveinsde 'naïviteit' bleek.<sup>64</sup> Biesheuvel overtrad volgens Van het Reve alle literaire regels – inclusief de allergrootste – en toonde juist hierdoor zijn

---

<sup>62</sup> Het is in dit verband grappig om te vermelden dat Biesheuvel in de jaren tachtig zijn verhalen voornamelijk voorpubliceerde in *Centrum*, het personeels- en informatieblad van het AZL, en daarna pas in literaire tijdschriften.

<sup>63</sup> Voorbeelden hiervan zijn 'Oudejaar' (naar 'Een oudejaarsvertelling' van E.T.A. Hoffman), 'Kreutzersonnate' (naar het gelijknamige verhaal van Tolstoj), 'Avonturen van Joachim Müller' (naar 'Aus dem Leben einem Taugenichts' van Eichendorf), 'De merel' (naar het gelijknamige verhaal van Robert Musil), 'De bruid' (naar het gelijknamige verhaal van Tsjechov), 'De gedaanteverwisseling' (naar het gelijknamige verhaal van Kafka), 'Kreet uit een kelderwoning' (naar *Aantekeningen uit het ondergrondse* van Dostojevski) en 'Reis door mijn kamer' (naar *Voyage autour de ma chambre* van Xavier de Maistre).

<sup>64</sup> Van het Reve (1982).



tegendraadsheid, zijn oorspronkelijkheid en zijn ongekunsteldheid. Van het Reve heeft inderdaad een punt. Biesheuvels plagiaat was namelijk dermate opzichtig dat het onmogelijk als plagiaat getypeerd kan worden. De karakterisering pastiche komt daarom meer in de buurt, al dekt ook dit woord de lading van Biesheuvels verhalen niet: een pastiche probeert het geïmiteerde werk te ridiculiseren, dat is bij Biesheuvel niet het geval. Het woord imitatie is daarom een betere omschrijving voor Biesheuvels hervertellingen, op de manier waarop kunstenaars in het *ancien régime* de klassieke voorbeelden imiteerden. 'Ik behandel literatuur als muziek: van sommige muziekstukken bestaan ook vier, vijf verschillende variaties. Zo moet het met een verhaal ook kunnen,' zegt Biesheuvel er zelf over.<sup>65</sup> Met zijn imitaties drukt Biesheuvel dus enerzijds zijn waardering voor grote collega-schrijvers uit, dat is stellig waar, maar neemt hij tegelijkertijd de vrijheid om hun verhalen om te vormen tot een onmiskenbaar eigen Biesheuvel-verhaal. Er is dus behalve van *imitatio* dus eveneens sprake van *aemulatio*.

Met zijn eigenzinnige vorm van het 'overtreffen' van zijn verheven voorgangers raakt Biesheuvel aan de kern van het probleem van de moderne schrijver. Hoe als schrijver een eigen positie te bepalen in de literaire wereld die door grote namen wordt beheerst; intimiderende namen die enerzijds grond voor bewondering vormen, maar ook voor jaloezie en begeerte? 'Chateaubriand zijn of niets,' citeerde Heinich hiertoe Victor Hugo. Het is de taak van de hedendaagse schrijver om zijn eigen Chateaubriand te overwinnen en zelf model te worden. Het imiteren en overtreffen van zijn eigen grote voorbeelden door zijn herschrijvingen – vaak niet zonder humor – lijkt voor Biesheuvel een van de middelen om zijn persoonlijke literaire echec op te heffen.

Dit echec wordt onder meer geproblematiseerd in het verhaal 'Faust' uit *De Weg naar het Licht*. Dit verhaal vangt aan met de beschrijving van een impasse, die in hoge mate wordt veroorzaakt door Biesheuvels besef dat hij zijn grote voorbeelden nooit zal kunnen overstijgen. Hij schrijft:

Werkelijk alles loopt me tegen. Dat komt, zeggen de psychiaters, omdat ik last heb van een overspannen levenswil. Ik zou gaarne Poesjkin, Lermontov of Melville willen evenaren, maar er gebeurt nu eenmaal niets in mijn leven dat de moeite waard is. Daarom ben ik droevig. Altijd ben ik droevig, ik ben in duisternissen, in een diepe kuil en kan er niet uitkomen.<sup>66</sup>

Biesheuvel zou zijn ziel aan de duivel willen verkopen om een verhaal als *Faust* te kunnen schrijven, zoals de grote en de door hem bewonderde Goethe. Biesheuvel heeft zijn wens nog niet uitgesproken, of de zaken nemen een wending. De duivel daalt in het verhaal inderdaad af uit de hemel om Biesheuvel een aantal geweldige verhaalideeën aan de hand te doen in ruil voor zijn ziel. Er ontspint zich een

---

<sup>65</sup> Poorthuis (1986).

<sup>66</sup> Biesheuvel (2008, deel 1), p. 503.

Biesheuvel-variantie op *Faust*, met mild ironische inslag. Biesheuvel verkoopt zijn ziel, krijgt een aantal geweldige ideeën aangereikt – waarvan de plotlijnen kort uiteen worden gezet – en werkt ze binnen een paar weken uit, zo schrijft hij. Daarna raakt Biesheuvel opnieuw in een impasse en is hij bovendien zijn ziel kwijt. De jammerklachten uit het begin van het verhaal klinken opnieuw. ‘Wat een leven. Wat een walging, wat een ellende. Nee, dan zou je toch nog beter in het gekkenhuis, in het ziekenhuis of in een gevangenis kunnen zitten.’<sup>67</sup>

De ironie van ‘Faust’ is natuurlijk dat de impasse uit het begin en het einde van het verhaal wordt opgeheven door de beschrijving van de impasse zélf. Het verhaal is daarmee in wezen ‘hol’: er gebeurt niets, en juist het niets geeft het verhaal substantie. De impasse wordt door Biesheuvel tot in het extreme uitvergroot en daarmee tegelijkertijd opgeheven, met het verhaal ‘Faust’ als eindresultaat. Begin- en eindsituatie zijn hetzelfde, waarmee de schrijver onwillekeurig wijst op het steeds weer terugkerende element van het echec van de moderne kunstenaar, en zijn taak om steeds weer zichzelf te overwinnen.

Sommige critici vonden Biesheuvelds herschrijvingen flauw en onorigineel, maar de schrijver wist zich – en dat heeft Van het Reve goed gezien – met dit soort verhalen wel degelijk een mate van vrijheid te scheppen waarin hij het buitengewoon zwaarwegende gewicht van zijn idolen op kan heffen. Het is dan ook een vorm van literaire *camp*; literatuur voor ingewijden die delen in Biesheuvelds schrijverscultus.

Biesheuvel gaat in de loop van zijn carrière zijn kleine kunstenaarschap steeds meer cultiveren. In het verhaal ‘Reis door mijn kamer’ stelt hij bijvoorbeeld dat hij zichzelf ziet als een ‘mus’ en de Grote Schrijver (in dit geval Flaubert) als ‘nachtegaal’: ‘Wat zouden we moeten in een wereld zonder mussen... die kwetteren en snateren overal om je heen, bij honderden zie je ze in de stad, op een terras in de zon in de stad zijn ze zo brutaal dat ze de korreltjes cake van je bord komen pikken en wanneer zie of hoor je nu een nachtegaal?’<sup>68</sup> Het is een beminnelijk en grappig perspectief op het kleine schrijverschap, maar in hoeverre Biesheuvel werkelijk achter zijn mussenideaal stond, valt ernstig te betwijfelen.

## **PUBLIEKE PATIËNT**

Behalve als schrijver ontwikkelde Biesheuvel zich in de loop van zijn carrière tevens als literair performer. Hij las zijn verhalen voor, vertelde grappen en raadsels, speelde muziek en zong liederen. Biesheuvel groeide op die manier uit tot een literaire *personality*. Heinich stelt dat, wil een kunstenaar succesvol zijn, hij in staat moet zijn zichzelf te profileren ten opzichte van het publiek: je bent pas iemand als je door het publiek wordt opgemerkt. Met zijn geregelde optredens op de bühne, op de radio en

---

<sup>67</sup> Idem, p. 523.

<sup>68</sup> Biesheuvel (2008, deel 2), p. 654.

de televisie slaagde Biesheuvel daar glansrijk in. Biesheuvels optredens ontwikkelden zich tot literaire 'evenementen', ofwel spraakmakende gebeurtenissen waarin hij zijn bijzondere persoonlijkheid kon laten gelden.<sup>69</sup> Zijn psychiatrische achtergrond – zo zal verderop blijken – droeg in hoge mate bij aan Biesheuvels status van publiekslieveling en maakte hem tot een moderne held.

Al in de vroege jaren zeventig begon Biesheuvel zichzelf onder pianobegeleiding van Maarten 't Hart te manifesteren als amateurzanger en -muzikant. Gezamenlijk vertolkten zij psalmen, zeemans- en soldatenliederen en speelde Biesheuvel viool. In de reeks *Zeldzaam en zonderling*, een serie onalledaagse lp's uitgebracht door de VPRO, namen Biesheuvel en 't Hart in 1978 zelfs een plaat op getiteld *J.M.A. Biesheuvel zingt!* Biesheuvel las in die periode al regelmatig zijn verhalen voor in het radioprogramma *Pandemonium* en later in *De Suite* van de VPRO. In 1980 verzorgde Biesheuvel voor de CPNB, tijdens de opening van de boekenweek, een speciaal programma waarin hij voorlas, musiceerde, zong en het publiek vermaakte. Een jaar later had de schrijver samen met het Nederlands Blazers Ensemble een eigen en eenmalige televisieshow, *Een held van onze tijd*, een programma in de geest van *De Grote Gerard Reve Show* uit 1974. Ook in de jaren tachtig bleef de schrijver zich als muzikant en performer manifesteren, zoals tijdens de boekenweek van 1988 waarvoor Biesheuvel behalve het geschenk ook een serie optredens door het land verzorgde. Zijn publieke activiteiten overziend, kan worden gesteld dat Biesheuvel bij uitstek een schrijver was die zich niet isoleerde, maar eropuit trok om zijn uitzonderlijke schrijverspersoonlijkheid aan het publiek te tonen.

Hoewel Biesheuvel naar eigen zeggen altijd bijzonder opzag tegen zijn optredens, schiep hij, eenmaal op het podium, groot genoeg in zijn publieke schrijversrol. Het optreden had dezelfde louterende werking als het schrijven. Biesheuvel:

Als je voor een volle zaal staat, dan houd je die mensen bezig, maar die mensen houden jou ook bezig. Er is, met een modern woord, een interactie. Er gebeurt wat en het is ook een soort gevecht. Je staat op dat toneel en je moet zorgen dat je die mensen blijft boeien. Op dat moment is er geen plaats voor angst, die leegte is er niet, want je bent ergens mee bezig.<sup>70</sup>

Biesheuvel slaagde er met zijn 'bezigheidstherapie' in zijn publiek mateloos te fascineren. Als performer, muzikant en zanger was hij weliswaar allerm minst geschoold, maar het publiek zag dat in het geheel niet als probleem. Integendeel. Juist het feit dat Biesheuvel als amateur de bühne op durfde te stappen, werd als een grote verdienste gezien. Er sprak eerlijkheid uit, excentriciteit, oorspronkelijkheid, moed, troost zelfs, zoals dat ook uit zijn werk sprak. Men kon zich met de onkunde van de schrijver identificeren. Over Biesheuvels optreden in het Concertgebouw, ter gelegenheid van

---

<sup>69</sup> Heinich (2003), p. 28.

<sup>70</sup> Van Gool (1981).

de opening van de Boekenweek van 1980, schreef Renate Rubinstein een column in *Vrij Nederland* waarin ze ingaat op Biesheuvels excentrieke optredens:

Daar stond-ie dus, die amateur, op het podium van 's lands concertzaal, tegen de achtergrond van dat orgel en het klonk prachtig. Echt prachtig op een manier waarop wij denken dat we het van nature kunnen en in de badkamer ook eens durfden. Het was hartverheffend, hij stond daar als het ware voor ons, in plaats van ons, en alles lukte hem telkens. Je zag de mensen om je heen meezingen, je zag ze grijnzen en hun vuisten schudden ter aanmoediging. Soms zong hij een lied van Schubert waarvan hij de hoogste noten alleen kon halen door een mal, aanwijzend kraaigeluid, dan ontladde ons aller enthousiasme zich weer in applaus, want een deel van het geheim van zijn charme zat juist in het angstig meeleven dat hij bij ons opwekte. Niet kunnen, maar wel durven, dat stak ons allen een hart onder de riem.<sup>71</sup>

Biesheuvel trok zich, net zoals in zijn verhalen, in zijn optreden niets aan van artistieke regels en vond het niet erg als hij af en toe een noot niet haalde. De schoonheid zat hem juist in de imperfectie: hij glorieerde in zijn onkunde, zijn mislukking, zijn echech. Het ging hem om eerlijkheid, enthousiasme en plezier en juist dat maakte Biesheuvel uniek, authentiek en zelfs licht provocerend. De rol van amateur vormt zodoende een uitvergroting van Biesheuvels schrijverschap, waarin hij vol overgave de mislukking – het ‘niet kunnen, maar wel durven’ – tot een succes wist om te buigen.

Tijdens zijn optredens refereerde Biesheuvel, net als in zijn verhalen, geregeld aan zijn psychiatrische achtergrond, wat van hem behalve performer ook een publieke patiënt maakte. Het feit dat Biesheuvel zo openlijk voor zijn geestelijke problemen durfde uit te komen en zich te midden van zoveel mensen als ‘patiënt’ toonde, liet volgens Rubinstein dan ook zien dat Biesheuvel geen ‘kleine jongen’ was: ‘Biesheuvel heeft voor gekken gedaan wat Gerard Reve voor homo’s deed,’ stelde de columniste.<sup>72</sup> Zijn onbeschaamdheid over wie hij was, maakte van Biesheuvel een moderne held, zoals de titel van zijn eenmalige televisieshow – *Een held van onze tijd* – duidelijk laat zien; een titel die tevens verwijst naar de gelijknamige roman van Lermontov uit 1840 met de romantische antiheld Pechorin in de hoofdrol. Biesheuvel annexeerde in zijn publieke persoonlijkheid dus – net als in zijn verhalen – nadrukkelijk de literaire traditie waarin hij zichzelf vond staan. Onder de schijnbaar lichtvoetige optredens van Biesheuvel lag dus duidelijk een diepere existentiële en literair-historische laag.

Hoe kan Biesheuvels publieke succes als ‘patiënt’, ‘mislukking’, ‘amateur’ en ‘held’ worden verklaard? Deels vanuit de tijdgeest, veronderstel ik. De jaren zeventig stonden namelijk in het teken van de opkomst van de zogenaamde ‘antipsychiatrie’, een stroming waarin de klinische psychiatrie onder invloed van de negatieve publieke opinie sterk onder druk kwam te staan. Er heerste in Nederland – zo stelt Gemma Blok in haar proefschrift *Baas in eigen brein* (2004) over de geschiedenis van de antipsychiatrie in Nederland – een rage rond psychiatrische onderwerpen, een rage

---

<sup>71</sup> Opgenomen in Rubinstein (1981), pp. 105-109.

<sup>72</sup> Idem, p. 108.

die samenviel met een breed gedragen streven naar culturele vernieuwing. Vrijheid van het individu, burgerlijke gelijkheid en openheid rond ingesleten taboes waren daarbij de inzet.<sup>73</sup> De roep om culturele omvormingen werd door velen geprojecteerd op de 'misstanden' die er heersten in de toenmalige klinische psychiatrie, die gekenmerkt zou worden door internering, elektroshocks en stigmatisering van patiënten áls patiënten. De klinische psychiatrie werd zodoende een metafoor voor de falende, onderdrukkende, verziekende maatschappelijke realiteit van de jaren zeventig. Onder invloed van kritische psychiaters – zoals bijvoorbeeld Jan Foudraïne, wiens boek *Wie is van hout...* (1971) maandenlang de bestsellerlijsten aanvoerde –, maar ook door kritische Hollywood-films als *Family Man* (1971) en *One Flew Over The Coochoo's Nest* (1975) begon in Nederland bij het grote publiek een negatieve consensus rond de klinische psychiatrie te ontstaan. Psychiatrische patiënten waren in werkelijkheid helemaal niet ziek, maar juist gezond, vond men. Patiënten zagen de werkelijkheid scherper en het was de maatschappij die hen ziek máákte.

De periode van de antipsychiatrie wordt gekenmerkt door een democratisering en popularisering van psychiatrische onderwerpen. Het werk van Biesheuvel paste uitstekend in deze maatschappelijke tendens en beantwoordde aan de roep van het grote publiek naar mensen die de werkelijkheid van een inrichting van binnen hadden gezien. De antipsychiatrische beweging bleef namelijk vooral een beweging van buitenaf, dat wil zeggen dat de roep om vrijheid, gelijkheid en openheid in de psychiatrie niet afkomstig was van patiënten zelf, maar door anderen – psychiaters, hulpverleners, familieleden, filosofen, journalisten, politici – werd opgelegd. Verslagen van insiders waren zeer welkom. Zo werden er in de jaren zeventig verschillende autobiografische verslagen van patiënten gepubliceerd, en raakten ook literatoren die over hun psychiatrische achtergrond schreven populair. Samen met Jan Arends wordt Biesheuvel in het proefschrift van Blok getypeerd als 'de beroemdste en literair begaafdste Nederlanders die schreven over hun psychiatrische verleden'.<sup>74</sup> Zowel Biesheuvels *In de bovenkooi* als Arends' *Keefman* verschenen in 1972, een jaar na het populaire boek van Foudraïne. Biesheuvel en Arends deden verslag van hun 'ziekte' en werden gezien als patiënten die zich van het juk van de psychiatrie hadden onworsteld en die nu 'vrij' waren. Beide schrijvers werden door de literaire kritiek geroemd om de openhartigheid waarmee zij uitdrukking gaven aan hun psychiatrische problemen en daarmee tegelijkertijd lieten zien wat er mis was in de met de moderne maatschappij.

De gelijkenis die Renate Rubinstein in haar column signaleert tussen het schrijverschap van Biesheuvel en Reve is in dit verband dan ook treffend. Zowel door hun literaire werk als door hun publieke rol van schrijver wisten beide auteurs erin te slagen vorm te geven aan hun uitzonderingspositie en konden ze zich zelfs verheffen tot pioniers. Daar waar Reve het taboe rond homoseksualiteit ging personifiëren, deed

---

<sup>73</sup> Blok (2004), pp. 36-47.

<sup>74</sup> Idem, p. 42.

Biesheuvel nagenoeg hetzelfde voor het taboe rond psychiatrie. Dit deden zij niet door vlammeende betogen te schrijven, maar door hun 'afwijking' uit te beelden in fictie en voor het publiek toegankelijk en invoelbaar te maken. 'Ik lieg me te barsten, maar spreek de waarheid,' stelde Biesheuvel in een enigszins kantiaans getinte uitspraak, waarmee hij bedoelt dat de verbeelding soms meer aanspraak op de werkelijkheid maakt dan de werkelijkheid zelf.<sup>75</sup> Biesheuvels engagement lag zodoende in zijn autonomie, in zijn vermogen een probleem uit te beelden in zijn verhalen. Zo werd Biesheuvel het toonbeeld van de (post)moderne mens die los was komen te staan van het milieu waarin hij was opgegroeid en die genoodzaakt was op eigen houtje zin en betekenis te geven aan het leven. De problemen die hem parten speelden waren de problemen van velen. Publieke persoonlijkheden als Biesheuvel, die met humor en zonder intellectualistische opsmuk de tijdgeest personifieerden, gaven in die periode vele lezers, kijkers en luisteraars steun. Ruiter en Smulders stellen in hun literatuurgeschiedenis niet voor niets dat het werk van schrijvers als Biesheuvel kan worden getypeerd als een literaire uitingsvorm ván en vóór maatschappelijke parvenu's. In de ontzuilde samenleving van de jaren zeventig, waarin een grote behoefte ontstond aan een nieuwe maatschappelijke ordening, waren het mensen als Biesheuvel die konden uitgroeien tot nieuwe rolmodellen, helden van hun tijd.

---

<sup>75</sup> Blom (2008), p. 25.

## 7. Conclusie

In het voorwoord van deze scriptie liet ik weten dat ik al eerder een onderzoek naar Biesheuvel heb verricht in het kader van een afstudeerscriptie. Die eerste scriptie had als doel de literaire reputatie van Biesheuvel te verklaren vanuit een literair-institutioneel kader, gebaseerd op de inzichten van Pierre Bourdieu. Aan de hand van zijn sociologie rond de 'productie van geloof' in kunst heb ik toen de personen en instituties binnen het literaire veld in kaart gebracht die aan Biesheuvels schrijversstatus in de Nederlandse literatuur hebben bijgedragen. Dit onderzoek resulteerde in een overzichtelijk beeld van de wijze waarop Biesheuvels reputatievorming zich had voltrokken. Evenwel bleef ik wat ontevreden achter; door alle aandacht die ik had besteed aan recensies, essays, juryrapporten en studies naar Biesheuvel was de schrijver zélf eigenlijk naar de achtergrond verdwenen. Ik wist meer over de mensen die óver Biesheuvel schreven dan over de schrijver zelf.

In deze tweede Biesheuvel-scriptie heb ik me daarom geconcentreerd op de schrijver zelf en heb ik geprobeerd om aan de hand van theorievorming rond het singuliere en autonome in de literatuur meer inzicht te krijgen in de aard van Biesheuvels schrijverschap. Binnen het onderzoek dat hieruit voortkwam, stonden grofweg drie thema's centraal: het schrijvende subject in de verhalen van Biesheuvel, de criteria waarmee Biesheuvels werk binnen het *régime de singularité* zijn beoordeeld en de manier waarop het 'verheven' schrijverschap heeft doorgewerkt in het (zelf)beeld van de auteur. De focus van deze nieuwe scriptie lag dus nadrukkelijker dan in mijn eerdere onderzoek bij de persoonlijkheid van schrijver en de manier waarop binnen het huidige artistieke regime tegen hem wordt aangekeken. In vergelijking met mijn eerdere onderzoek heeft deze tweede scriptie over Biesheuvel inderdaad andere en verhelderende resultaten opgeleverd. Vooral door in te zoomen op Biesheuvels problematiek met zijn subjectiviteit en de manier waarop hij door middel van zijn schrijverschap hieraan vorm heeft proberen te geven, zijn nieuwe inzichten ontstaan.

In verschillende literatuurgeschiedenissen wordt Biesheuvel vooral weggezet als een van de vertegenwoordigers van de jaren zeventig anekdotiek, als producent van een vorm van literatuur *light*. Wie echter zijn werk beschouwt als een strijd om individuele vrijheid en persoonlijke autonomie stuit wel degelijk op een diepe en zeer ernstige existentiële laag in het werk van Biesheuvel. Het is daarbij onmogelijk om de mens Biesheuvel, de schrijver en zijn publieke persoonlijkheid van elkaar te scheiden; met zijn hele wezen staat Biesheuvel garant voor zijn kunst, waarmee zijn schrijverschap volledig beantwoordt aan het roepingsmodel dat Heinich in het *régime de singularité* onderscheidt. Dat bleek al uit zijn eerste verhalen uit de jaren zeventig, waarin hij de werkelijkheid wilde bezweren en zichzelf 'normaal' te schrijven, en dat bleek eens te meer toen de schrijver voor de tweede maal werd opgenomen in een psychiatrische inrichting. Biesheuvel leed oprecht voor zijn kunst.

De critici die Biesheuvels werk in de jaren tachtig gingen aanduiden als een trucje en hem betichtten van plichtmatigheid, overproductie en een gebrekkige oorspronkelijkheid, zoals uit mijn onderzoek duidelijk is geworden, moeten achteraf dus in het ongelijk worden gesteld. Het oeuvre van Biesheuvel valt niet anders te interpreteren dan als een buitengewone krachttour van een op de rand van waanzin en depressie levend mens, die alles op alles heeft gezet om zichzelf door middel van zijn verbeelding staande te houden. Biesheuvel zag zichzelf misschien als literaire mus, maar ik kan weinig moderne Nederlandse schrijvers bedenken die zich op zo'n eerlijke, confronterende, indringende, fantasierijke en vaak komische wijze bloot hebben durven geven in hun werk.

De literatuur was voor Biesheuvel in praktijk behalve een manier om zijn subjectiviteit ten volle te kunnen benutten ook een manier om zijn maatschappelijke isolement op te heffen. Door zijn uitzonderlijke status van schrijver kon Biesheuvel participeren in een wereld waarbinnen hij zich tegelijkertijd een buitenstaander voelde, en wat hij door zijn ziekte ook was. Sterker nog: hem werd een status van moderne held toebedeeld, juist omdat hij er niet voor terugschrok zijn kwetsbaarheid te tonen in zijn verhalen en zijn publieke optredens. In dit opzicht past het kunstenaarschap van Biesheuvel naadloos in het model van de kunstenaar als vertegenwoordiger van een gemarginaliseerde elite. In een periode waarin de roep om openheid, gelijkheid en vrijheid van het individu hoog op de maatschappelijke agenda stond, en waarvan de stroming van de antipsychiatrie een symptoom was, kon Biesheuvel uitgroeien tot een pionier en een maatschappelijk rolmodel; een held van zijn tijd.

Mijn doel om door middel van een tweede scriptie meer zicht op het schrijverschap van Biesheuvel te krijgen is volgens mij gerealiseerd. Het onderzoek vanuit het perspectief van de singulariteit in literatuur – en het daarmee verbonden concept van autonomie – blijkt uiterst bevredigende en concrete resultaten op te leveren. Het perspectief biedt een verrijking van strikt poëticaal of institutioneel onderzoek en biedt de ruimte om de schrijver als scheppend kunstenaar terug op de onderzoeksagenda te plaatsen. Niet met als doel om vanuit zijn biografie zijn werk te verklaren, maar om zijn positie als uniek denkend en schrijvend individu binnen een maatschappij van miljoenen andere individuen beter te kunnen begrijpen. Deze scriptie heeft mijn begrip van de schrijver Biesheuvel aanzienlijk vergroot en verdiept, en ik hoop ook dat toekomstige literatuurhistorici zijn werk met meer interesse zullen lezen dan tot op heden het geval is. Aan de buitengewone mentale krachtsinspanningen van de schrijver heeft het niet gelegen. Dat is een ding dat zeker is. Maar is het genoeg voor eeuwige roem? De schrijver zelf denkt er nuchter over. 'Bies heeft zijn best gedaan,' liet Biesheuvel in zijn laatste interview weten. 'De rest is goddelijke genade.'<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Idem, p. 28.



## Literatuur

- M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londen/Oxford/New York 1953.
- Ton Anbeek, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam 1999, eerste uitgave 1990.
- Sander Bax, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur (1968-1985)*. Tilburg 2007.
- Ada van Benthem Jutting, 'J.M.A. Biesheuvel vindt dat "je mooie dingen niet hoeft op te schrijven"'. In: *Het Parool*, 17 februari 1973.
- J.M.A. Biesheuvel, *In de bovenkooi*. Amsterdam 1972.
- J.M.A. Biesheuvel, *Verzameld werk*. Amsterdam 2008. (3 delen)
- Gemma Blok, *Baas in eigen brein. 'Antipsychiatrie' in Nederland 1965-1985*. Amsterdam 2004.
- Onno Blom, "Ik lieg me te barsten, maar spreek de waarheid." De fantasie van Maarten Biesheuvel'. In: *Bunker Hill* 11 (2008) nr. 41, pp. 20-28.
- Peter de Boer, 'Het dierbaarste landschap. J.M.A. Biesheuvel reist in een vertrouwde omgeving'. In: *Vrij Nederland*, 20 oktober 1984.
- Pierre Bourdieu, *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam 1994.
- Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Amsterdam 2006.
- Peter van Brummelen, 'Een writer's block'. In: *Het Parool*, 15 juni 1991.
- C. Buddingh', 'J.M.A. Biesheuvel. In de bovenkooi. Opwindend bochtenwerk'. In: *Haagse Post*, 29 november 1972.
- Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main 1998.
- Clara Eggink, 'Hoe verkeerd vooroordelen kunnen zijn'. In: *Leidsch Dagblad*, 10 februari 1973.
- Kees Fens, 'Scheppingsverhalen die daveren van onrust'. In: *de Volkskrant*, 25 november 1972.
- Kees Fens, 'J.M.A. Biesheuvel nagemaakt door J.M.A. Biesheuvel'. In: *de Volkskrant*, 24 november 1973.
- M. Furguson, J.S. Holmes en A. Kossmann, 'Juryrapport Alice van Nahuysprijs'. In: *Mededelingen van de Vereniging Van Letterkundigen* (1972) nr. 4, p. 76.
- Jef van Gool, 'J.M.A. Biesheuvel. Van Bewogenheid naar Paradijs'. In: *Lezerskrant*, september 1981.
- Wim Hazeu, 'De plichtmatige ijver van Maarten Biesheuvel'. In: *Hervormd Nederland*, 8 oktober 1983.
- Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Parijs 1996.

- Nathalie Heinich, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam 2003.
- Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Parijs 2005.
- Immanuel Kant, *Over schoonheid. Ontledingsleer van het schone*. Meppel 1978.
- Gerrit Komrij, 'Karel van het Reve als Biesheuvels Sinterklaas'. In: *Vrij Nederland*, 30 september 1972.
- Wam de Moor, 'Schrijven om normaal te worden'. In: *De Tijd*, 25 november 1972.
- Wam de Moor, 'Eén leven, duizend stukjes'. In: Harry Bekkering (red.), *Jan Campertprijzen 1985. Pierre H. Dubois, Kees Ouwens, J.M.A. Biesheuvel en Willem Wilmink*. Den Haag 1985, pp. 67-94.
- Carel Peeters, 'Nieuwe boeken. Een zonnige herfst'. In: *Elsevier*, 7 oktober 1972.
- Carel Peeters, 'Vaandrig Luijters en zijn mannen'. In: *Elsevier*, 24 februari 1973.
- Arjan Peters, 'Meeuwen zijn dwaas. Biessie is back!'. In: *de Volkskrant*, 8 november 2002.
- K.L. Poll, 'Twijfel, angst, onzekerheid dat is mijn boodschap'. In: *NRC Handelsblad*, 28 november 1975.
- Frank Poorthuis, 'Biesheuvel: "Ik ben in feite nog krankzinnig"'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 5 juli 1986.
- Marjolijn Pouw, 'Verhalen van Maarten Biesheuvel. Spreken tot een mensenhart'. In: *NRC Handelsblad*, 5 november 1982.
- Karel van het Reve, 'Tsjechov en Biesheuvel'. In: J.M.A. Biesheuvel, *Brommer op zee*. Amsterdam 1982, pp. 203-216.
- R. Rubinstein, 'De Biesheuvelshow'. In: R. Rubinstein, *Twee eendjes en wat brood*. Amsterdam 1981, pp. 105-109.
- Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam 1996.
- Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt*. Amsterdam 2009.
- Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Darmstadt 1985.
- Siegfried Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1989.
- I. Sitniakowsky, 'Overrompelende verhalen van een gigantische outsider. In de bovenkooi van Biesheuvel. Natuur en cultuur in vreemde verhouding'. In: *De Telegraaf*, 28 oktober 1972.
- Hans van Straten, 'Biesheuvels derde. Eén groot verhaal'. In: *Utrechtsch Nieuwsblad*, 27 maart 1976.
- J.F. Vogelaar, 'Er is nog een Biesheuvel die domineestaal uitslaat'. In: *De Groene Amsterdammer*, 13 november 1972.

Hans Werkman, 'Maarten Biesheuvel: "Was er maar zo'n figuur die de pijn weg kon nemen"'. In: *Centraal Weekblad*, 7 september 1983.

Hans Werkman, 'J.M.A. Biesheuvel: "Je moet overdrijven en je zelf niet te veel met het verhaal bemoeien"'. In: *Nederlands Dagblad*, 12 november 1983.

Ad Zuiderent, 'Nieuwe kronkelwegen van J.M.A. Biesheuvel'. In: *Trouw*, 3 januari 1976.