

Schepper en zoon

Het functioneren van Bijbel en christendom in
Specht en zoon van Willem Jan Otten en Ottens
plaats in de christelijk-literaire traditie

Masterscriptie Wilke de Braal (3113752)

Moderne Nederlandse letterkunde

Docent: dr. Wilbert Smulders

Datum: 1 juli 2011

INHOUD

Inleiding	3
1. Willem Jan Otten: schrijver en bekeerling	5
1.1 Biografie en bibliografie	5
1.2 Het wonder	6
1.2.1 <i>Het wonder van de losse olifanten</i>	6
1.2.2 Het debat in de media	7
2. Religieuze literatuur: de relatie tussen literatuur en religie	11
2.1 Literatuur en religie	11
2.2 Christelijke literatuur	13
3. Verzuilde christelijke literatuur vanaf ca. 1890 tot nu	17
3.1 Verzuiling in de literatuur	17
3.2 De protestanten	17
3.3 De katholieken	21
4. De functie van Bijbel en christendom bij Otten, Kellendonk en Ter Andere	23
4.1 Willem Jan Otten, <i>Specht en zoon</i>	24
4.1.1 Het verhaal	24
4.1.2 Interpretatie	27
4.1.3 Het functioneren van Bijbel en christendom in <i>Specht en zoon</i>	41
4.2 Frans Kellendonk, <i>Mystiek lichaam</i>	43
4.2.1 Het verhaal	43
4.2.2 Interpretatie	45
4.2.3 Het functioneren van Bijbel en christendom in <i>Mystiek lichaam</i>	53

4.3	Mance ter Andere, <i>Als een pleister van de rauwe huid</i>	58
4.3.1	Het verhaal	58
4.3.2	Interpretatie	60
4.3.3	Het functioneren van Bijbel en christendom in <i>Als een pleister</i>	65
4.4	Conclusie	68
5.	Is Otten in <i>Specht en zoon</i> een christelijk auteur?	72
	Literatuur	74

INLEIDING

Het onderwerp van deze scriptie is, kort gezegd, de verbinding tussen literatuur en christendom. Nu is het probleem bij dit onderwerp dat er een duidelijke afbakening nodig is om iets zinnigs over deze relatie te kunnen zeggen. Aan de Universiteit Utrecht wordt bij de studie Literatuurwetenschap een cursus gegeven met de titel 'Literatuur en christendom', door dr. Hans van Stralen, waarin wordt ingegaan op de aanwezigheid van christelijke motieven bij verschillende schrijvers. Aan de orde komen onder andere de vermenging van profane en religieuze taal in *Moeder en zoon* van Gerard Reve, de jansenistische elementen in de tragedie *Phèdre* (1677) van de Franse schrijver Jean Racine en de vervorming van het bijbelse verhaal over de onthoofding van Johannes de Doper in Oscar Wildes *Salomé* (1893).

Dit zijn boeiende voorbeelden van hoe de relatie tussen literatuur en christendom in de westerse literatuur gestalte kan krijgen. Om een beter zicht te krijgen op hoe elementen uit de Bijbel en de christelijke traditie in de Nederlandse literatuur functioneren, richt ik me in deze scriptie op de auteur Willem Jan Otten. Otten is een interessante casus, omdat hij aanvankelijk opereerde in het algemene, 'seculiere' literaire circuit. In de jaren negentig bekeerde hij zich echter tot het katholieke geloof, een keuze die ook in zijn werk terug te zien is. Een interessante vraag is echter op welke manier het christendom tot uitdrukking komt in zijn werk, en of hij na zijn bekering dan ook een 'christelijk auteur' genoemd kan worden. Voor het beantwoorden van deze vraag onderzoek ik Ottens schepping *Specht en zoon*, zijn meest recente roman (2004), en een roman die door meerdere critici wordt bestempeld als 'christelijke literatuur'.

De hoofdvraag die ik in deze scriptie stel, is:

Is Willem Jan Otten in *Specht en zoon* een christelijk auteur?

Deze vraag valt uiteen in twee deelvragen:

1. Op welke manier functioneren Bijbel en christendom in Ottens roman *Specht en zoon*?
2. Is Otten (met *Specht en zoon*) in te passen in de christelijk-literaire traditie?

Om de eerste vraag te kunnen beantwoorden, vergelijk ik Ottens *Specht en zoon* in hoofdstuk 4 met twee andere romans waarin Bijbel en christendom een belangrijke rol spelen: *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk en *Als een pleister van de rauwe huid* van Mance ter Andere. Hoe gaan de drie auteurs in deze werken om met de Bijbel en met christelijke motieven? Als eerste onderzoek ik op welke manieren het werk van deze auteurs gelezen kan worden. Een aspect dat daar nauw aan verwant

is, is de manier waarop deze auteurs het christelijk geloof in hun werk een plaats geven. Ik zal laten zien dat ze dit alle drie op een andere manier doen.

Voor ik bovengenoemde romans analyseer en interpreteer, schets ik in hoofdstuk 2 de theoretische contouren van de relatie tussen literatuur en religie. In hoofdstuk 3 ga ik specifiek in op de verzuilde christelijke literatuur in Nederland. Hiermee wordt het werk van Willem Jan Otten, maar ook dat van Frans Kellendonk en Mance ter Andere, in een historische context geplaatst. Samen met de informatie over het functioneren van Bijbel en christendom in *Specht en zoon* kan ik tenslotte iets concluderen over het christelijke aspect van het schrijverschap van Otten en zijn plaats in de christelijk-literaire traditie.

Voorafgaand aan het eigenlijke onderwerp van deze scriptie geef ik in hoofdstuk 1 ter introductie een korte beschrijving van de bekering van Willem Jan Otten, de manier waarop hij zijn geloof verwoordde in de rede *Het wonder van de losse olifanten* en de reacties die dit losmaakte in de media.

1. WILLEM JAN OTTEN: SCHRIJVER EN BEKEERLING

1.1 Biografie en bibliografie

Wat bezielt Willem Jan Otten? Een vraag die Carola Kloos de lezers van *Tirade* in 2000 voor de voeten werpt en waarop ze aan het eind van haar artikel geen bevredigend antwoord heeft gevonden. Kloos is niet, zoals je zou denken, op zoek naar het antwoord op de vraag wat Willem Jan Otten heeft bezield om te gaan geloven, maar ze vraagt zich steeds dringender af: ‘Wat bezielt iemand om zich katholiek te laten dopen als hij de leer niet onderschrijft?’¹ Ikzelf vat de vraag van Carola Kloos ruimer op en ga op zoek naar de uitwerking van Ottens bezieling door het katholieke geloof in zijn werk. Ik zal me concentreren op de weerslag van die bezieling in *Specht en zoon*, waarbij het leven van Otten in principe buiten beschouwing blijft. Maar het werk van Willem Jan Otten was er natuurlijk nooit geweest als de persoon Willem Jan Otten niet bestond. Daarom lijkt het mij op zijn plaats voorafgaand aan de analyse van zijn werk een korte biografische schets te geven. Vervolgens ga ik in een aparte paragraaf in op hetgeen in het leven van Willem Jan Otten voorafging aan het werk dat ik behandel en waarvan ik de neerslag in zijn werk wil onderzoeken: zijn bekering tot het katholieke geloof. Ik doe dit aan de hand van het boekje *Het wonder van de losse olifanten* en de reacties hierop in dagbladen en literaire tijdschriften.

Willem Jan Otten werd op 4 oktober 1951 in Amsterdam geboren. Hij studeerde in diezelfde stad filosofie en Engels. Daarna was hij enkele jaren als toneel- en literatuurcriticus verbonden aan *Vrij Nederland*, waarvoor hij later ook opera’s recenseerde. Van 1982-1984 was hij dramaturg bij toneelgroep Baal; hij schreef daarvoor ook vertalingen en liedteksten. Tussen 1987 en 1995 was hij medewerker van *NRC Handelsblad* en daarna van *Trouw*. Hij was tussen 1989 en 1996 ook redacteur van *Tirade*.

Al in 1973 debuteerde hij met een dichtbundel: *Een zwaluw vol zaagsel*. In de jaren die volgden zagen nog verschillende andere bundels het licht. Zijn werk werd bekroond met verschillende prijzen: de Reina Prinsen Geerligsprijs (1972, voor de gedichten die in 1973 in *Een zwaluw vol zaagsel* gebundeld zouden worden), de Herman Gorterprijs (1981, voor *Ik zoek het hier*), de Jan Campertprijs (1992, voor *Paviljoenen*) en de Busken Huetprijs (1994, voor *De letterpiloot*). Voor zijn gehele oeuvre kreeg hij in 1999 de Constantijn Huygensprijs. Voor zijn roman *Specht en zoon* ontving Otten in 2005 de Libris Literatuurprijs. Otten publiceerde in diverse tijdschriften, zoals *De Gids*, *Hollands Maandblad*,

¹ Carola Kloos, ‘Wat bezielt Willem Jan Otten?’. In: *Tirade* 44 (2000), afl. 1, p. 10-23: 18.

Raster, *De Revisor*, *Tirade* en *Liter*. Naast poëzie schrijft Willem Jan Otten ook toneel, proza en essays. Verschillende van zijn werken werden vertaald in het Duits.²

Recentelijk verschenen bij zijn vaste uitgeverij Van Oorschot de essaybundel *Onze lieve vrouw van de schemering* (2010) en de dichtbundel *Gerichte gedichten* (2011).

1.2 Het wonder

1.2.1 *Het wonder van de losse olifanten*

In het jaar 2000 verscheen van Ottens hand het essay *Het wonder van de losse olifanten*³, het verslag van een rede die hij in het jaar daarvoor, op 23 november 1999, aan de Vrije Universiteit had gehouden. Zijn rede was gericht tot 'de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie' en Otten zet zijn betoog in diezelfde offensieve trant in met de zin: 'U veracht de christelijke religie'. Otten zette zich met zijn rede in de traditie van de theoloog en filosoof Friedrich Schleiermacher, die tweehonderd jaar daarvoor (1799) een dergelijke rede schreef: *Over de religie. Betogen voor de ontwikkelden onder haar verachters*. Schleiermacher is niet de enige die door Otten geciteerd wordt – Otten haalt verder uitspraken aan van o.a. Shusako Endo, Dostojewski, Elias Canetti, Kierkegaard, C.S. Lewis, W.H. Auden, Les Murray en Gerard Reve. Net als Schleiermacher worstelt ook Otten in zijn rede met de schijnbare tegenstelling tussen vrijheid en gebondenheid in het leven van de gelovige. De ongelovige zit niet met dat probleem: hij is autonoom, zo stelt Otten. Voor de ongelovige zijn christenen onvrij: het achterhaalde, magische wereldbeeld van het geloof moet hen haast wel met dwang door de strot zijn geduwd. Het krampachtige vasthouden aan het christendom – wat zich uit in de vrijzinnige theologie – is volgens de niet-gelovige in feite angst voor vrijheid. Anders dan in 1799, toen Schleiermacher zijn rede uitsprak, is verachting van het geloof aan het eind van de twintigste eeuw vanzelfsprekend geworden.

De ongelovige kan zich volgens Otten niet voorstellen wat het betekent om te geloven, maar andersom kan de gelovige zich wel indenken hoe het is om een verachter van het geloof te zijn. Dit kan hij, omdat hij voortdurend vreest voor de verdwijning van zijn geloof en krachtige geloofservaringen slechts ogenblikken zijn. Wat Otten zich echter niet kan indenken, is dat er atheïsten zijn die niet op een soort leven na de dood vertrouwen. Denken dat er niets is na de dood is volgens hem ook een act van geloof, omdat 'niets' evenmin aantoonbaar is als dingen als 'de ziel', 'oordeel' of 'hiernamaals'. En die act van geloof is niets minder dan poëzie; Otten citeert hier de dichter Les Murray: 'Volgens hem zijn gedichten kleine religies, en godsdiensten grote gedichten' (p. 14). Omdat de ongelovige niet begrijpt wat het betekent om te geloven, wil Otten het niet over de inhoud, maar juist over de act van

² *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (red. Ad Zuiderent, Hugo Brems en Tom van Deel). Houten: Bohn Stafleu Van Loghum/Groningen: Martinus Nijhoff/Alphen aan den Rijn: Samson 1980, s.v. 'Willem Jan Otten' (Guus Middag en Sander Bax, 2003).

³ Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten*. Amsterdam: Van Oorschot 1999.

geloven hebben, '[o]p de moeilijk te grijpen eisprong van het bewustzijn die we "geloven" zijn gaan noemen, en die zich ergens tussen "weten" en "kennen" en "willen" en "moeten" ophoudt' (p. 18).

Vervolgens gaat Otten terug naar zijn kinderjaren, naar de gebeurtenis waar ook de titel van zijn rede naar verwijst, om die act van geloof te illustreren. Langs de Ringdijk, aan de rand van Amsterdam, zag hij vier of vijf losse olifanten. Hij was overtuigd van de echtheid van deze ervaring, maar werd ofwel niet geloofd, ofwel uit zijn droom geholpen: de aanwezigheid van de olifanten werd verklaard door het circus Sarassani. De olifantenervaring van het geloof is uiteindelijk uiterst subjectief, iets dat zich weerspiegelt in de ervaring van het gebed, omdat 'iedereen hetzelfde niet begrijpt' (p. 24).

Het geloof is zwak en verdampt snel in het gezelschap van ontwikkelde verachters. Otten illustreert dit met een scène uit de film *Avondmaalsgasten* van Ingmar Bergman, waarin de vriendin van de dominee zegt dat ze niet van zijn geloof houdt – '[j]e overtuiging zal oneindig verkommeren als degene die van je houdt hem veracht' (p. 26). Een overtuiging moet, om te blijven bestaan, gedragen en beleden worden door de gelovige. God is weerloos, onmachtig, zonder het geloof van de gelovige. Geloof is gericht op een persoon en het niet hebben van dat geloof geeft een gevoel van verlatenheid. Verlangen naar geloof en geloven zijn volgens Otten hetzelfde. Ottens geloof is ten diepste een gevoel.

In hoofdstuk vijf komt Otten toch tot een soort geloofsbelijdenis. Het hart van het geloof is Pasen – Pasen moet geperst door de gedachte dat God de mens verlaten heeft. De gelovige gelooft het geloof van Jezus, dat Hij geloofde in zijn lijden. Otten citeert hierbij Kierkegaard, die stelt dat Pasen zijn werk doet op het moment dat het tot je doordringt.

Otten illustreert het ongelofelijke van de christelijke religie vervolgens met een voorbeeld. De redactie van een actualiteitenprogramma ziet op beelden uit Rwanda ineens lijken tot leven komen. Later in de nieuwsuitzending is er niets van te zien. Toch krijgt de redactie in de dagen daarop brieven van kijkers die het ook hebben gezien en de beelden terug willen zien. Zowel de kijkers als de journalisten hebben beelden nodig om te kunnen geloven. Deze beelden, zo eindigt Otten zijn parabel, zijn het geloof en de Kerk.

Otten sluit zijn betoog af met de vraag of hij zich nog wel een mens voor kan stellen die niet verlangt naar geloof, of hij zich 'nog wel richt tot iemand die bestaat'. 'Bestaat hij werkelijk – uw afkeer van mysterie?' (p. 39)

1.2.2 Het debat in de media

Het wonder van de losse olifanten maakte in de Nederlandse pers nogal wat reacties los. Pieter Nouwen – eveneens een bekeerling en auteur van onder andere *De god in de machine* en *Het negende uur* – ziet hiervoor in zijn artikel 'De jacht op de losse olifanten' in het *Liter* drie redenen: Otten is een gewaardeerd schrijver, hij is oud-medewerker van het *NRC Handelsblad* en vanwege de inhoud (die

onmodieus, openhartig en provocerend is) lokte het essay vanzelf reactie uit.⁴ De reacties in de vorm van kranten- en tijdschriftartikelen variëren, evenals de auteurs van de artikelen, van zeer kritische weerlegging tot welhaast juichende instemming. Het is hier niet de plaats om uitvoerig op de inhoud van deze artikelen in te gaan, maar ik geef de hoofdpunten van de reacties hier systematisch weer. Om inzicht te geven in de herkomst van de reacties, sorteer ik de artikelen per dagblad of tijdschrift.

Trouw

Op 15 januari 2000 verschijnt in het dagblad *Trouw* het artikel met de sprekende titel ‘Waarom zoudt gij uzelf tot verbijstering brengen?’ van de schrijfster Carl Friedman. Nouwen beschrijft Friedmans reactie als een poging Otten tot haar ‘kleurloze orde’ te roepen – Ottens geloofservaringen zijn volgens haar te veelkleurig en te extatisch en vertonen daardoor nauwelijks overeenkomsten met haar eigen alledaagse geloof.⁵ Friedmans voornaamste kritiekpunt op *Het wonder van de losse olifanten* is niet het opzienbarende karakter van Ottens geloofservaring, maar de tegenstrijdigheid die Ottens rede volgens haar bezit. Aan de ene kant beschuldigt hij zijn ongelovige toehoorders bij voorbaat van onbegrip, terwijl hij tegelijkertijd veertig pagina’s lang probeert hen van zijn geloofsstap te overtuigen. Volgens Friedman zit Ottens verongelijkheid over de ontwikkelde verachters van de christelijke religie ten diepste vast op Ottens afwijzing door Rudy Kousbroek na zijn toetreding tot de katholieke kerk.⁶

Nederlands bekendste katholieke priester, Antoine Bodar, geeft een week later, op 22 januari 2000, een reactie. Nouwen noemt Bodars artikel ‘warm’ en ‘empathisch’.⁷ Bodar pareert Friedmans opmerking dat Ottens betoog leunt op citaten door in te brengen dat gedachtes van anderen zich beter laten nazeggen dan verbeteren en dat Ottens citaten laten zien dat hij verwantschap voelt met anderen en zich in de rij van de overlevering stelt.⁸ Bodar neemt het kortom met volle overtuiging voor Otten op.

NRC Handelsblad

Dat geldt uiteraard niet voor ‘ex-dit en ex-dat’⁹-theoloog Harry Kuitert. Niet voor niets verschijnt zijn artikel in de ‘kerk van de Handelsbladse Rede’¹⁰. Volgens Nouwen is Kuitert ‘ziedend’ op Otten, onder meer omdat Otten in zijn rede de aanval opent op vrijzinnig protestanten als Kuitert die God zelf aan de kant geschoven hebben.¹¹ ‘[R]onduit potsierlijk’ noemt Nouwen Kuiterts ‘traditioneel-gereformeerde

⁴ Pieter Nouwen, ‘De jacht op de losse olifanten’. In: *Liter 3* (2000), nr. 12, p. 2-17: 2-3.

⁵ Nouwen, ‘De jacht op de losse olifanten’, p. 9.

⁶ Carl Friedman, ‘Waarom zoudt gij uzelf tot verbijstering brengen?’. In: *Trouw* 15 januari 2000.

⁷ Nouwen, p. 3.

⁸ Antoine Bodar, ‘Verlangen geeft vinding’. In: *Trouw* 22 januari 2000.

⁹ Formulering van Pieter Nouwen: Nouwen, p. 3.

¹⁰ Formulering van Willem Jan Otten: Otten, *Het wonder van de losse olifanten*, p. 28.

¹¹ Nouwen, p. 11.

afkeer van de Kerk van Rome'.¹² Kuitert verwijt Otten vaagheid in de leer en het negeren van inzichten uit historisch onderzoek naar Jezus van Nazareth en wetenschappelijk onderzoek in het algemeen.¹³ Overigens verscheen van Kuitert in datzelfde jaar het boek *Over religie. Aan de liefhebbers onder haar beoefenaars*, waarmee hij zich feitelijk in de traditie Schleiermacher (*Over de religie. Betogen voor de ontwikkelden onder haar verachters*, 1799) – Otten schaaft.

Columnist Hans Ree noemt Kuitert in dezelfde krant een 'gestaalde antipapist'.¹⁴ Daarnaast brengt hij een nieuw bezwaar tegen Ottens boek naar voren. Volgens hem vindt Otten zijn eigen bekering te interessant en pronkt hij teveel met de 'subtiliteit van zijn ziel'.¹⁵

Tirade

In het literaire tijdschrift *Tirade*, bekend terrein voor Otten, neemt classica en godsdiensthistorica Carola Kloos volgens Nouwen 'de bijna liefdevolle moeite (...) Ottens tekst zorgvuldig onder de loep te houden'.¹⁶ Kloos' voornaamste bezwaar (hierboven al aangehaald) is dat Otten de geloofswaarheden te vaag formuleert; hij beweegt zich hierdoor af van de orthodoxie. Met regelmaat kan Kloos Ottens redeneringen niet volgen.¹⁷ Gezien zijn ideeën over geloof, die meer over geloof als gevoel gaan dan de waarheid van het katholieke credo bekrachtigen, had Otten volgens Kloos beter vrijzinnig protestant kunnen worden, 'de denominatie waar "alles kan"'.¹⁸

Vrij Nederland

De 'logisch-positivistische' Doeschka Meijnsing ergert zich in *Vrij Nederland* aan het feit dat Otten niet op een analytisch-filosofische manier in debat wil gaan met de verachters van de christelijke religie.¹⁹ Verder hekelte Meijnsing met Hans Ree de open manier waarop Otten zijn geloofsworstelingen beschrijft – evenals Ree vergelijkt ze Ottens biecht met de gretigheid waarmee mensen hun ziel op tv blootleggen. Net als Kuitert zou Meijnsing graag zien dat Otten historisch onderzoek ter harte zou nemen.²⁰ (Overigens verscheen Meijnsings artikel voor die van Kuitert en ook voor de column van Ree.)

Liter

Nouwen zelf tenslotte is uiteraard positief over Ottens rede – zijn artikel verschijnt immers in het christelijk-literaire tijdschrift *Liter*. Wel vraagt Nouwen zich af of Otten zijn 'belijdenissen en

¹² Nouwen, 'De jacht op de losse olifanten', p. 13.

¹³ H.M. Kuitert, 'De warmte van een uitgebrande kater. De religiositeit van Willem Jan Otten'. In: *NRC Handelsblad* 18 februari 2000.

¹⁴ Hans Ree, 'Bekering'. In: *NRC Handelsblad* 22 februari 2000.

¹⁵ Geciteerd in: Nouwen, p. 13.

¹⁶ Nouwen, p. 5.

¹⁷ Kloos, 'Wat bezielt Willem Jan Otten?' (2000), p. 19-20.

¹⁸ Kloos (2000), p. 22.

¹⁹ Nouwen, p. 3, 8.

²⁰ Beschreven in: Nouwen, p. 8.

bekentenissen' (Nouwen maakt de vergelijking met Augustinus' *Confessiones*) op het juiste moment heeft gepubliceerd: als hij de gevolgen van zijn geloofservaringen wat langer had laten bezinken was zijn betoog wellicht minder verwarrend geweest. Nouwen noemt drie aspecten die hij problematisch vindt aan *Het wonder van de losse olifanten*: gelovigen als 'amen-mensen' (want gelovigen hebben wel een vrije wil), Ottens angst dat zijn zwakke geloof wegsijpelt door discussies over de paus en aids (want dergelijke discussies gaan niet over de essentie van het geloof) en als derde Ottens uitspraak dat God een onmacht is (want God is zowel onmachtig als almachtig).²¹ Nouwen eindigt zijn artikel met een citaat van Willem Jan Otten, een 'credo' waarin iedere christen – katholiek, calvinistisch, doopsgezind – zich volgens Otten zal kunnen vinden: "Een christen (...) wil (...) geloven tegen dood = dood, tegen het zwijgende godverlaten Niets dat om ons heen tot in het oneindige ijskoud ligt te wezen, tegen de inktzwarte duisternis van nooit meer een dag."²²

²¹ Nouwen, 'De jacht op de losse olifanten', p. 14-16.

²² Otten, geciteerd in: Nouwen, p. 17.

2. RELIGIEUZE LITERATUUR: DE RELATIE TUSSEN LITERATUUR EN RELIGIE

Het feit dat Ottens bekering zoveel reacties oproep in de media, laat zien dat Otten in *Het wonder van de losse olifanten* iets nieuws doet. Hij verbindt zijn schrijverschap met het christelijk geloof, juist in een tijd waarin het gros van de auteurs en de lezers religie hebben afgezworen. Is Ottens bekering een teken van een nieuwe beweging in de literatuur, of handelt hij, door religie in literatuur een plaats te geven, tegen alle literaire principes in?²³ Voor het beantwoorden van deze vragen is het nodig eerst het terrein te verkennen waar Otten zich op begeeft. Wat is de relatie tussen literatuur en religie nu, en zijn er perioden in de geschiedenis waarin deze relatie anders was?

Ik zal deze vragen eerst verkennen met betrekking tot de verhouding tussen literatuur en religie in het algemeen en vervolgens ingegaan op het begrip 'christelijke literatuur'.

2.1 Literatuur en religie

Literatuur en religie lijken op het eerste gezicht totaal gescheiden werelden, maar toch blijken ze nog al eens samen te vallen. Willem Jan Otten stelt bijvoorbeeld, zoals hiervoor gezien, in *Het wonder van de losse olifanten* de act van geloof gelijk aan poëzie. Deze gedachte is niet van hemzelf, maar is geïnspireerd door de Australische dichter Les Murray, die door Otten veelvuldig wordt geciteerd. Murray noemt gedichten 'kleine religies' en godsdiensten 'trage gedichten'.²⁴

William Marx beschrijft eenzelfde soort ontwikkeling in zijn boek *Het afscheid van de literatuur*. In dit boek betoogt hij dat er een ontwaarding van de literatuur is waar te nemen die bestaat uit drie fasen: expansie, verzelfstandiging en ontwaarding. Het is in de expansiefase, beginnend tussen de zeventiende en de achttiende eeuw en eindigend ergens in de negentiende eeuw²⁵, dat de literatuur zo'n hoge status bereikt dat de religie aan haar ondergeschikt wordt gemaakt. Marx laat deze expansie van de literatuur beginnen bij de opkomst van de theorie van het sublieme. De ervaring van het sublieme – 'de eenvoudige en rechtstreekse verwoording van een grootste werkelijkheid'²⁶ – zat 'm niet in het volgen van de klassieke poëticaregels door de schrijver, maar berustte geheel bij de lezer. Het sublieme gevoel heeft tevens de eigenschap van de overgankelijkheid van de taal: de taal kan rechtstreeks toegang verlenen tot de realiteit. Hierdoor, zo schrijft Marx, ontstaat er een 'soort relationele directheid' tussen de drie elementen van het literaire werk: de referent, de auteur en de lezer. De literatuur krijgt op deze manier 'machten die haar boven de aardse gebeurlijkheden verheffen

²³ Volgens Goedegebuure 'mag' religie in de literatuur anno 2011 weer: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*. Nijmegen: Vantilt 2010, p. 12-17.

²⁴ Verg. het interview met Les Murray naar aanleiding van zijn bijdrage aan het symposium 'Literatuur en religie' van de Universiteit Nijmegen in *Trouw* van 16 juni 2011.

²⁵ William Marx (vert. Katelijne De Vuyst), *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding, 1700-2000*. Amsterdam: Querido 2008, p. 15.

²⁶ Marx, *Het afscheid van de literatuur*, p. 50-51.

en haar een bovennatuurlijk aspect verlenen²⁷. Met andere woorden: de ervaring van het sublieme in de literatuur verhief de mens tot goddelijke hoogte. De Franse schrijver Nicolas Boileau (1636-1711) stelde dat ook bijbelteksten een subliem karakter konden hebben en dus niet alleen religieus maar ook esthetisch gewaardeerd konden worden. Volgens de toneelschrijver John Dennis (1657-1734) waren de gevoelens die de poëzie opwekte uitermate religieus, wat hem tot de stelling bracht dat de hoogste poëzie religieus was. De gevolgtrekking hiervan was dat niet de poëzie de godsdienst²⁸, maar de godsdienst de poëzie moest dienen. Religie werd een middel van de literatuur en literatuur kreeg een religieuze functie.²⁹

Marx gebruikt de inlijving van de religie door de literatuur via de idee van het sublieme vooral om aan te tonen welke hoge status de literatuur in de zeventiende en achttiende eeuw bereikt had. Verderop in zijn boek zal hij beschrijven hoe de literatuur door zichzelf op zo'n hoog voetstuk te plaatsen haar eigen graf gegraven had. Voor het onderwerp van deze scriptie is het vooral interessant te bekijken wat de verhouding tussen literatuur en religie die Marx beschrijft precies inhoudt. Hij beschrijft hoe de literatuur boven de religie kwam te staan en hoe de religie zelfs dienstbaar werd aan de literatuur. Dat is iets anders dan de opvatting van Murray en Otten, dat literatuur en religie hetzelfde zijn.

Niet alleen de kunst, ook de kunstenaar kreeg in de achttiende en negentiende eeuw (de romantiek) een goddelijke status: hij werd een genie dat zich liet leiden door inspiratie. Maarten Doorman wijst erop dat de kunstenaar hierdoor al snel diabolische trekken krijgt: hij is een schepper naast God.³⁰ Volgens Immanuel Kant is in het genie de natuur zelf aan het werk: het kunstwerk is enerzijds artificieel (gemaakt door een bewust wezen met inachtneming van bepaalde regels), maar heeft tegelijkertijd de schijn dat het vrij van regels aan de natuur zelf is ontsproten.³¹ Kunst wordt bij Kant een autonoom scheppingsproces (doelmatigheid zonder doel), een schepping die zijn eigen regels volgt, net als de natuur zelf.³²

De dichter Bilderdijk was beïnvloed door deze kantiaanse opvatting van het kunstenaarschap, maar ging in zijn werk tegelijkertijd uit het van het christelijk gedachtegoed. Deze ambivalentie wordt onderstreept door de 'strijd' om de inlijving van Bilderdijk in het eigen poëtische straatje, die tussen de

²⁷ Marx, *Het afscheid van de literatuur*, p. 51.

²⁸ Hoewel er onderscheid gemaakt zou kunnen worden tussen de begrippen 'godsdienst' en 'religie', gebruikt Marx (of: de vertaler) ze als synoniemen.

²⁹ Marx, p. 47-57.

³⁰ Maarten Doorman, *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker 2004, p. 130.

³¹ Frank Vande Veire, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN 2002, p. 49-50.

³² Vande Veire, *Als in een donkere spiegel*, p. 50.

protestanten en Tachtig woedde.³³ Domineedichters als Tollens, Beets en Ten Kate hadden het idee van de romantische kunstenaar die inspiratie van boven krijgt grotendeels losgelaten. Bij hen kreeg de literatuur geen goddelijke trekken, maar moest ze integendeel dienen om godsdienst en deugd te bevorderen. De literatuur werd ondergeschikt gemaakt aan de boodschap.

De Beweging van Tachtig betekende een late manifestatie van de romantische kunstopvatting in Nederland. De kunstenaar werd iemand die zich boven de maatschappij verhief, hij was als een priester, gericht op religieuze ervaring, maar een die niet gerationaliseerd is, zoals in diezelfde tijd door de confessionelen gebeurde. Terwijl Domela Nieuwenhuis, Kuiper en Schaepman zich verwijderden van de kansel om een positie in het openbare leven in te nemen, betrokken Kloos en Van Deyssel de nieuwe kansel van de geseclariseerde religiositeit.³⁴

Zoals we straks zullen zien, kwam Kuiper tegen deze vergoddelijking van de literatuur – die zich in Nederland nooit zó duidelijk had gemanifesteerd – in het geweer. Hij wilde terug naar Bilderdijk en de domineedichters, bij wie de literatuur nog een stichtende werking had. De meeste protestantse literatoren deelden Kuipers bewondering voor Bilderdijk echter niet; zij keken juist op tegen de woordkunst van Tachtig. Tegelijk beseften ze dat de literatuur niet de plaats in kon nemen van de godsdienst. Ze bevonden zich in een spagaat tussen ‘kunst om de kunst’ enerzijds en ‘kunst voor God’ anderzijds.

2.2 Christelijke literatuur

Met deze constatering zijn we aangekomen bij het ‘probleem’ van christelijke literatuur. Als reactie op de autonome kunstopvatting van Tachtig ontstond, onder invloed van Abraham Kuypers cultuurprotestantisme³⁵, een protestantse literaire zuil.³⁶ De protestantse literatoren bevonden zich tussen twee vuren: de domineedichters en Tachtig. Religie mocht in hun ogen niet dienstbaar zijn aan de literatuur, maar andersom kon het ook niet meer om literatuur te maken die in dienst stond van de religie. Al vanaf het begin bestonden er verschillende meningen over wat verstaan moest worden onder christelijke literatuur. Die verschillen zullen er waarschijnlijk altijd blijven, omdat iemands visie op literatuur sterk samenhangt met zijn levensbeschouwelijke achtergrond. Zo wijst de historicus John Exalto erop dat de cultuurvisie van de ‘bevindelijk gereformeerden’ vooral terug te leiden is tot de

³³ Zie: Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1996, p. 153-163.

³⁴ Ruiter en Smulders, *Literatuur en moderniteit*, p. 125-131.

³⁵ Kuiper scheidde zich af van de Nederlands Hervormde kerk, waarmee hij een religieuze, maar ook politiek-sociale beweging stichtte die de ‘kleine luiden’ emancipeerde. Zo werd een nieuwe protestantse zuil opgebouwd, die op elk gebied van het leven, dus ook op het literaire, een eigen protestantse cultuur wilde vestigen. Zie: Ruiter en Smulders, p. 71-76. Omdat deze vorm van protestantisme zich niet zozeer op theologische thema's richt als wel op de doorwerking van het protestantse gedachtegoed in de westerse cultuur, wordt vaak de term ‘cultuurprotestantisme’ gebruikt. Zie: www.protestant.nl – De christelijke encyclopedie, s.v. ‘neoprotestantisme’, <http://www.protestant.nl/encyclopedie/historische-encyclopedie/neoprotestantisme>. Geraadpleegd: 1 juli 2011.

³⁶ Overigens speelde dit probleem ook bij de katholieken, hierover later meer.

achttiende-eeuwse piëtisten, terwijl de 'orthodox gereformeerden' voor hun cultuurvisie teruggrijpen op Kuyper.³⁷ Hoewel de protestantse literaire zuil ontstaan is onder de invloed van de gereformeerde Abraham Kuyper, was ze nooit aan een bepaald kerkgenootschap verbonden. Maar vormde ze voor de buitenwacht een eenheid, vanbinnen was er, zeker in de beginjaren, veel verdeeldheid.

De redacteurs van *Ons tijdschrift* (1896-1914, zie hierover meer in hoofdstuk 3) vonden over het algemeen dat christelijke literatuur een boodschap moest bevatten.³⁸ De redacteurs van *Opwaartsche Wegen* (1923-1940, ook hierover straks meer) waren sterk verdeeld over de kwestie. Zo vonden de redacteurs Roel Houwink en W.A.P. Smit dat literatuur christelijk is wanneer het door christenen wordt gemaakt, terwijl redacteur Harmen van der Leek en de dichter Klaas Heeroma (ps. Muus Jacobse) van mening waren dat het christelijke aspect ook terug te zien moet zijn in de vorm van het werk.³⁹ De protestantse dichter Willem de Mérode vond weer dat christelijke literatuur Christus als Heer moest belijden.⁴⁰ De neerlandicus Bert Hofman, verbonden aan het protestants-literaire tijdschrift *Woordwerk* (1983-1997, zie hoofdstuk 3), vernauwde de term 'christelijke literatuur' tot 'bijbelse literatuur'. Dit is volgens hem 'literatuur waarin de persoonlijke situatie van de auteur versmelt met toepasbare elementen uit de Heilige Schrift, zó dat deze hem blijvend inzicht verschaffen en in de concrete verwoording van de roman [of: het gedicht, WdB] een structurele plaats krijgen'⁴¹.

Hans Werkman wijst erop dat in de definities van Hofman, Houwink en Smit, en De Mérode het begrip 'literatuur' niet gedefinieerd wordt.⁴² Van der Leek en Houwink leggen wel een relatie tussen christelijke literatuur en de vorm, maar geven niet aan op welke manier de vormen van christelijke literatuur afwijken van de vormen van 'seculiere' literatuur. Werkman zelf voegt aan het begrip 'christelijke literatuur' het prefix 'modern' toe en definieert elk van deze woorden apart. Literatuur staat dan voor 'kunstzinnige verfijning en originaliteit', christelijke literatuur is 'literatuur waaruit expliciet of impliciet blijkt dat er hoop is omdat Christus is opgestaan', maar 'de weg naar de hoop gaat menigmaal via wanhoop en twijfel'. Moderne christelijke literatuur 'bemoeit zich met de problemen van haar eigen tijd en zal in de tweede helft van de twintigste eeuw daardoor vaak geëngageerde literatuur zijn'.⁴³ Het voordeel van deze definitie is dat expliciet gemaakt wordt dat er in christelijke literatuur niet alleen sprake is van hoop, maar ook van wanhoop; hierdoor wordt een

³⁷ John Exalto, 'Getemperde vreugde. Enkele historische noties over literatuur en gereformeerde traditie'. In: *Liter* 4 (2001), afl. 18, p. 88-95.

³⁸ Sybe Bakker, 'Geurende rozen en snerpende pauwen. Reacties van twee protestantse tijdschriften op het modernisme van Tachtig'. In: *Transparant* 1 (1990), afl. 3, p. 4-15.

³⁹ C. Bregman, 'Bezinning op christelijke literatuur in Opwaartsche Wegen'. In: *Radix* 2 (1976), afl. 1, p. 1-22: 8-12.

⁴⁰ Hans Werkman, 'Christelijke literatuur in Nederland in de jaren negentig'. In: *Ons erfdeel* 39 (1996), afl. 3, p. 399-420: 401.

⁴¹ E. Hofman, *Literatuur met de Bijbel. Een beknopt overzicht van de literatuur tegen de achtergrond van de gereformeerde gezindte*. Kampen: Kok 1984, p. 27-28.

⁴² Werkman, 'Christelijke literatuur in Nederland in de jaren negentig', p. 401-402.

⁴³ Werkman, p. 402.

onderscheid gemaakt met zogenaamde ‘christelijke *lectuur*’, die vooral als doel heeft een positieve christelijke boodschap te brengen.

Een laatste visie die ik wil noemen is die van de neerlandicus (tevens kerkmusicus) Dirk Zwart, de oprichter van het christelijk-literaire tijdschrift *Bloknoot* (1991-1997), dat aanvankelijk als tegenhanger van *Woordwerk* verscheen, maar er later mee fuseerde. In het artikel ‘Christelijk proza?’ in de tweede jaargang van *Bloknoot* reageert hij onder andere op een artikel van de dichter Henk van der Ent (ps. Anton Ent) uit 1986. Van der Ent – een dichter die het gereformeerde geloof begin jaren negentig vaarwel heeft gezegd maar nooit los komt van zijn christelijke wortels zoals hij zelf zegt⁴⁴ – besprak in dat artikel de visie dat een christen de beweegreden tot het schrijven mist. Omdat God een plan heeft met de wereld en de Bijbel dit plan verwoordt, hoeft een christen niet meer aan zingeving te doen. Van der Ent noemt dit een statische opvatting van het christelijk geloof; de Bijbel bevat volgens hem juist ontzettend veel pogingen een zingeving onder woorden te brengen, en nog steeds gaat deze zoektocht naar een antwoord door. Dirk Zwart beaamt dit, maar zoekt de beweegreden voor het schrijven in een iets andere hoek: juist een christen worstelt met zingevingvragen, omdat hij enerzijds weet dat er een ‘plan’ (i.e. ‘echte menselijkheid’, navolging van Christus) is, maar anderzijds de werkelijkheid onder ogen moet zien.⁴⁵ Ook kunst komt voort ‘uit een besef van discrepantie tussen hoe het is en hoe het zou moeten zijn’, zodat kunstenaarschap en christen-zijn geen tegenstelling zijn.⁴⁶ Verderop noemt Zwart kunst ‘meer dan een boodschap in een esthetisch jasje’, waarmee hij bedoelt dat vorm en inhoud een eenheid vormen en dat die eenheid iets uitdrukt wat uitstijgt boven de auteursintentie en boven de ‘inhoud’ zelf.⁴⁷

In de hierboven beschreven definities kan ‘christelijke literatuur’ dus zichtbaar worden in de vorm (Van der Leek, Heeroma) en in de inhoud, en dat laatste op verschillende manieren: in de inhoud van ‘christelijke literatuur’ moet de persoonlijke situatie van de auteur versmelten met elementen uit de Bijbel (Hofman), de inhoud moet Christus als Heer belijden (De Mérode), of ze bestaat uit ‘hoop’ en ‘wanhoop’ (Werkman). Vorm en inhoud kunnen ook een eenheid zijn die de worsteling tussen ideaal en werkelijkheid uitdrukt (Zwart). De definitie ‘christelijke literatuur is literatuur van christenen’ (Houwink, Smit) is een oude, maar wordt nog vaak geciteerd.

De definities die tot nu toe voorbij zijn gekomen zijn allen afkomstig van Nederlandse protestants-christelijke auteurs of theoretici, maar natuurlijk loont het de moeite om verder te kijken. Ook de katholieke literaire zuil in Nederland hield zich bezig met de kwestie ‘christelijke literatuur’. Voor het tijdschrift *De gemeenschap* (zie hoofdstuk 3) was de Franse filosoof Jacques Maritain (1882-1973) een

⁴⁴ Tjerk de Reus, ‘In gesprek met Anton Ent’. In: *Friesch Dagblad* 2 juni 2007.

⁴⁵ Dirk Zwart, ‘Christelijk proza?’. In: *Bloknoot* 2 (1993), afl. 4, p. 34-39: 36.

⁴⁶ Zwart, ‘Christelijk proza?’, p. 36.

⁴⁷ Zwart, p. 37.

belangrijk denker. Maritain bood met zijn ideeën voor de katholieke kunstenaar een tussenweg tussen esthetische en ethische kunst: de kunstenaar kon vanuit zijn vrijheid als kunstenaar en met behulp van inspiratie van de heiligen kunst maken die zowel religieus als artistiek was.⁴⁸ De katholieke kunstenaar was niet meer gebonden aan de kerk, maar kon in vrijheid een eigen vorm van katholieke kunst uitvinden. Hierdoor konden de katholieken concurreren met Tachtig en met hun niet-katholieke tijdgenoten.⁴⁹

Naast de bovengenoemde zouden er nog meer visies op christelijke literatuur te noemen zijn. Maar de belangrijkste vraag bij het nadenken over de (on)mogelijkheden van christelijke literatuur is of in christelijke literatuur het esthetische aspect niet ondergeschikt wordt gemaakt aan het ethische aspect. Of anders gezegd: gaat het literaire van een tekst niet ten onder aan de boodschap? Deze vraag werd in Nederland relevant toen de literatuur onder invloed van Tachtig steeds meer een autonoom verschijnsel werd, dat vooral op zichzelf gericht was. In het tijdperk van de autonome literatuur is referentiële literatuur, literatuur die verwijst naar een werkelijkheid buiten het literaire werk, verdacht. Vooral literatuur die, zoals christelijke literatuur, een boodschap wil overbrengen, handelt in strijd met de autonomiegedachte.

Criticus Tewin van den Bergh, die ik later nog zal aanhalen met betrekking tot de interpretatie van *Specht en zoon*, doordenkt het begrip ‘christelijke literatuur’ vanuit Jakobsons theorie over de poëtische functie van de taal. Als het kenmerk van een literaire tekst is dat die de aandacht op zichzelf richt, kan gesteld worden dat een religieuze tekst de aandacht richt op de zender en de ontvanger, waarbij de zender de ontvanger wil aanzetten tot beweging. Van den Bergh oppert dat die strikte scheiding tussen zender en bericht misschien moet worden losgelaten, omdat beide elementen met elkaar samenhangen. *Specht en zoon*, zo vervolgt hij, moet alleen afgerekend worden op zijn literaire aspecten. Dat de roman tegelijkertijd christelijke thema’s tentoonspreidt spreekt het literaire karakter van de tekst volgens hem niet tegen, aangezien elk literair werk thema’s of visies in zich draagt.⁵⁰

Volgens Geert Buelens moet er niet zo’n strikte scheiding gemaakt worden tussen autonome en heteronome kunst (in de zin van: kunst die over zichzelf gaat en kunst die naar iets buiten de werkelijkheid verwijst) en kiezen kunstenaars er vaak vrijwillig voor om kunst te maken die dienstbaar is aan een gemeenschap. Dit geldt evenzeer voor kunstenaars binnen een christelijke subcultuur als voor socialistische of anderszins politieke groeperingen.⁵¹ Overigens is christelijke kunst natuurlijk niet automatisch hetzelfde als geëngageerde kunst, maar wat beiden gemeen hebben is een gerichtheid op iets buiten het kunstwerk, of dat nu een hogere macht is of de maatschappelijke werkelijkheid.

⁴⁸ Ruiter en Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland*, p. 233.

⁴⁹ Zie ook hoofdstuk 3 van deze scriptie.

⁵⁰ Tewin van den Bergh, ‘Ik wil te vertrouwen zijn’. In: *Liter7* (2004), afl. 35, p. 55-66: 63-64.

⁵¹ Geert Buelens, ‘Poëzie die ernaar streeft oud nieuws te worden. Topicale gedichten en liederen in de moderne Nederlandse literatuur – een positiebepaling’ (in wording).

3. VERZUILDE CHRISTELIJKE LITERATUUR VANAF CA. 1890 TOT NU

3.1 Verzuiling in de literatuur

Gedurende de twintigste eeuw bleef het ‘probleem’ christelijke literatuur protestanten en katholieken uitdagen, wat zichtbaar wordt in de literaire groepsvorming die plaatsvond. Toen in de negentiende-eeuwse Nederlandse samenleving zich op begon te delen in zuilen – protestant, katholiek, liberaal en socialistisch – en er in plaats van een streven naar eenheid een strijdcultuur ontstond, had deze versplintering invloed op alle terreinen van het leven. De literatuur trok zich aan het eind van de negentiende eeuw en in de eerste helft van de twintigste eeuw, vooral bij de protestanten, de katholieken en de socialisten, terug in een eigen subcultuur. Deze bewering verdient overigens nuancering, aangezien Anbeek en Bank constateren dat de maatschappelijke verhoudingen slechts zwak werden weerspiegeld in het literaire leven: de ‘liberale’ literaire zuil was kwantitatief en kwalitatief de grootste.⁵²

De protestantse, katholieke en socialistische verzuilde literatuur had het moeilijk, omdat onder hen, vanwege hun duidelijke ideologische gerichtheid, de neiging groot was de vorm ondergeschikt te maken aan de boodschap. En dat terwijl deze zogenaamde ‘tendenzkunst’ na Tachtig een slechte naam had gekregen.⁵³ Bij de confessionelen speelde ook nog eens een rol, dat de literatuur van hun voorgangers, de zogenaamde domineedichters (Beets, Ten Kate, Bilderdijk) *not done* was geworden, terwijl ze de letterlijk ‘god-loze’ Tachtigers die de religie hadden vervangen door de literatuur ook niet na konden volgen.

3.2 De protestanten

Abraham Kuyper, de voorman van de gereformeerden, bedacht iets op de impasse waarin de gereformeerden waren geraakt: een eigen gereformeerde letterkunde. In 1896 kwam er een eigen protestants literair periodiek: *Ons tijdschrift*. Toch was dat niet helemaal aan Kuypers inzet te danken; het idee voor *Ons tijdschrift* kwam vooral voort uit de Réveil-beweging, zo concludeert Kraan in zijn proefschrift over *Ons tijdschrift*.⁵⁴

Het Réveil, dat was ingezet door Bilderdijk en Da Costa, was een protestantse beweging die zich richtte op de innerlijke beleving van het geloof gepaard gaand met een vrome levenspraktijk. Dit laatste uitte zich vooral in de liefdadigheidsprojecten die her en der verrezen. Het Réveil was dus in de eerste plaats een godsdienstige beweging, maar binnen de Réveil-beweging – die overigens niet alleen Nederlands was, maar zich ook over Zwitserland, Frankrijk, Engeland, Schotland en Duitsland

⁵² Ton Anbeek en Jan Bank, ‘Verzuilde literatuur. Een verkenning’. In: *Nederlandse letterkunde* 1 (1996), afl. 2, p. 125-137.

⁵³ Anbeek en Bank, ‘Verzuilde literatuur’, p. 134-135.

⁵⁴ R.G.K. Kraan, *Ons tijdschrift 1896-1914. Een literair-historisch onderzoek*. Groningen: J.B. Wolters 1962, p. 252.

uitstrekke – was ook veel interesse door literatuur. Het Réveil was bij literatoren begonnen, en in Zetten, waar door de inspanningen van de predikant O.G. Heldring liefdadigheidswerk plaatsvond onder prostituees, vonden nog steeds literaire lezingen plaats.⁵⁵

De oprichter van *Ons tijdschrift*, A.J. Hoogenbirk, was gestempeld door het Réveil, en wilde niet zozeer christelijk-literaire vernieuwing als wel aansluiting zoeken bij de poëzie van een oudere dichtersgeneratie: de domineedichters. In eerste instantie was *Ons tijdschrift* geen puur letterkundig blad, in 1904 werd het dat wel en kwamen er ook jongeren in de redactie. Deze nieuwe redactie was meer georiënteerd op Tachtig en was, in tegenstelling tot Hoogenbirk, kritisch op Kuyper. Aan de andere kant kenden de jongeren van *Ons tijdschrift* onder invloed van Kuyper een eigen terrein toe aan de literatuur, terwijl Hoogenbirk haar slechts een dienende taak, een ethische functie toekende.⁵⁶ Wegens financiële problemen en concurrentie van andere protestantse tijdschriften moest *Ons tijdschrift* er in 1914 het bijltje bij neergooien.⁵⁷

Kraan concludeert dat *Ons tijdschrift* tot 1904 gekenmerkt werd door een tweeslachtige houding (letterkundig en algemeen) en Hoogenbirks onverzoenlijke houding tegenover Tachtig, terwijl ze vanaf de redactiewisseling vanwege haar positieve houding tegenover Tachtig juist voortdurend omstreden was. Het blad had nooit een binding aan een kerk of partij. Als belangrijk dichter noemt Kraan F.C. Gerretson (ps. Geerten Gossaert), als prozaïst Van As (ps. G. Schrijver); tevens verscheen er volgens hem goede literatuurkritiek in *Ons tijdschrift*.⁵⁸

Na de Eerste Wereldoorlog was er volgens Bakker een ‘oplevend cultureel bewustzijn onder protestants-christelijke dichters’ dat zorgde voor het ontstaan van een nieuw protestants-literair tijdschrift: *Opwaartsche wegen*. Het richtte zich op dezelfde achterban, maar er waren wel enige verschillen met *Ons tijdschrift* aan te wijzen. Zo had *Opwaartsche wegen* niets op met de domineedichters en vond men over het algemeen ‘schoonheid’ het belangrijkste criterium bij het beoordelen van kunst.⁵⁹ Hierbij zij aangetekend dat de redactie en medewerkers van *Opwaartsche wegen* het nooit eens werden over een definitie van christelijke literatuur. Meer dan in *Ons tijdschrift* was er discussie over dit onderwerp en werd de vraag gesteld naar het wezen en het functioneren van christelijke literatuur. *Opwaartsche wegen* was kritischer op het esthetische aspect van christelijke literatuur dan haar voorganger: redacteur Harmen van der Leek stelt in zijn uitgebreide artikelenreeks

⁵⁵ A. de Graaf, ‘Wisselwerking tusschen de poëtische, de theologische en de sociale en praktische kanten van het Réveil’. In: *Feest en strijd. Uit de geschriften van mr. A. de Graaf*. Amsterdam: Paris 1937, p. 422-433; en G. Kamphuis, ‘Literaire aspecten van het Réveil. In: *Handelingen van het Nederlandse filologencongres* 26 (1960), p. 137-153.

⁵⁶ Kraan, *Ons tijdschrift 1896-1914* (1962), p. 252-253.

⁵⁷ Kraan (1962), p. 83-85.

⁵⁸ Kraan (1962), p. 257.

⁵⁹ S.N. Bakker, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1985, s.v. ‘Opwaartsche wegen’, p. 149-155.

‘Het manco-vraagstuk’ in de eerste jaargang dat een kunstwerk niet gespaard mag worden om zijn geestelijke strekking.⁶⁰

Maar ondanks deze nadruk op het esthetische aspect van literatuur, werd het ethische aspect niet verwaarloosd. Tekenend is in dit opzicht Van der Leeks constatering in 1930 dat de poëzie van *Opwaartsche wegen* te individualistisch was.⁶¹ Volgens Bakker had *Opwaartsche wegen* met het katholieke literaire tijdschrift *De gemeenschap* de nadruk op de functie van de auteur in de gemeenschap gemeen. Belangrijke dichters en prozaïsten van *Opwaartsche wegen* waren o.a.: Willem de Mérode, Muus Jacobse, Wilma en J.K. van Eerbeek. Criticus C. Rijnsdorp noemde het *Opwaartsche wegen*-tijdperk de ‘tweede etappe’ van de protestants-literaire letterkunde (waarbij *Ons tijdschrift* gold als eerste etappe en de derde etappe na de Tweede Wereldoorlog een aanvang nam).⁶²

Doordat men het niet eens was over de aard en functie van christelijke literatuur, konden er gemakkelijk conflicten ontstaan. De dichter Muus Jacobse (ps. van Klaas Heeroma) reageert in 1934 op Van der Leeks klacht dat de poëzie in *Opwaartsche wegen* te individualistisch is door een verzamelbundel uit te brengen waarin ‘christelijk dichterschap’ het selectie criterium was. Volgens Heeroma is dit een ‘profetisch dichterschap’: de dichter is een schakel tussen God en de gemeente.⁶³ Omdat Heeroma hier de redactie van *Opwaartsche wegen* niet in gekend had, ontstond er een conflict en verlieten Heeroma en twee andere redactieleden de redactie om een nieuw tijdschrift op te richten: *De Werkplaats*. *De Werkplaats* was volgens Kraan een kwaliteitsblad, maar moest na twee jaar stoppen wegens een gebrek aan abonnees.⁶⁴ *Opwaartsche wegen* probeerde zich te vernieuwen, maar hield op te bestaan toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak.

Kraan constateert: ‘De overvloedige discussies hebben (...) duidelijk gemaakt, dat een christelijk-literaire beweging zich niet liet organiseren als een christelijke politieke partij of een christelijke vakbeweging. Die les is na 1945 verstaan.’⁶⁵ Toch verscheen direct na de Tweede Wereldoorlog, in 1946, een nieuw christelijk-literair tijdschrift: *Ontmoeting*. Het tijdschrift wilde enerzijds vasthouden aan het verband tussen literatuur en geloof, maar wilde anderzijds mee in de ‘doorbraak’ (van de antithese tussen de verschillende zuilen), en dus het doorbreken van het christelijk isolement. Volgens

⁶⁰ H. van der Leek, ‘Het manco-vraagstuk’. In: *Opwaartsche Wegen* jg. 1 (1923), p. 98-99, 104-105, 108.

⁶¹ Bakker, *Literaire tijdschriften*, s.v. ‘Opwaartsche wegen’; Dirk Zwart, ‘Een programma lijkt mij onmisbaar’. K. Heeroma en ‘Het derde réveil’. In: D. Zwart (red.), *Ik heb mijzelf in woorden weggegeven*. K. Heeroma als *literator*. Verschenen als themanummer van *Bloknoet*, 10 (1994), 48-119.

⁶² C. Rijnsdorp, *In drie etappen*. Baarn: Bosch & Keuning 1952, p. 8.

⁶³ K. Heeroma, *Het derde réveil. Honderd verzen van jong-protestantse dichters*. Amsterdam: Holland 1934, p. 5-8.

⁶⁴ R.G.K. Kraan, ‘Protestants-christelijke letterkunde in historisch perspectief’. In: J. de Bruijn (red.), *Bepaald gebied. Aspecten van het protestants-christelijke leven in Nederland in de jaren 1880-1940*. Baarn: Ten Have 1989, p. 74-100: 93.

⁶⁵ Kraan, ‘Protestants-christelijke letterkunde in historisch perspectief’ (1989), p. 100.

Smulders lukte dit niet vanwege het eigen gebrek aan inspiratie en de ‘defensieve perceptie van de cultuur- en literatuurgeschiedenis’.⁶⁶

In diezelfde periode werden er plannen gemaakt voor een christelijk-literair tijdschrift dat wel in de geest van de doorbraak zou opereren. Het initiatief werd genomen door katholieke dichters (o.a. Hans Berghuis, Michel van der Plas), die protestantse dichters (o.a. Ad den Besten en Guillaume van der Graft) uitnodigden samen een tijdschrift te beginnen. De plannen voor dit tijdschrift, dat *Amphoor* zou gaan heten, waren in een vergevorderd stadium, maar het tijdschrift is er nooit van gekomen.⁶⁷ Dat de plannen er wel waren, laat enerzijds zien dat er na de oorlog nog steeds katholieken waren die christelijke groepsvorming voorstonden (vergelijk het kopje ‘De katholieken’ hierna), en anderzijds dat er wel degelijk protestanten waren die een doorbraak (tussen de protestantse en de katholieke zuil, dat wel) voorstonden. Den Besten en Van der Graft distantieerden zich van de vooroorlogse protestants-literaire zuilvorming en ook van *Ontmoeting*. Wel was er tussen de katholieken en de protestanten verschil in inzicht over de visie die aan *Amphoor* ten grondslag zou moeten liggen, een verschil dat waarschijnlijk terug te leiden is tot verschil in theologische visie (de protestanten zagen God onder invloed van Karl Barth als de ‘Ganz Andere’, terwijl God en de wereld, oftewel natuur en genade, in de katholieke visie veel meer een eenheid waren).⁶⁸

Ondanks de ontzuiling ging de organisatie van protestantse literatuur, ook na het falen van *Ontmoeting*, door. In 1983 verscheen *Woordwerk*, uitgaande van de christelijke auteursvereniging ‘Schrijvenderwijs’. De redactie, die onder anderen bestond uit Hans Werkman, zag het blad als een proeftuin voor christelijke literatuur, waar blijkens het aantal inzendingen en het abonneeaantal behoefte aan was.⁶⁹ Bert Hofman, die we in hoofdstuk 2 tegenkwamen als bedenker van het begrip ‘bijbelse literatuur’, nam in de twaalfde jaargang (1994) afscheid als redacteur, waarbij gememoreerd werd aan zijn meningsverschillen met Hans Werkman. In 1997 kondigde de redactie de fusie met *Bloknoot* aan, het christelijk-literaire tijdschrift onder leiding van Dirk Zwart dat in 1991 als tegenhanger van *Woordwerk* werd opgericht. De redactie constateerde dat *Woordwerk* en *Bloknoot* hetzelfde doel hadden en voor een deel dezelfde medewerkers.⁷⁰ De redactie van *Bloknoot* gaf in het laatste nummer aan dat *Woordwerk* in hun ogen is veranderd en dat een krachtenbundeling de christelijke literatuur ten goede komt.⁷¹

⁶⁶ Wilbert Smulders, ‘Ontmoeting (1946-1964). Een literaire spookrijder’. In: *Liter* 1 (1998), afl. 1, p. 89-96.

⁶⁷ Tjerk de Reus, ‘Ad den Besten en “Amphoor”. Een onbewandeld pad tussen “Podium” en “Ontmoeting”’. In: *Ts.>* 2005, afl. 18, p. 6-25.

⁶⁸ Tjerk de Reus, ‘Ad den Besten en “Amphoor”’, p. 20-21.

⁶⁹ *Woordwerk* 1 (1993), afl. 3, p. 1 (‘Redactioneel’) en afl. 5, p. 54-58 (‘Woordwerk in de pers’).

⁷⁰ *Woordwerk* 15 (1997), afl. 59, p. 1 (‘Redactioneel’).

⁷¹ *Bloknoot* 6 (1997), afl. 3 [=21], p. 1-2 (Dirk Zwart, ‘Redactioneel’).

Inmiddels bestaat *Liter*, zoals het tijdschrift na de fusie heet, al dertien jaar. Het is het enige literaire tijdschrift dat zich ‘verzuild’ kan noemen, maar hoeveel overeenkomsten vertoont *Liter* nog met tijdschriften als *Ons tijdschrift* en *Opwaartsche wegen?* Opmerkelijk in dit verband is de aandacht van *Liter* voor katholieke auteurs en ‘mystieke’ auteurs, zoals Willem Jan Otten en Oek de Jong. De redactie schreef in het eerste nummer dat *Liter* een platform wil zijn voor allen die met een open Bijbel (over) literatuur schrijven. Nader bepaald houdt dat in dat ze zowel het contact wil onderhouden met de eigen traditie als het gesprek wil aangaan met de huidige literaire cultuur.⁷² De uitleg van de naam – ‘laat ieder z’n eigen liter met betekenis vullen’ – is in het licht van de protestants-literaire traditie opmerkelijk: er lijkt geen sprake meer te zijn van een religieus-ethische norm waar literatoren aan gemeten worden (of dat nu de Bijbel is of de protestantse traditie), ieder mag zelf zijn eigen betekenis geven. Hierbij zij aangetekend dat de redactie wel duidelijk aangeeft dat *Liter* er is voor ieder met een open Bijbel, waarbij ‘open’ kan betekenen dat de Bijbel uitgangspunt is, maar ook dat de interpretatie van de Bijbel open is. *Liter* lijkt vergeleken met haar protestantse voorgangers het minst ‘belijnd’ te zijn. Aan de andere kant laat de redactie duidelijk blijken dat ze nog steeds waarde hecht aan de naam ‘christelijke literatuur’ en aan de verbinding van literatuur en de Bijbel.

3.3 De katholieken

Een katholiek literair tijdschrift is er anno 2011 niet (meer). Matthijs Sanders signaleert in zijn proefschrift *Het spiegelen venster* (2002) dat na 1945 van katholieke literaire groepsvorming geen sprake meer is.⁷³ Het gereformeerde debat over de verhouding tussen moderne literatuur en christelijke levensbeschouwing en over de mogelijkheden van een eigen literatuur kent ‘geen katholieke pendanten’.⁷⁴ Een verklaring hiervoor kan gezocht worden in het feit dat de katholieke zuil als geheel vanaf de jaren vijftig snel afbrokkelde⁷⁵, veel sneller dan de protestantse zuil, die in de jaren zeventig een nieuwe impuls kreeg door o.a. de oprichting van het *Reformatorisch Dagblad* en de reformatorische scholen. Waarschijnlijk hangt het verschil in ontwikkeling van de beide literaire zuilen samen met de ontwikkelingen van de zuilen als geheel, al wijst Sanders er terecht op dat voor het op het spoor komen van de oorzaken van dit verschil een afzonderlijke studie nodig is.

Sanders onderscheidt in zijn studie over de Nederlandse katholiek-literaire zuil drie fasen. Tussen 1870 en 1880 richtten de katholieke schrijvers en critici zich vooral op de Nederlandse katholieke literaire traditie. Ze waren dus vooral naar binnen gericht: ze keken in een spiegel. Tussen 1880 en 1920 veranderde dat: ook de katholieken moesten reageren op Tachtig. Het poëtische debat kwam in het teken te staan van de positie van de katholieke literatoren tegenover de contemporaine

⁷² *Liter* 1 (1998), afl. 1, p. 1-2 (‘Redactioneel’).

⁷³ Matthijs Sanders, *Het spiegelen venster. Katholieken in de Nederlandse literatuur, 1870-1940*. Nijmegen: Vantilt 2002, p. 329.

⁷⁴ Sanders, *Het spiegelen venster*, p. 331.

⁷⁵ Sanders, p. 328.

niet-katholieke Nederlandse literatuur: het venster naar de buitenwereld werd opengezet. Ze zetten zich af tegen de normen van Tachtig of probeerden die met hun eigen literatuuropvattingen te integreren. Na 1920 richtten de katholieke jongeren zich op katholieke literatoren in Frankrijk. De ideeën van de filosoof Jacques Maritain hadden grote invloed op de katholieke literatuur in Nederland. De katholieke jongeren durfden zich te meten met hun niet-katholieke tijdgenoten, zoals Ter Braak, Marsman en Nijhoff. Ze zijn dan zowel gericht op hun eigen katholieke traditie (wederom het kijken in een spiegel) als op de niet-katholieke buitenwacht (het venster staat open).⁷⁶

Ook Anbeek en Bank concluderen dat het katholieke tijdschrift *De gemeenschap* (1925-1941) meer gericht was op de buitenwereld dan haar protestantse evenknie, *Opwaartsche wegen*. Hoewel zowel protestantse als katholieke literatoren vanuit hun levensbeschouwing moesten reageren op de literatuur van de moderne tijd en een spanning ervoeren tussen de autonome kunst die door Tachtig was gepropageerd en hun eigen dienstbare kunst, zijn er evenwel belangrijke verschillen aan te wijzen tussen de protestantse en de katholieke literaire zuil.

Omdat dit verschil, evenals de oorzaken ervan, een afzonderlijke studie vraagt, kan ik daar op deze plaats niet uitvoerig op ingaan. Wel kan wellicht voorlopig geconcludeerd worden dat de protestanten altijd meer gesloten zijn geweest dan de katholieken. Ook waren ze minder goed in staat zich te meten met de niet-verzuilde literatuur. Wel waren beide zuilen georganiseerd in literaire tijdschriften. Belangrijke katholieke tijdschriften waren bijvoorbeeld: *Van onzen tijd* (1900-1920), *Roeping* (1922-1940) en *De gemeenschap* (1925-1941).

⁷⁶ Sanders, *Het spiegelend venster*, p. 321-326.

4. DE FUNCTIE VAN BIJBEL EN CHRISTENDOM BIJ OTTEN, KELLENDONK EN TER ANDERE

Nu de context en voorgeschiedenis van de (verzuilde) christelijke literatuur zijn geschetst, ga ik over tot het eigenlijke onderwerp van deze scriptie: de roman *Specht en zoon* van Willem Jan Otten. Ik zal eerst deze roman interpreteren, gevolgd door de romans *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk en *Als een pleister van de rauwe huid* van Mance ter Andere.

Willem Jan Otten, Frans Kellendonk en Mance ter Andere zijn drie schrijvers die eigenlijk totaal van elkaar verschillen. Het enige dat ze gemeen lijken te hebben is dat ze schrijven over religie – maar dan zouden er wel meer schrijvers op te noemen zijn. Laat me toch een poging wagen om deze drie auteurs met elkaar te vergelijken.

Otten en Kellendonk werden beiden geboren in 1951, Ter Andere in 1934. Ze zijn dus nagenoeg generatiegenoten te noemen. Verder zijn ze, een niet onbelangrijk aspect, hoewel je het bijna zou vergeten, alle drie man. Kellendonk en Ter Andere werden gelovig opgevoed – Kellendonk katholiek en Ter Andere protestant. Het verschil is dat Ter Andere gelovig bleef, terwijl Kellendonk de kerk afschreef en een ‘ongelovige gelovige’ of ook wel een ‘gelovige ongelovige’ werd, in ieder geval iemand die ambivalente gevoelens koesterde tegenover de kerk en het geloof. Otten kreeg geen religieuze opvoeding, maar veranderde van een atheïst (of agnost) in een gelovige katholiek.

Een belangrijke overeenkomst is dus dat religie in het leven van alle drie de auteurs een belangrijke rol speelt. Tegelijk valt op grond van de verschillende rol die religie in hun leven speelt te verwachten dat ze in hun boeken op een geheel andere manier met bijbelse en christelijke thema's omgaan. De boeken die ik bespreek verschenen alle drie tussen 1980 en 2010: Kellendonks *Mystiek lichaam* (1986) is het oudst, daarna volgt *Als een pleister van de rauwe huid* (1993) en ten slotte *Specht en zoon* (2004).

4.1 *Specht en zoon*

Specht en zoon is Ottens derde roman en verscheen in 2004. In 2005 werd hij bekroond met de Libris Literatuurprijs. Heel in het kort komt de roman hierop neer. De portretschilder Felix Vincent (in de roman steevast aangeduid met ‘schepper’) krijgt van een rijke kunstverzamelaar, Valéry Specht, een bijzondere opdracht: hij moet zijn dode zoon schilderen. Hij neemt de opdracht aan en schildert Singer, zoals de jongen heet, met behulp van foto’s en videobeelden. Tijdens het schilderen verwerkt hij een jeugdervaring: toen zijn vriendje Tijn hem zijn mismaakte geslachtsdeel wilde tonen, keek hij weg en vluchtte. Door Tijn in het schilderij van Singer te laten terugkomen, ‘ziet’ hij Tijn alsnog. Een bevriende journaliste vertelt Felix echter dat Spechts ‘zoon’ in feite een van zijn seksslaafjes is. Hij werpt het inmiddels voltooide schilderij van de zoon van Specht in het vuur. Op dezelfde dag bevalt zijn vriendin Lidewij van een zoon. Daarna komt Specht hem bezoeken en vertelt hem dat hij wel degelijk liefde voor Singer koestert. Singer leeft nog en door een portret van hem te laten maken, hoopte Specht Singer te laten zien dat hij als een vader voor hem wil zijn. Specht vraagt Felix om Singer opnieuw te schilderen.

4.1.1 Het verhaal

Het boek is opgebouwd uit vijf hoofdstukken, die elk meerdere subhoofdstukken bevatten. In het eerste hoofdstuk wordt door het schildersdoek gereflecteerd op zijn bestaan als doek. Tegelijkertijd komt hij vanuit zijn positie in het atelier van Felix Vincent veel te weten over diens werkwijze als portretschilder. Het doek vertelt over het soort schilder dat Felix Vincent is (‘de bekendste en best betaalde portretschilder van zijn generatie’, p. 12), wat zijn verhouding is tot de kunstwereld (‘Dat stelletje eenogen dat altijd maar zegt dat hij o zo knap schildert, maar zonder handschrift. Of zonder idee.’, p. 12) en wat voor werken hij schildert (‘Jeanine’: ‘Wat heeft schepper gezien, dat Jeanine haar linkergezichtshelft wil bedekken?’, p. 13). Eén subhoofdstuk is geheel gewijd aan ‘Cindy’, een vermogende vrouw en ‘de eerste persoon met een facelift die schepper zou portretteren’ (p. 23). ‘Schepper’ heeft het gevoel dat hij Cindy niet naar het leven kan schilderen, omdat ze door haar gezichtscorrecties al geportretteerd *is*. Maar omdat hij het geld dat Cindy zal betalen goed kan gebruiken, neemt hij de opdracht toch aan. Er volgt een passage waarin het kunstenaarschap van Felix Vincent duidelijk naar voren komt en die ik daarom in zijn geheel citeer:

Schepper mompelde iets als *ik schilder haar masker maar ik vang haar ziel*, maar dat was schoonspraak, hij zou uiteindelijk, op het furieuze af, ontevreden blijven met het resultaat. Een virtueuze leegte, dat werd het, precies wat de kunstwereld van hem dacht. En dat Cindy het ding kirrend van bewondering in ontvangst nam, schepper vele malen omhelzend en kussend,

zeggend dat hij *a hell of a job* had gedaan, dat Fok het *onwijs ontroerend* zou vinden, dat hij, schepper, een tovenaer was die dwars door mensen heen keek en haar op haar *megakwetsbaarst* had weten te treffen, dat maakte het er niet beter op.

Nog dertig keer, dan ben ik vrij.

Dat hoorde ik hem heus neuriën in die dagen.

Nog dertig portretten.

Ik begreep dat hij worstelde, hij voerde een gevecht om zijn vrijheid. (p. 27-28)

Echter, de uiteindelijke vraag waar het in dit eerste hoofdstuk om draait is niet ‘wat betekent het om portretten te maken’, maar: wat wordt er van het doek, de verteller, wat gaat ‘schepper’ met hem doen?

Hoofdstuk twee bestaat uit slechts twee subhoofdstukken. In het eerste subhoofdstuk wordt verteld hoe Valéry Specht het atelier bezoekt en Felix Vincent vraagt zijn zoon Singer ‘naar de dood’ te schilderen. Specht biedt Felix voor de opdracht honderdduizend euro. ‘Ik weet zeker dat hij [schepper] bliksemsnel de inwendige Nimmerdorse berekening maakte en wist: dit scheelt maanden’ (p. 36). Toch zegt Felix nog niet toe, dat komt in het tweede subhoofdstuk. Maar eigenlijk had hij de beslissing al gemaakt – hij wil immers het huis Nimmerdor kopen. In het tweede subhoofdstuk bespreekt hij de opdracht ook met zijn vriendin Lidewij. ‘Haar blik werd die van de jongen in gezogen, net als een halfuur eerder, in bijzijn van Specht, scheppers blik. (...) Alsof de foto een levend iemand was en antwoord kon geven. Volgens mij is dat het moment geweest waarop schepper wist wat ik al wist: dat hij Singer zou maken’ (p. 43-44).

In hoofdstuk drie, het hart van het boek, wordt het daadwerkelijke scheppingsproces – het maken van het portret van Singer – beschreven. Felix praat met Specht over Singer, bekijkt foto’s en videobeelden van hem en besluit dat het portret een liggend naakt wordt. Het doek beschrijft hoe hij steeds minder begrijpt van wat er op hem ontstaat. Hij voelt een spanning op de plek twintig centimeter links van zijn midden. Als Lidewij het schilderij ziet, raakt ze deze plek aan. Ze vraagt Felix aan wie hij tijdens het schilderen heeft gedacht; hij vertelt haar over zijn jeugdvriend Tijn, die hem zijn mismaakte geslachtsdeel wilde laten zien en dat hij zich toen van hem afkeerde. Wanneer het portret af is, laat een van Spechts ‘mannelijkes’ weten dat het schilderij nog niet opgehaald kan worden; ‘schepper’ pakt het daarom in, waardoor het doek bijna niets meer ziet en hoort en daardoor het gevoel krijgt dat hij niet meer bestaat. Een half jaar later dringt Lidewij erop aan het doek nog eens uit het papier te halen – Specht heeft nog steeds niets van zich laten horen. De dag daarop moet Lidewij naar het ziekenhuis in verband met haar zwangerschap.

In het vierde hoofdstuk ontaardt alle tot dan toe opgebouwde spanning zich. Journaliste Minke Dupuis komt, terwijl Lidewij in het ziekenhuis is, om Felix te interviewen, en zij en Felix vrijen in het atelier. Minke wil het doek zien en schreeuwt vervolgens dat het niet om Spechts zoon gaat, maar om

een van zijn sekslaafjes. Vervolgens ziet het doek zichzelf in de spiegel die tegenover hem staat. De volgende ochtend maakt 'schepper' een vuur; hij gooit daar alle foto's en video's van Singer in en ook zijn eigen pornovideo's. Lidewij laat weten dat de bevalling ingeleid wordt. Vervolgens gooit 'schepper' ook het doek in het vuur. De verteller van het verhaal leeft echter voort in de polaroidfoto die achter het doek zat en op de grond is gedwarreld.

Hierdoor is het boek niet geëindigd, maar kan er een vijfde hoofdstuk geschreven worden, hoewel de eerste zin van het vijfde hoofdstuk luidt: 'Wat ik nu meemaak is met geen pen te beschrijven' (p. 121). Felix heeft de polaroidfoto in tweeën gescheurd en de twee helften in zijn borstzakje gestopt. Hij gaat naar Lidewij in het ziekenhuis en vertelt haar dat Specht het schilderij heeft opgehaald. Lidewij moet naar de operatiekamer, de 'ik' maakt de moeizame bevalling mee en vraagt zich af wie hém nu nog ziet. Felix gaat terug naar de plek waar hij zijn jeugdvriend Tijn afwees.

's Avonds komt Specht om het schilderij op te halen; Felix vertelt hem de waarheid over wat er met het doek gebeurd is en Specht vertelt dat hij oprecht van Singer houdt. Hij vraagt 'schepper' hem opnieuw te schilderen. In dit laatste hoofdstuk is er dus drie keer sprake van een 'nieuw begin': Felix' zoon Stijn wordt geboren, Felix komt in het reïne met Tijn en hervindt zichzelf, en Specht geeft Felix opnieuw de opdracht om Singer te schilderen.

Bijzonder aan *Specht en zoon* is het vertelperspectief; het verhaal wordt in zijn geheel verteld vanuit de ogen van een schildersdoek. Hierdoor is de ruimte in het verhaal beperkt; het schildersdoek kan immers niet uit zichzelf bewegen en bevindt zich het grootste gedeelte van de tijd in het atelier. Dit is dan ook een belangrijke ruimte in het verhaal: daar vindt het 'scheppen' plaats, maar ook het overspel en het (vermeende) bedrog van Specht met Singer. Het doek richt zich op de eerste bladzijde uitdrukkelijk tot de lezer: 'Ik vertel dit nu al, anders sluit u zodra u begrijpt wie ik ben dit boek, want u denkt vast en zeker: wat maakt die van zijn leven nu helemaal mee?' (p. 5) Het boek begint namelijk met de verbrandingsscene en vertelt het verhaal daarna in retrospectief. Aan het einde van hoofdstuk vier wordt de verbrandingsscene nogmaals, uitgebreider, beschreven en vanaf dan verloopt het verhaal weer chronologisch. Het doek is in het verhaal voortdurend op zoek naar wie hij is en doordat hij zichzelf niet kan zien, luistert hij heel goed naar wat de personages in het verhaal zeggen. Doordat de verteller onwetend en naïef is verschaft dit de schrijver de mogelijkheid om de lezer na te laten denken over zaken waar hij normaliter niet al te lang bij stilstaat (zoals een spiegel of het begrip 'schaamte'⁷⁷).

⁷⁷ *Lexicon van literaire werken. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden* (red. A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure en M. Janssens), s.v. 'Willem Jan Otten. Specht en zoon' (Daniël Rovers, 2007), p. 7.

4.1.2 Interpretatie

Hoe moet het voorgaande nu worden geduid, hoe moet een verhaal als *Specht en zoon* gelezen worden? Beter gezegd: hoe *kan* het gelezen worden? Het verhaal biedt aanknopingspunten voor verschillende lezingen; welke lezing iemand kiest hangt af van het kader van waaruit hij interpreteert. In het hierna volgende zal ik drie verschillende interpretatiekaders beschrijven en uitwerken voor *Specht en zoon*. Bij deze interpretaties betrek ik alleen de tekst zelf; eventuele buitentekstuele elementen die een bepaald interpretatiekader zouden rechtvaardigen laat ik nadrukkelijk buiten beschouwing. De verschillende interpretatiemogelijkheden hoeven elkaar overigens in geen geval uit te sluiten en kunnen elkaar juist aanvullen.

Een poëticaal verhaal

Specht en zoon kan ten eerste poëticaal gelezen worden. Omdat het hoofdverhaal van de roman handelt over een scheppingsproces, namelijk van een schilderij, kan gesteld worden dat *Specht en zoon* op metaniveau gaat over het maken van kunst, en specifieker, over het schrijven van een boek.⁷⁸ Dat het verhaal verteld wordt vanuit het gezichtspunt van een schildersdoek, onderstreept deze poëtische lading nog eens. Heel het eerste hoofdstuk, dat het ‘leven’ van het schildersdoek beschrijft en Felix Vincent als portretschilder, is gewijd aan de vraag wat ‘scheppen’ is. Felix Vincent is een schilder die ‘pietjeprecies naar de werkelijkheid’ (p. 12) schildert. ‘Mensen denken dat ik alleen maar registreer, zegt hij, als een soort fijnschilderende camera’ (p. 12). Felix’ wijze van schilderen wordt door de kunstwereld niet echt serieus genomen. Zelf legitimeert hij zijn realistische wijze van schilderen als volgt: ‘Op een ding van mij krijg je iets te zien wat je niet ziet’ (p. 13).

Het wezen van scheppen

In het vervolg van het boek vestigt het schildersdoek voortdurend de aandacht op zichzelf en op het ‘scheppingsproces’ van het schilderij dat op hem gemaakt wordt. Het zegt bijvoorbeeld: ‘Maak iets. Maak iemand. Van mij.’ (p. 44) en: ‘Wat het werkelijk betekent om drager te zijn beseft ik pas toen ik in de imprimatuur stond. Er verschijnt iets op je, maar je krijgt het niet te zien. (...) Steeds detaillender blikken vang je, steeds minder begrijp je van je zelf. (...) maar hoe olie-achtig, prikkelend de scheppingsperiode ook is, het doet je allemaal ook steeds schrijnender weten dat je van je eigen bestaan de grote onbekende zult worden’ (p. 56). Zo blijft de vraag naar het wezen van het scheppingsproces als een rode draad door het boek heenlopen. Het antwoord beweegt zich tussen ‘zien’⁷⁹, ‘willen’⁸⁰ en ‘tot leven wekken’⁸¹, door het doek kernachtig geformuleerd op het moment dat

⁷⁸ Zie ook: Tewin van den Bergh, ‘Ik wil te vertrouwen zijn’, p. 56.

⁷⁹ ‘Zijn is gezien worden, (...) op een of andere manier leek het me nu waarder dan ooit. Ik had bestaan voorzover schepper aan mij werkte en voorzover Lidewij zich van mij vergewiste’ (p. 78).

⁸⁰ ‘Hij [‘schepper’] was mij [het doek] nu werkelijk aan het willen, maar hij wist dat nog niet’ (p. 41).

het zijn dood aan voelt komen: '(...) ik kon niet anders dan willen wat schepper wilde, ik verlangde nooit naar iets heviger dan naar Singer zijn, en leven, en naar de blik van wie ook die, mij ziende, zou zeggen: hij lijkt wel echt, kijk, een mens. Singer' (p. 112). De roman lijkt de vraag te stellen of kunst in staat is een dode tot leven te wekken.

Niet alleen de schepper, maar ook het geschapene is bij het scheppingsproces betrokken. Duidelijk is dat de verteller, het schildersdoek, iets – iemand – wil *zijn*. Op het moment dat het doek door Felix is gekocht en de winkel uit is gedragen, staat er: 'Schepper! neuriede ik met al mijn spieën, schepper! Doe met mij wat je wil! Maak iemand van mij!' (p. 10) Het doek is aan het begin van het verhaal een *tabula rasa* bij uitstek: een onbeschilderd stuk linnen. Het vraag erom beschreven, beschilderd te worden. Tegelijkertijd: wat er op het doek geschilderd zal worden zal nooit door het doek zelf gezien kan worden (tenzij in een spiegel, zoals ook eenmaal gebeurt). De scheppingsact *in* het boek kan vergeleken worden met de scheppingsact *van* het boek. Als we de lijn van het lege doek doortrekken, is de roman zelf ook als een onbeschreven blad begonnen. Alles wat erop is ontstaan, is het werk van zijn schepper, de auteur. Hij 'wil' iets, hij 'ziet' iets en hij 'wekt iets tot leven', net zoals portretschilder Felix. Door zijn scheppingsact is er een roman ontstaan. Gaat de roman in zijn geheel ook over een zoon die tot leven gewekt moet worden? Is er een opdrachtgever bij betrokken? Vragen waarvan de kiem van een antwoord wel in het boek besloten ligt en waar ik later op terug zal komen. En net zoals het onbeschilderde doek er 'met al zijn spieën' om vraagt beschilderd te worden, zo kunnen de lege bladzijden van een boek – of eerder: een lege Word-pagina – erom vragen beschreven te worden. Dat het boek ontstaat is dan niet zozeer een beslissing van de auteur, maar veeleer een gevolg geven aan een innerlijke drang.

Uitspraken over kunst

Ook worden er soms expliciete uitspraken over kunst van 'schepper' weergegeven. Zo zegt hij: '(...) alles van waarde balanceert op de rand van kitsch' (p. 46) en zegt het doek: 'Schepper is, zegt hij zelf, niet zozeer een kijker, als wel een schikker. Ik moet, zegt hij soms tegen een zitter, de wereld eerst neerzetten en regisseren, voor ik zie wat ik wil schilderen. (...) en ik weet hoe zijn begeerte om iets te maken wordt aangejaagd door zijn geregisseer' (p. 86). De kunstopvatting van Felix Vincent heeft dus te maken met balanceren op de rand van kitsch, de wereld regisseren en, zoals we hiervoor al gezien hebben, iets laten zien wat je niet ziet. Dat hij portretten schildert, geeft hem als kunstenaar een aparte status: 'Ik zal hem schepper blijven noemen, ofschoon ik sterk de indruk ben gaan krijgen dat hij zichzelf niet echt beschouwt als een vrij kunstenaar' (p. 11), zegt het doek. Het schildersdoek zegt ook over Felix: 'Hij wil iemand zijn van wie je nooit zou denken dat hij kunstenaar is. En dat geldt, zegt hij, ook voor wat ik maak. Als je een ding van mij ziet, moet je geen seconde aan mij hoeven denken' (p.

⁸¹ 'Het is niet mijn eigen idee geweest, om mens te worden' (p. 112).

11). Wil de auteur van *Specht en zoon* zelf ook zo'n onzichtbare kunstenaar zijn, geheel verscholen achter zijn werk?

Het doek doet meer opvallende uitspraken over kunst: 'En eigenlijk weet ik zelf niet of het voor mijn geschiedenis van belang is – wie er toen hij aan mij werkte door zijn hoofd heeft gespookt. Ik bedoel, wat maakt het uit als we te horen zouden krijgen dat Leonardo da Vinci tijdens het maken van de Mona Lisa voortdurend aan Tjitske Takema heeft gedacht?' (p. 65) Het gaat dus, met andere woorden, om het kunstwerk zelf en niet om het eventuele verhaal dat erachter zit. Felix vertelt uiteindelijk wel aan Lidewij aan wie hij heeft gedacht toen hij het portret van Singer maakte, maar het belang van deze achtergrondinformatie wordt met deze zin van het doek meteen weer gerelativeerd. Wat maakt het uit als we te horen zouden krijgen dat Felix Vincent tijdens het maken van Singer voortdurend aan Tijn heeft gedacht, suggereert de verteller hier. Op metaniveau kan deze vraag betekenen: wat maakt het uit of, en welk, reëel verhaal er achter de roman *Specht en zoon* zit?

Wanneer de verteller in de gedaante van de in tweeën gescheurde polaroidfoto in het borstzakje van Felix de bevalling van Lidewij meemaakt en in de ziekenhuiskamer 'iemand' aan de muur ziet hangen ('ik hoorde schepper iets zeggen over de reproductie van een ding met waterlelies en een vijver', p. 122), staat er: 'Die had ik ook kunnen zijn, dacht ik, en ik voelde een afgrondelijke spijt, een Monet hoogglans afgedrukt had ik kunnen zijn en heel mijn leven elke dag lang in een regionaal ziekenhuis de menselijke geboorte bijwonen' (p. 122). Met deze constatering wordt de vraag gesteld wie er beter af is: het doek dat een portret geworden is van iemand die tot leven gewekt moest worden en in hoogst individuele opdracht is geschilderd, of de reproductie van Monet, een schilderij dat met zijn waterlelies en een vijver de levende natuur afbeeldt, tot de canon behoort, en te kijk hangt voor de massa.

Het schildersdoek als metafoor voor de auteur

Over het schildersdoek valt nog wel meer te zeggen. Het doek is voor wat hij kan vertellen afhankelijk van de plaats waar hij zich bevindt en hoe hij neergezet wordt. Sterker nog: voor het verhaal dat hij wil vertellen is hij afhankelijk van waar Felix, schepper, hem plaatst. Zichzelf kan hij niet zien, enkel zijn omgeving. Zo beschouwd laat de metafoor van het vertellende schildersdoek zien in welke situatie de auteur zich bevindt wanneer hij een boek schrijft. Hij schrijft op wat hij ziet vanuit zijn eigen unieke positie; hij overziet niet alles, maar slechts de plaats waar hij zich bevindt en tot zover zijn gehoorsafstand reikt. Concreet betekent dit dat de schrijver voor wat hij schrijft afhankelijk is van zijn omgeving en dat zijn blik op de wereld beperkt is. Vanwege deze visuele en auditieve beperking neemt het schildersdoek dat wat hij wél ziet en hoort zo nauwkeurig mogelijk in zich op. Hij probeert vanuit zijn benarde positie (het schildersdoek wordt op een gegeven moment ingepakt in 'ploppapier' dat bijna geen geluid toelaat en met zijn voorkant tegen de muur gezet zodat hij niets meer ziet) juist zoveel

mogelijk wél te zien en te horen. 'Ik had de hele dag, staand op de grond en leunend tegen de zijmuur van het atelier, schuin de tuin in kunnen kijken. Daar waren de bomen en struiken vrijwel kaal geworden, wat prettig was, want daardoor had ik dieper de wereld in kunnen kijken' (p. 83). Zo is ook de schrijver iemand die het leven, zoals zich dat aan hem voordoet, nauwkeurig, onbevangen en intens registreert.

Een verhaal volgens Jacques Lacan

Een vaak beproefde en ook vruchtbare methode is om een literair werk te lezen tegen de achtergrond van het werk van een bepaalde filosoof. Een voorbeeld hiervan is de lezing van Simon Vestdijks *Meneer Vissers hellevaart* door R. Henrard, waarin hij *Meneer Vissers hellevaart* interpreteert aan de hand van Nietzsche en Schopenhauer.⁸² Ook *Specht en zoon* leent zich voor een dergelijke interpretatiemethode: de gedachten die erin naar voren komen vertonen veel overeenkomsten met de filosofie van Jacques Lacan (1901-1981), die beïnvloed was door de psychoanalyse van Freud. Voor een 'lacaniaanse' interpretatie van *Specht en zoon* maak ik gebruik van een artikel van de neerlandicus Sven Vitse.

Vitse plaatst Otten in de 'recente tekstuele of intellectuele traditie' van onder andere de filosoof Jacques Derrida, waarin het postmoderne nihilisme uit de jaren zestig en zeventig gecorrigeerd wordt met het toelaten van een 'onbestemd, niet-teleologisch geloof in de toekomst en een quasi-messianistisch appel aan absolute waarden als rechtvaardigheid en gastvrijheid'.⁸³ Anderzijds constateert Vitse dat Otten toch niet breekt met de postmoderne ideeën; dit toont hij aan door het godsbegrip van Otten in verband te brengen met de ideeën van Jacques Lacan, aangezien hij conceptuele overeenkomsten ziet tussen de teksten van Otten en Lacan. (In zijn artikel beschouwt Vitse de romans *Ons mankeert niets* en *Specht en zoon*, ik laat het gedeelte over *Ons mankeert niets* hier buiten beschouwing.)

Lacan verbeeldde de onmogelijke symbolisering van de werkelijkheid door middel van de taal als de dialectiek tussen blik en oog: 'de alomtegenwoordige blik van het reële ontsnapt steeds aan het oog van het symbolisch subject'.⁸⁴ Deze dialectiek is ook aanwezig in *Specht en zoon*: het doek en het personage Schepper nemen afwisselend de positie van blik en oog, van god of gelovige, in. Ze staan in een relatie van wederzijdse afhankelijkheid: het doek is afhankelijk van het oog van het afgebeelde subject, maar is tegelijkertijd het oog dat de blik van de schilder nodig heeft om betekenisvol te kunnen worden. De schilder, Schepper is drager van een blik omdat hij in zijn modellen iets ziet dat anderen niet zien, terwijl de schilder tegelijkertijd afhankelijk is van de blik van de geschilderde: pas deze blik,

⁸² R. Henrard, 'Meneer Visser en de Wil'. In: *Vestdijkkroniek* 58 (1988), p. 51-57.

⁸³ Sven Vitse, 'De dialectiek van blik en oog', <http://www.kiez21.org/articles/13/vitse.pdf>, p. 2.

⁸⁴ Vitse, 'De dialectiek van blik en oog', p. 3.

die de schilder probeert te vangen door middel van zijn zoekende oog, maakt het schilderij waardevol.⁸⁵ Dit godsbegrip, waarbij de gelovige afhankelijk is van zijn god en andersom, verwijst naar de onmogelijkheid van representatie.⁸⁶ Vitse laat zien dat het in die zin logisch is dat Otten over de God van het christendom schrijft, omdat in de persoon van Christus zowel het menselijke (zoekende) als het goddelijke (alwetende) aspect, het oog en de blik, terugkomen.⁸⁷

God voorstellen als blik kan zowel troostend als beangstigend zijn: God is immers zowel een blik als een oog dat afhankelijk is van de blik van de gelovige. Vitse stelt de vraag of het geloof en de relatie tussen blik en oog ooit vanzelfsprekend worden. Otten lijkt deze vraag niet te beantwoorden, omdat de ontmoeting tussen blik en oog steeds wordt uitgesteld: het doek verdwijnt uiteindelijk in het vuur, waarna de blik toch overleeft. Ook bij Lacan bestaat de dialectiek tussen blik en oog uit een steeds gemiste ontmoeting tussen beide. Vitse constateert echter dat *Specht en zoon* desondanks aan lijkt te sturen op een verzoening tussen oog en blik, aangezien de roman als een vorm van geloofsarbeid gelezen kan worden.⁸⁸

Tevens laat Otten door het gebruik van de metafoor van de spiegel – het doek zegt dat hij zich voorstelt dat de wereld vol volledig onzichtbare spiegels is – zien dat zijn godsbegrip behalve transcendent ook immanent is. Ieder mens is een spiegel voor een ander mens en ziet zichzelf in de ander weerspiegeld, ieder mens is zowel blik als oog, en dus goddelijk.⁸⁹ Hiermee heeft Vitse laten zien welke overeenkomsten er zijn tussen het godsbegrip van Lacan en dat van Willem Jan Otten zoals dat naar voren komt in *Specht en zoon*. Het is een godsbegrip dat weliswaar samenkomt in de persoon van Christus, maar dat primair filosofisch van aard is.

Een christelijk verhaal

Specht en zoon kan, tot slot, gelezen worden als een christelijk verhaal. Recensenten van orthodox-christelijke kranten en tijdschriften als het *Reformatorisch Dagblad* en *Liter* hebben het op die manier gelezen, maar ook de niet-gelovige literatuurcriticus Jaap Goedegebuure⁹⁰ geeft een christelijke lezing van *Specht en zoon*. In het vroeger katholieke Vlaamse maandblad *Streven* zegt filosofe Karin Melis: 'Otten legt een transcendent zingevingnet over zijn verhaal'⁹¹. Melis is zelf echter ook een bekeerling, in 2002 liet ze zich dopen in de katholieke kerk.⁹²

⁸⁵ Vitse, 'De dialectiek van blik en oog', p. 15-16.

⁸⁶ Vitse, p. 14.

⁸⁷ Vitse, p. 15.

⁸⁸ Vitse, p. 20-21.

⁸⁹ Vitse, p. 21-22.

⁹⁰ Goedegebuure is christelijk opgevoed, maar inmiddels niet meer gelovig: Hans Werkman, 'Christelijke literatuur in Nederland in de jaren negentig', p. 407.

⁹¹ Karin Melis, 'Het ware geloof is aan de atheïst'. In: *Streven* 74 (2007), nr. 5, p. 456-459: 457.

⁹² Zie: begeleidende tekst bij 'Het vermoeden', 29 november 2009, <http://www.luxmagazine.nl/vermoedenUitzending.aspx?IntEntityId=543>. Melis heeft de stap naar het geloof tevens beschreven in haar boek *Geen weg meer terug* (Ten Have 2003).

In het hierna volgende zal ik *Specht en zoon* christelijk interpreteren, waarbij ik gebruik maak van de interpretaties van verschillende christelijke recensenten en die van Goedegebuure en andere niet-christelijke critici.

Poëticaal

Het hiervoor geschetste poëtische kader van de roman kan ook religieus geïnterpreteerd worden. De act van scheppen verwijst onmiskenbaar naar het scheppingsverhaal uit Genesis, maar bij Otten krijgt ook het scheppen in de literaire context een nadrukkelijk religieuze lading. Het scheppen als creatieve daad staat voor hem gelijk aan geloven. Zolang de hoofdpersoon Felix, schepper, ervan overtuigd is ofwel gelooft dat hij de dode Singer levend kan schilderen, lukt het hem ook.⁹³ Wanneer journaliste Minke Dupuis hem vertelt dat Singer slechts een van Spechts sekslaafjes is en Felix niet meer in zijn opdracht kan geloven, verbrandt hij het portret: tegelijk met het geloof wordt de creatieve daad vernietigd.⁹⁴ Er kan weer creatie plaatsvinden wanneer Specht Felix heeft verteld dat hij wel degelijk liefde voelt voor Singer: Felix ‘gelooft’ weer in het feit dat hij Singer zou kunnen schilderen en krijgt van Specht een nieuwe opdracht.

Eerder stelde ik de vragen: Gaat deze roman in zijn geheel ook over een zoon die tot leven gewekt moet worden? Is er een opdrachtgever bij betrokken? Als de poëtische laag van *Specht en zoon* christelijk wordt geïnterpreteerd, kan opdrachtgever Specht verwijzen naar een transcendente Opdrachtgever: God. Zoals God zijn zoon Jezus tot leven wekte, zo wil Hij op dezelfde manier de zoon Singer (via Felix) tot leven wekken. Felix, ‘schepper’, is echter tegelijkertijd ook zelf God, wanneer hij ‘iets uit niets’ scheidt en een dood mens levend schildert. Zo kan de roman als geheel symbool zijn voor Jezus’ menswording en opstanding.

Verwijzingen naar Bijbel en christendom

Otten verwijst in de roman voortdurend naar Bijbelteksten en elementen uit de christelijke traditie. In het atelier hangt bijvoorbeeld een kalender en het doek ziet dat het november is: ‘de Vaticaanse kalender maakte gewag van dagen die Allerzielen en Allerheiligen werden genoemd’ (p. 25). Lidewij gist naar de betekenis van deze dagen, waarna er staat: ‘(...) wat weten we toch weinig van deze dingen af, had Lidewij gezegd, volgens mij heeft op deze kalender iedere dag een bedoeling’ (p. 25). Hoewel deze verwijzing naar de Vaticaanse kalender in eerste instantie een losse opmerking lijkt (de verwijzingen naar Pasen later in het verhaal kunnen wel gerelateerd worden aan het verhaal), wordt hier toch met nadruk de aandacht gericht op katholieke christelijke feestdagen. Expliciete verwijzingen

⁹³ Jaap Goedegebuure, ‘Specht en zoon’ (2004). In: Marcel Barnard, Gerda van de Haar (red.) en Jaap Goedegebuure (red. literatuur), *De bijbel cultureel. De bijbel in de kunsten van de twintigste eeuw*. Zoetermeer: Meinema/Kapellen: Pelckmans 2009, p. 550-552: 551.

⁹⁴ *Lexicon van literaire werken*, s.v. ‘Willem Jan Otten. Specht en zoon’, p. 4.

naar het christendom als deze geven aanleiding tot een christelijke interpretatie van het boek als geheel.

Een volgende aanwijzing voor een christelijke interpretatie is de naam van het huis dat Felix en Lidewij willen kopen: Nimmerdor. 'Nimmer dor' betekent 'altijd vruchtbaar' en lijkt mij een verwijzing naar het paradijs, de Hof van Eden. Felix' werk is erop gericht het huis Nimmerdor in bezit te krijgen. De opdracht om Singer te schilderen brengt deze droom een stuk dichterbij: Specht belooft Felix honderd duizend euro. Wanneer Minke aan Felix de waarheid over Specht en Singer heeft verteld, voelt Felix zich schuldig over het aannemen van de opdracht en komt het portret van Singer tussen hem en Nimmerdor in te staan, net zoals de zondeval Adam en Eva uit het paradijs dreef: '(...) de misdaad, de misdaad (...), Nimmerdor, Nimmerdor wordt nooit van ons...'. (p. 112).

De vergelijking met Adam en Eva wordt nog een andere keer gemaakt, namelijk wanneer Felix het bed heeft gedeeld met Minke Dupuis. 'Ze wilden zich bedekken als Adam en Eva, ze wilden onzichtbaar zijn' (p. 105), staat er dan. De zin staat wat los van de directe context: tussen de beschrijving van hoe Felix een emmer water onder het lekkende dak zet. In zijn iets ruimere context echter laat de opmerking aan duidelijkheid weinig te wensen over: hij wordt gemaakt op het moment dat Minke op het punt staat te vertrekken en kan dus alleen maar op Felix en Minke slaan.

Maar naast de zinspelingen op het paradijs, wordt er ook regelmatig verwezen naar het verhaal van Pasen. Op de dag dat Felix aan Lidewij het verhaal over Tijn vertelt, is het 'de zondag die volgens de vreemde kalender *Palmpasen* werd genoemd' (p. 67): de zondag voor Pasen. Het staat er niet expliciet, maar als Felix op diezelfde dag tegen Lidewij zegt dat het schilderij zaterdag wordt opgehaald (p. 74), moet dat op Stille Zaterdag zijn, de dag waarop Jezus in het graf lag.

In het subhoofdstuk dat Palmpasen beschrijft, de dag dat Felix Lidewij over zijn vriendschap met Tijn vertelt, is nog een opmerkelijke bijbelse verwijzing te vinden. Wanneer Felix op het punt staat over Tijn te vertellen en aarzelt over hoe hij dat moet doen, staat er: 'Schepper (...) broedde nog altijd op zijn verhaal en staaarde richting berkenbosje waarachter de zon nu gloeide als in een braambos een vuurtje' (p. 70). Het opmerkelijke zit 'm in de woordgroep 'in een braambos'. Er had ook kunnen staan: '(...) waarachter de zon nu gloeide als een vuur(tje)'. Door het gloeien van de zon te vergelijken met het gloeien van een vuurtje in een braambos, verwijst Otten naar het Bijbelboek Exodus: 'En de Engel des HEEREN verscheen hem in een vuurvlam uit het midden van een braambos; en hij zag, en ziet, het braambos brandde in het vuur, en het braambos werd niet verteerd.'⁹⁵ In Exodus 3 krijgt Mozes van God de opdracht het volk Israël naar het beloofde land te leiden. Het vuur dat Mozes ziet branden in het braambos is de gedaante waarin God aan hem verschijnt. Wanneer Mozes op het braambos toeloopt zegt God (ofwel 'de engel van de HEER'): 'Kom niet dichterbij en doe uw sandalen uit, want de plaats

⁹⁵ Ex. 3,2 (Statenvertaling, ed. 1977). In andere vertalingen wordt 'braambos' overigens weergegeven met 'doornstruik' (Willibrordvertaling 1995 en Nieuwe Bijbelvertaling) en 'Sinaïdoorn' (Naardense Bijbel, Pieter Oussoren). Desondanks is de zinsnede 'Mozes bij het brandende braambos' een geijkte uitdrukking geworden.

waar u staat is heilige grond.⁹⁶ Vertaald naar *Specht en zoon* zet deze verwijzing naar het brandende braambos het verhaal dat Felix over Tijn vertelt in een bijzonder licht: wanneer Felix begint te vertellen, bevindt hij zich op 'heilige grond'. Dit maakt dat aan de passage over Tijn een meer dan gewone, welhaast religieuze, betekenis toegekend moet worden.

Otten maakt wel vaker gebruik van dergelijke subtiele verwijzingen naar de Bijbel. Wanneer het schildersdoek beseft dat Felix hem in het door hem gemaakte vuur wil verbranden en reflecteert op zijn 'leven' staat er: 'Het is niet mijn eigen idee geweest, om mens te worden. (...) Waar het vandaan kwam, het verlangen dat ik hier in Nimmerdor ben gaan voelen, ik weet het niet, maar het kwam in mij op, niet als een gedachte, maar *als een wind, die ongemerkt gaat waaïen* (...)' (p. 112, mijn cursivering). Binnen een christelijke context verwijst een 'verlangen' dat opkomt 'als een wind die gaat waaïen' onmiskenbaar naar wat er gebeurt met Pinksteren in Handelingen 2: 'Plotseling kwam er uit de hemel een geraas alsof er een hevige wind opstak, en het vulde heel het huis waar zij waren. (...) Zij raakten allen vol van heilige Geest (...).'⁹⁷ Het verlangen naar menswording dat het doek voelt is dus door niemand minder dan de Heilige Geest ingegeven.

Een meer ironische zinspeling op zijn christelijke thematiek maakt Otten wanneer zijn hoofdpersoon Felix een gesprek heeft met journaliste Minke Dupuis en Felix zich heeft laten ontvallen dat hij van het grote doek een Piëta wil maken. Hij zegt dan: 'Ik heb liever niet dat het [het plan om een Piëta te schilderen] in het interview komt.' Minkes reactie, 'God, nee, zei ze, dáár zijn *Palazzo*-lezers niet in geïnteresseerd' (p. 18) is dubbelzinnig: het 'dáár' kan zowel slaan op Felix' voornemen een Piëta te maken als op 'God'.

Motieven

Naast meer expliciete verwijzingen naar Bijbel en christendom, zijn de betekenisdragende handelingen in verhaal stuk voor stuk christelijk te interpreteren. Hieronder zal ik, door middel van een eigen interpretatie aangevuld met behulp van secundaire literatuur, een overzicht geven van de motieven in *Specht en zoon* die christelijk geïnterpreteerd kunnen worden.

- Vaderschap

In *Specht en zoon* is vaderschap een belangrijk thema. Allereerst op concreet niveau (Felix krijgt immers een zoon: Stijn), maar daarnaast ook op abstract niveau. Valéry Specht koestert vadergevoelens ten overstaan van Singer, zo sterk zelfs dat hij zijn zoon voor de eeuwigheid wil laten vastleggen. Daarnaast is de relatie van Felix (schepper) tot zijn maaksel, het kunstwerk, te beschouwen als een

⁹⁶ Ex. 3,5 (Willibrordvertaling 1995).

⁹⁷ Hand. 2,2 en 4a (Willibrordvertaling 1995).

relatie van een vader tot zijn zoon.⁹⁸ Er wordt tenslotte eenmaal gesproken over een transcendente vader ('Ze denken dat er een vader is, geloof ik.', p. 133).

Het christendom heeft uiteraard niet het patent op een thema als vaderschap, maar het theologische leerstuk van de goddelijke drie-eenheid (Vader, Zoon en Heilige Geest) leert God als Vader al vanaf de vroegchristelijke kerk. Uiteraard niet zonder reden: ook in de Bijbel wordt God meermaals voorgesteld als een vader (denk aan de gelijkenis van 'de verloren zoon' of aan het 'Onze Vader'). De vaders in *Specht en zoon* lijken niet alleen naar zichzelf te verwijzen, maar ook naar een goddelijke Vader: Specht en Felix zijn vaders die hun 'zoon' (Singer resp. het schildersdoek) tot leven willen wekken. Singer vertoont daarbij ook nog eens trekken van de 'verloren zoon' in de bijbelse gelijkenis: net als deze jongen is hij weggelopen van zijn vader en zoekt hij zijn heil in 'de wereld'.⁹⁹

Anders dan God de Vader, zijn de vaders Specht en Felix maar moeilijk in staat liefde te geven en te verkrijgen. Geld – in de Bijbel de afgod bij uitstek, in de gedaante van de heidense god Mammon – vertroebelt hun vader-zoonrelaties.¹⁰⁰ Specht kocht Singer, en het schilderij dat hem tot leven moet wekken. Voor zijn maaxsel, het doek, heeft Felix veel moeten betalen¹⁰¹ en bovendien is zijn liefde tot het schilderij niet zuiver omdat Specht hem voor het schilderij honderd duizend euro belooft, wat voor Felix de doorslag gaf om de opdracht aan te nemen.¹⁰² De vaders in *Specht en zoon* schieten kortom schromelijk tekort: Spechts liefde is niet zuiver en die van Felix tot het schilderij slaat om in haat wanneer hij het schilderij in het vuur werpt.¹⁰³ De criticus Van den Bergh noemt Felix en Specht zelfs 'onmachtige vaders'.¹⁰⁴

- *Zien en gezien worden*

Een ander belangrijk motief in *Specht en zoon* is dat van 'zien en gezien worden', een motief dat een van de belangrijkste thema's in Ottens werk wordt genoemd.¹⁰⁵ Gezien worden staat in de roman gelijk aan 'bestaan'. Het verhaal over Felix en zijn jeugdvriend Tijn maakt dat duidelijk. Tijn wilde niets

⁹⁸ Zie voor dit laatste ook: Van den Bergh, 'Ik wil te vertrouwen zijn', p. 57.

⁹⁹ Singer is '[t]erug naar zijn langzame zelfmoord. Naar zijn smerige kamer. Terug naar zijn leven, zijn leugens. Zijn hustle. Zijn heroine' (p. 138).

¹⁰⁰ Van den Bergh, p. 57.

¹⁰¹ 'Er is geld voor mij neergeteld, ik kostte beduidend meer dan een Dubbeldraads Geweven (...)' (p. 112; geciteerd in: Van den Bergh, p. 58).

¹⁰² 'Het lukte schepper om de cheque niet aan te raken. Ik weet zeker dat hij bliksemsnel de inwendige Nimmerdorse berekening maakte en wist: dit scheelt maanden. (p. 36) (...)

Even daarvoor had hij de cheque in de lade van de grote tafel opgeborgen, tussen de potloodstompjes en de vlakgommen. En toen Lidewij binnenkwam om te horen hoe het gesprek was gegaan, heeft hij alles verteld – behalve van de cheque' (p. 41).

¹⁰³ Van den Bergh, p. 58.

¹⁰⁴ Van den Bergh, p. 57.

¹⁰⁵ *Lexicon van literaire werken*, s.v. 'Willem Jan Otten. Specht en zoon', p. 11; De Reus: 'Het *zien* boort de diepste laag aan in deze roman', Tjerk de Reus, 'Eens komt hij om zichzelf te zien'. In: *Onder woorden* (nieuwsbrief van het Christelijk Literair Overleg) 20 (2005) [geen paginanummering]; zie ook het artikel van Sven Vitse over de dialectiek van het zien, zoals hiervoor besproken.

liever dan door Felix gezien worden. Toen Felix hem afwees, bestonden ze niet meer voor elkaar. Ook het schildersdoek – en daarmee: Singer – wil gezien worden: ‘Wie ziet mij, asjeblijft, wie maakt dat ik besta?’ Pas als er iets op hem te zien is, ‘wordt’ hij iets. ‘Ik was gaan begrijpen dat voor een doek als ik maar één ding telt in het leven. (...) Wie word ik?’ (p. 21-22) Maar ook voordat het doek door Felix werd gekocht, was al duidelijk hoe zien en bestaan voor het doek met elkaar samenhangen. Pas wanneer het uiteinde van de rol linnen in de etalage van Van Schendel (de winkel voor schilderbenodigdheden) wordt gehangen, en het doek dus door anderen gezien wordt, begint het te leven. Vanaf dat moment kan het doek zich dingen herinneren: ‘Ik ben zoals iedereen begonnen als rol en ik hing bij Van Schendel tussen andere rollen. Van dit hangen herinner ik me vrijwel niets. (...) Wel weet ik dat ik bijna tien maanden lang met ongeveer zestig centimeter van mijn oppervlakte de winkel in gehangen heb, als de tong van een gaper’ (p. 6).

Felix zelf is alleen al vanwege zijn beroep voortdurend met ‘zien’ bezig. ‘Op een ding van mij krijg je iets te zien wat je niet ziet’ (p. 13). Felix heeft geen spiegel in zijn atelier, want ‘[h]ier in het atelier ben ik de enige die kijkt’ (p. 20). Tegelijk had hij niet de moed om zijn vriend Tijn op zijn kwetsbaarst te zien. Dit niet-kijken van Felix is ‘het onvermogen om lief te hebben. En ook: het onvermogen de liefde van anderen op waarde te kunnen schatten.’¹⁰⁶ Twee keer was Felix niet in staat te ‘zien’ (de juiste verhouding tussen mensen in te schatten, bij Tijn en bij Singer) en op die momenten werd hij van een schepper een vernietiger. Oftewel: hij ontzegde Tijn en Singer de mogelijkheid mens te zijn.¹⁰⁷ Bij Felix staat ‘zien’ dus ook gelijk aan ‘(laten) bestaan’. Voor Valéry Specht geldt dit eveneens: zijn vaderschap van Singer houdt het verlangen in dat Singer beseft door hem gezien te zijn.¹⁰⁸ Pas dan ‘bestaat’ hij als vader voor Singer.

De al eerder genoemde Karin Melis duidt het ‘zien’ eerder negatief. Er is een grens aan het ‘de ander zien’ oftewel het kennen van de ander:

‘Het bestaansrecht van zijn marionetten verbindt Otten aan het gezien worden met alle wellust die dat met zich meebrengt. Want je kunt nu eenmaal niet alles zien en precies daar wordt de begeerte geboren. Ik vraag me af of ik me als lezer van *Specht en zoon* medeplichtig maak aan voyeurisme.’¹⁰⁹

Hoewel Melis hier mijns inziens te kort door de bocht gaat, wordt dit ‘negatieve zien’ door Otten in *Specht en zoon* ook geëxpliciteerd, namelijk in het pornomotief en de overspelscène. Van den Bergh

¹⁰⁶ *Lexicon van literaire werken*, s.v. ‘Willem Jan Otten. Specht en zoon’, p. 5-6. Ook het niet kunnen geloven van Felix in de onschuldige liefde van Specht voor zijn zoon Singer wordt genoemd als voorbeeld van dit onvermogen de liefde van anderen op waarde te kunnen schatten.

¹⁰⁷ *Lexicon van literaire werken*, s.v. ‘Willem Jan Otten. Specht en zoon’, p. 6.

¹⁰⁸ De Reus, ‘Eens kom hij om zichzelf te zien’.

¹⁰⁹ Melis, ‘Het ware geloof is aan de atheïst’, p. 457.

wijst erop dat Otten deze scène in verband brengt met zondeval en zondvloed.¹¹⁰ En juist de zondeval vond plaats uit begeerte datgene te zien wat niet gezien kan worden (nl. het onderscheid tussen goed en kwaad, het zien zoals God ziet). De zondvloed komt als een straf op de ongehoorzaamheid van de mens die met de zondeval was begonnen.

Op een vernuftige manier brengt Otten het motief 'zien' in verband met noties als 'bestaan', 'kennen', 'liefhebben', 'vertrouwen' én 'zonde', waardoor terecht geconcludeerd kan worden dat het woord 'zien' in *Specht en zoon* centraal staat. De oplettende lezer wist dat eigenlijk al op het moment dat Otten zijn verhaal door een schildersdoek – bij uitstek iets dat bestaat bij de gratie van het zien – liet vertellen.

- *Vertrouwen*

In nauwe relatie met het woord 'zien' staat het woord 'vertrouwen'. Van den Bergh noemt de passage waarin dit thema het sterkst naar voren komt – het moment dat Felix aan Lidewij over zijn jeugdvriend Tijn vertelt – het hart van de roman.¹¹¹ Zoals eerder aangegeven, wijst de verwijzing naar het brandende braambos er al op dat aan deze passage buitengewone waarde toegekend moet worden. De gebeurtenis vindt ook letterlijk plaats in het midden van de roman: pagina's 66-74 van de in totaal 142 bladzijden.

Ook de veelvuldige zinspelingen op 'de plek twintig centimeter links van het midden' op het schilderij van Singer wijzen erop dat het schilderen van het mismaakte geslachtsdeel een belangrijk gegeven is. Het doek zegt bijvoorbeeld: 'Eigenlijk alleen toen Schepper op een plek in het midden, ongeveer een centimeter of twintig links van mijn midden, uitkwam, las ik iets van een scheppersspanning van hem af (...). 'Welbeschouwd was dit het enige ogenblik waarop ik dacht: ik word iets bijzonders' (p. 57). Wanneer schepper de plek in het midden van het schilderij bekijkt op de dag dat het schilderij af is, begint hij te neuriën. Vervolgens zegt hij: 'Daar is niks mis mee' (p. 58). Wanneer Lidewij terugkomt van wintersport en het doek bekijkt, zoekt ze tot verbazing van het doek niet zijn ogen, maar juist die plek in het midden: 'Haar blik was, in de onpeilbaar korte tijdsspanne na de onbegrijpelijke blikwisseling, naar links gegleden, weg van mijn gezicht, naar de plek twintig centimeter links van mijn midden' (p. 62). Aan die plek had schepper even geconcentreerd gewerkt als aan de ogen, zo krijgen we van het doek te horen. Vervolgens staat er dat Lidewij het doek 'daar' aanraakt (p. 62-63). Ook schepper zelf zegt 'dat het midden van het ding even belangrijk voor [hem] (...) was als anders de blik is' (p. 69). Wanneer het schilderij later op Lidewij's verzoek weer uit het pakpapier wordt gehaald en schepper en zij naar hem kijken voelt het doek 'ongeveer twintig

¹¹⁰ Lidewij draagt appelgroene kleding (verwijst naar Eva), Minke Dupuis heeft donkergroene ogen en bedient zich van de leugen (verwijst naar de slang), tijdens het overspel gaat het 'waaninnig regenen', wat Felix aanduidt met 'Er komt een schip met zure appels aan' (verwijzing naar de ark van Noach): Van den Bergh, 'Ik wil te vertrouwen zijn', p. 56-57.

¹¹¹ Van den Bergh, p. 59.

centimeter links van [z]ijn midden iets tintelen' (p. 80). Ook wanneer Minke het schilderij stiekem bekijkt terwijl Felix even uit het atelier is weggelopen, staat er dat ze de sluier optilt 'totdat ze de plek twintig centimeter rechts van mijn midden zag' (p. 91). (De plek waar het geslachtsdeel van Singer is geschilderd zit voor de kijker rechts, voor het doek links.) Wanneer Felix later de sluier helemaal optilt kan het doek zichzelf zien in de spiegel aan de andere kant van het atelier. Hij merkt dan hoe zijn blik onmiddellijk naar zijn midden getrokken wordt: 'Er moest daar iets te zien zijn, maar er was iets met het licht, er was daar, zo leek het *geen licht*, dat had met de lampen te maken, die schepper verkeerd had neergezet, hoe ik ook keek, het was alsof mijn blik in een gat staarde' (p. 94).

Aan de vriendschap met Tijn heeft Felix een gevoel van verraad overgehouden; om met zichzelf in het reine te komen verwerkt hij Tijn in het schilderij van Singer. Hierdoor wordt, tegelijk met Singer, ook Tijn tot leven gewekt. Tijns kwetsbaarheid (zijn mismaakte geslacht) is het middelpunt van het schilderij geworden. In de scène waarin Felix terugkeert naar de plek waar hij Tijn afwees, roept hij: 'Vertrouw me (...) Asjeblieft. Ik wil te vertrouwen zijn' (p. 133)¹¹². Juist toen Tijn hem wél volledig vertrouwde – 'Wat voelde hij zich veilig bij jou' (p. 74), zegt Lidewij – schond Felix zijn vertrouwen door hem niet te willen zien; door Tijn nu door Singer heen te 'scheppen' wil Felix doen wat hij destijds heeft nagelaten.

- *Schuld en vergeving*

Geen van de recensenten van *Specht en zoon* spreekt expliciet over schuld, maar het is een concept dat naast alle andere bijbelse noties haast niet kan ontbreken. En dat doet het ook niet. Van den Bergh maakte, zoals hiervoor aangegeven, al duidelijk dat Otten verwijst naar zondeval en zondvloed. Net als in de Bijbel, brengt ook Felix' 'zondeval' een gevoel van schuld teweeg. En net als Adam en Eva, schamen Felix en Minke zich na de daad van het overspel: 'Ze wilden zichzelf bedekken als Adam en Eva, ze wilden onzichtbaar zijn' (p. 105). Schuld ervaart Felix niet alleen vanwege het overspel, maar ook vanwege het feit dat hij de relatie tussen Specht en Singer niet in de juiste verhouding heeft gezien. Wanneer Minke na het overspel in de hal staat om te vertrekken, zegt het schilderij: 'Hij [Felix] vloekte. Ik kreeg de indruk dat hij mij vervloekte. Hij vloekte nog een keer' (p. 105). Felix vloekt dus twee keer: de eerste keer vervloekt hij het schilderij, de tweede keer zijn overspel. Juist als de ene schuld (zijn verraad aan Tijn) ingelost is, ontstaat er een nieuwe: hij heeft een van Spechts sekslaafjes geschilderd. Wanneer hij die schuld eveneens probeert in te lossen door Singer in het vuur te gooien, voelt hij zich alsnog schuldig: het verbranden van het schilderij voelt als verraad aan Singer, juist omdat Specht hem vertelt wel van Singer te houden.

Het vuur werkt niet alleen verterend, maar ook louterend: met de verbranding van het schilderij is het verhaal niet afgelopen. De 'geest' van het schilderij weet aan het vuur te ontsnappen en

¹¹² Van den Bergh, 'Ik wil te vertrouwen zijn', p. 59-60 (ook citaat).

gaat over op de polaroidfoto. Het is de polaroidfoto die Felix een nieuwe kans geeft om Singer te schilderen. Met de twee helften van de foto op zijn schoot zegt Specht: 'Schilder hem opnieuw' (p. 142). Felix' schuld wordt ingelost en er vindt vergeving plaats. Met betrekking tot het overspel kan zo'n moment van inkeer en opnieuw beginnen ook gevonden worden. Wanneer Lidewij vraagt wat de schemerlampen in het atelier te betekenen hebben, antwoordt Felix 'snel': 'Dat is een heel verhaal' (p. 142). Van dit antwoord gaat de suggestie uit dat dit verhaal dus nog verteld zal worden.¹¹³

- *Christus*

Ook de motieven schuld en vergeving zijn nauw verbonden met andere motieven in Ottens 'betekenisnetwerk'. Heel duidelijk aan te wijzen in *Specht en zoon* is het Christusmotief. Van den Bergh wijst erop dat Felix begin dertig is, dezelfde leeftijd die Christus heeft aan het begin van zijn openbaar optreden.¹¹⁴ Het schildersdoek vertoont allereerst letterlijk kenmerken van Christus (het wordt verstevigd 'met in zijn rug een kruis', p. 9) en daarnaast ook figuurlijk: met de dode Singer erop die tot leven gewekt moet worden. Melis formuleert nogal naïef: 'Het kan natuurlijk aan mij liggen, maar meteen denk ik [bij de dode zoon die op het doek tot leven moet komen] aan de Verrijzenis.'¹¹⁵ Het doek doet volgens Van den Bergh verder aan Christus denken in de manier waarop het aan zijn einde komt: het wordt verbrand, net als Christus die volgens de apostolische geloofsbelijdenis is 'nedergedaald ter helle'.¹¹⁶ Heel de verbrandingsscene doet overigens aan het dragen van een kruis denken, als er staat:

'Hij spreidt zijn armen, maar hij is niet wijd genoeg om mij van spie tot spie te vatten. Hij bukt zich, grijpt mijn bovenlat en die van onderen, en draait mij tillend op mijn kant. Nu ben ik staand, maar met mijn hoofd naar beneden, hij klemt mij tegen zich aan, hij ziet geen barst met mij zo tegen zich aan, hij wankelt als een danser met een dode partner boven zich uitstekend in zijn armen.' (p. 118)

Daarnaast doet ook het moment dat het doek angstig zijn verbranding tegemoet ziet, denken aan het lijdensverhaal van Christus: 'Niets van dit alles is mijn idee geweest en toch moet ik nu voelen wat mensen voelen, zelfs het laatste wat zij voelen wordt mijn deel, ik heb te voelen hoe onbedaarlijk bang zij kunnen zijn, hoe redeloos wanhopig angst hen maakt' (p. 112). Ook Jezus moet op het einde van zijn leven, wanneer hij in Getsemanee tot zijn Vader bidt of het lijden aan hem voorbij mag gaan 'voelen wat mensen voelen', Hij is 'onbedaarlijk bang': 'En Hij nam Petrus, Jakobus en Johannes met

¹¹³ Voor dit laatste, zie: De Reus, 'Eens komt hij om zichzelf te zien'.

¹¹⁴ Van den Bergh, 'Ik wil te vertrouwen zijn', p. 60.

¹¹⁵ Melis, 'Het ware geloof is aan de atheïst', p. 457.

¹¹⁶ Van den Bergh, p. 60.

zich mee en begon angstig en onrustig te worden, en zei tegen hen: 'Ik ben dodelijk bedroefd. Blijf hier, en blijf wakker.'¹¹⁷ Het evangelie van Lukas geeft Jezus' angst nog indringender weer, zijn angst is hier inderdaad 'redeloos wanhopig': 'Hij werd doodsbang en bad nog dringender; zijn zweet viel als bloeddruppels op de grond.'¹¹⁸

Het doek beleeft een soort opstanding, wanneer zijn 'geest' verder leeft in de polaroidfoto. Vervolgens zegt de polaroid: '(...) hoe zeg ik hem [Felix] dat hij niet wist wat hij deed', woorden die verwijzen naar het kruiswoord 'Vader, vergeef het hun, want ze weten niet wat ze doen'¹¹⁹. Hier komt het begrip 'vergeving' dus weer om de hoek kijken.¹²⁰ Alsof het nog niet genoeg is, verwijst ook het doormidden scheuren van de foto naar Pasen, en wel naar het voorhangsel van de tempel dat doormidden scheurde toen Jezus stierf aan het kruis. De polaroid, zo valt er op de laatste bladzijde te lezen, was eveneens van boven naar beneden gescheurd ('Het kan verbeelding zijn geweest, maar ik voelde hoe hij [Specht], zonder mij aan te raken, zijn vingertop over mij bewoog, van boven naar beneden, over de scheur (...)', p. 142).

Singer verwijst naar Christus doordat hij kenmerken vertoont van een opgestane, iemand die levend is maar dood was (volgens Specht) en iemand die tot leven gewekt moet worden. Felix moet hem uit de dood opwekken. Heel duidelijk wordt dit als Felix zegt dat het schilderij met Pasen klaar is.¹²¹

Zelfs Specht vertoont op een gegeven moment kenmerken van Christus, als hij over Minke zegt: '(...) ze wist niet wat ze deed' (p. 142), alweer een verwijzing naar een van de kruiswoorden. Spechts laatste woorden zijn: 'Eens komt hij om zichzelf te zien.' (p. 142) Deze zin kan volgens Van den Bergh opgevat worden als een verwijzing naar Christus' wederkomst.¹²²

Melis herkent nog een ander aspect van Christus in het schilderij. Ze moet denken aan 'de miskennis die Jezus gedurende zijn leven ten deel viel. Het voltooide schilderij klaagt: "Dus dat is het dan, hier komt mijn aanwezigheid in de wereld op neer. Dat ik gedragen heb het beeld van iemand die ik nooit zal kennen, die mij nooit zal zien."¹²³ Het lijkt me dat deze klacht van het schilderij niet alleen op Christus, maar ook op de mens betrokken kan worden, de mens die hoewel hij 'beelddrager van God' is¹²⁴, deze God niet 'kent'. Overigens hoeven Christus en de mens elkaar in het geval van Otten geenszins uit te sluiten, want juist Christus' menswording staat in Ottens geloof centraal.¹²⁵

¹¹⁷ Mark.14,33-34 (Willibrordvertaling 1995).

¹¹⁸ Luk. 22,44 (Willibrordvertaling 1995).

¹¹⁹ Luk. 23,34 (Willibrordvertaling 1995).

¹²⁰ Van den Bergh, 'Ik wil te vertrouwen zijn', p. 60-61.

¹²¹ Van den Bergh, p. 61.

¹²² Van den Bergh, p. 61.

¹²³ Melis, 'Het ware geloof is aan de atheïst', p. 457.

¹²⁴ Hij is naar Gods beeld geschapen: Gen. 1,26.

¹²⁵ Otten, *Het wonder van de losse olifanten*, p. 32-35.

4.1.3 Het functioneren van Bijbel en christendom in *Specht en zoon*

Otten verwijst in *Specht en zoon* nergens expliciet naar de Bijbel, behalve wanneer hij schrijft dat Felix en Minke zich wilden bedekken 'als Adam en Eva' (p. 105). Otten citeert een bijbeltekst nooit in zijn geheel. Wel zijn er zinnen aan te wijzen die een parafrase zijn of kunnen zijn van een bijbeltekst, zoals 'kijk, een mens' (p. 112), dat verwijst naar het 'ecce homo'¹²⁶, en de verwijzing naar het brandende braambos. Als Felix teruggaat naar de plek waar hij Tijn verraadde en 'Waar ben je, Tijn' en 'Waar ben je, Singer' (p. 132) zegt, verwijst dat naar Gen. 3,9 waar God na de zondeval aan de mens dezelfde vraag stelt.¹²⁷ Hiervoor is al genoemd dat 'hoe zeg ik [het doek] hem [Felix] dat hij niet wist wat hij deed' (p. 132) sterk lijkt op het kruiswoord 'Vader, vergeef het hun, want ze weten niet wat ze doen'.

Opvallend is dat er wel expliciet verwezen wordt naar christelijke feestdagen (via de christelijke kalender die ophangt in het atelier), terwijl verder nergens blijkt dat het verhaal zich afspeelt in een christelijke setting. Felix en Lidewij bezoeken geen kerk, lezen niet uit de Bijbel en bidden niet. Ook spreken ze anderszins niet met elkaar over aspecten van het christendom. Slechts eenmaal in de roman wordt gezinspeeld op het bestaan van God. Dat gebeurt aan het slot van de passage waarin Felix is teruggegaan naar de plek waar hij Tijn heeft verraden. Felix zegt dan 'Vertrouw me. (...) Asjeblijft. Ik wil te vertrouwen zijn.' Het doek zit als polaroid in Felix' borstzakje en hoort het aan. Dan zegt hij:

Het is voor een drager niet goed te begrijpen met wie mensen praten als het werkelijk ergens over gaat.

Ze denken dat er een vader is, geloof ik. Ook al weten ze niet of hij er is, ze denken het. Dat moet het zijn. Ze hebben iemand nodig die hen nooit nooit laat schieten. (p. 133)

Maar ook hier wordt deze 'vader' (met een kleine letter) niet nader geëxpliciteerd.

Pas op het betekenisniveau van de roman, als de ideeën die door de personages en de handelingen gedragen worden naar de oppervlakte gebracht worden, komen er christelijke thema's aan het licht. Ik heb laten zien dat belangrijke motieven van de roman zijn: Christus, schuld en vergeving, vertrouwen, zien en gezien worden, en vaderschap. Ook heb ik laten zien dat Otten een parallel trekt tussen scheppen en geloven. Deze motieven, ook het Christus-motief, hoeven echter niet noodzakelijk tot een christelijke interpretatie van de roman als geheel te leiden. Zoals Vitse heeft aangetoond kan het motief 'zien' ook in verband gebracht worden met het godsbeeld in de filosofie van Jacques Lacan. Ook voor

¹²⁶ 'Zie, de mens' (Joh. 19,5, Naardense Bijbel).

¹²⁷ Nl. '[mens,] waar ben je' (Naardense Bijbel): De Reus, 'Eens komt hij om zichzelf te zien'.

de andere motieven geldt dat deze als filosofische gedachtegangen kunnen worden beschouwd, zoals ook het jury van de Libris Literatuurprijs doet wanneer ze Otten in 2005 de prijs toekent:

Otten heeft met zijn roman een intellectuele exercitie van formaat geleverd die de lezer nog lang naar adem zal doen happen. (...) Tot en met de laatste bladzijde is *Specht en zoon* te genieten als een verhaal tintelend van spanning, de lezer tegelijkertijd het gevoel gevende verrijkt te worden met iets wat hij nog niet kende en waarover hij voorlopig ook niet uitgedacht zal zijn.¹²⁸

Dat Ottens 'intellectuele exercitie' er een is die vol verwijzingen zit naar bijbelse motieven (zoals Christus' opstanding en menswording, het braambos, de Heilige Geest, zondvloed, zondeval, vader en zoon) is een interpretatie die op basis van de tekst gerechtvaardigd is, maar die tegelijk nergens dwingend wordt, juist omdat *Specht en zoon* overall impliciet en subtiel blijft in het refereren aan christelijke en bijbelse thema's.

¹²⁸ Juryrapport Libris Literatuurprijs (jury: Martijn Sanders, Jan-Hendrik Bakker, Dirk de Geest, Marja Pruis, Dick Schram), 2 mei 2005, <http://www.librisliteratuurprijs.nl/2005/juryrapport>.

4.2 *Mystiek lichaam*

Achttien jaar eerder dan *Specht en zoon*, in 1986, verscheen Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* – voluit *Mystiek lichaam. Een geschiedenis*. In 1987 ontving Kellendonk de F. Bordewijkprijs voor deze roman. Het is het meest spraakmakende werk van de op negendertigjarige leeftijd overleden schrijver en riep tegenstrijdige reacties op.¹²⁹ Dit had vooral te maken met de opvattingen over homoseksualiteit en de (vermeende) antisemitische uitlatingen die volgens verschillende recensenten duidelijk in de roman aanwezig waren.¹³⁰ De titel verwijst daar al naar: het ‘mystieke lichaam’ verwijst naar het huwelijk tussen man en vrouw, die een afspiegeling is van de relatie van Christus met de Kerk: een huwelijk dat homoseksuelen buitensluit, terwijl de Joden door het Messiaschap van Christus te ontkennen zich ook als vijand van het mystieke lichaam hebben opgesteld.

4.2.1 Het verhaal

Er zijn drie figuren die een centrale rol spelen in *Mystiek lichaam*. In deel I, getiteld ‘Valse lente’, worden vader A.W. Gijselhart en zijn dochter Magda (ook ‘Prul’ genoemd) geïntroduceerd. Prul is teruggekomen van een van haar vele zwerftochten van haar ouderlijk huis, de ‘Doornenhof’, vandaan; voorgoed, hoopt Gijselhart. Tijdens haar afwezigheid heeft hij haar kamers in de Doornenhof, door hem het ‘Prulmuseum’ gedoopt, zorgvuldig ingericht. Gijselhart wordt beschreven als iemand die obsessief met zijn geld bezig is: ‘Geld was zijn religie’ (p. 16¹³¹). Prul, die voortdurend zeurt en klaagt, is zijn oogappel. Wanneer Gijselhart Prul van de poort heeft gehaald (waar ze bovenop is gaan zitten toen ze midden in de nacht thuiskwam en haar vader de deur niet opendeed) en Gijselhart en Prul over en weer hun irritaties geuit hebben (Gijselhart over Pruls verkeerde vriendjes, Prul over Gijselharts nare gedragingen), stelt Gijselhart voor die avond uit eten te gaan. In het restaurant in het dorp weet Gijselhart het zo te regelen dat hij een acculader kan gebruiken als betaalmiddel; Prul schaamt zich maar geniet ook van de situatie: net als Gijselhart vindt Prul ‘niets prettiger dan de rest van de wereld tegen zich in het harnas te jagen, de verdomhoek was haar element’ (p. 41). Gijselhart overdenkt de levensgang van zijn dochter en hoe daarin ‘de Vreemde Man’ (p. 44, 48) zich daarin telkens weer in een nieuwe versie vertoonde. Onder het eten vertelt Prul haar vader dat ze vijfendertig duizend gulden heeft geleend aan een collega, de Jood ‘Sallie Appelsien’ zoals Gijselhart hem noemt. Gijselhart is op z’n zachtst gezegd niet blij met dit nieuws en heeft daarbij het gevoel dat Prul nog iets voor hem verzwijgt, iets dat hij ‘als een manshoge doos in de hal van zijn leven [voelt] staan’ (p. 59): Pruls zwangerschap.

¹²⁹ G.J. Bork, *Schrijvers en dichters*. DBNL biografieënproject I, s.v. ‘Kellendonk, Frans’. http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0573.php. Geraadpleegd: 2 juni 2011.

¹³⁰ Zie: Hans van den Bergh, ‘Verdrongen vooroordelen. Een controversie over de roman “Mystiek lichaam” van Frans Kellendonk’. In: *Ons Erfdeel* 30 (1987), afl. 1, p. 69-75.

¹³¹ Frans Kellendonk, *Mystiek lichaam. Een geschiedenis*. Amsterdam 1992⁸ [1986]. In het vervolg verwijzen de paginanummers steeds naar deze editie.

Hiermee is het eerste deel van *Mystiek lichaam* ten einde, er volgen er nog twee. Deel II is getiteld 'De moederkerk'. De focalisatie verschuift naar Leendert Gijselhart oftewel 'Broer'. Hij speculeert in de New Yorkse kunstwereld en is daardoor wat de omgang met geld betreft ongewild op zijn vader gaan lijken. 'Geld was het idee der ideeën, in deze hemel der ideeën' (p. 73). Broer is de theoreticus achter de school van de 'Wild Boys', een groep schilders die de 'seksuele ruimtevaart', zoals Magda het gedrag van de homoseksuele man eens heeft genoemd, als onderwerp heeft. Broer heeft een brief van Magda gekregen, waarin ze schrijft dat ze een kind verwacht en dat Bruno Pechman ('Sallie Appelsien') de vader is. Broer denkt terug aan de 'Tobiasnacht' vijf jaar geleden, waarin hij en Magda de bruidsnacht hebben gedeeld met hun pas gehuwde vrienden Scott en Liliane en een 'rijpere jongen'. Voor Broer was deze nacht waarin hij de jongen voor het eerst kuste 'een steeds belangrijker keerpunt' in zijn leven (p. 71), maar Magda en Liliane zagen daarin juist de tekortkomingen van de man. Na deze nacht is Broer samen met de 'rijpere jongen' naar New York getrokken; Broer denkt terug aan hun leven samen en aan de vele keren dat ze uit elkaar gingen en hij constateert dat hij en de jongen bij elkaar in het krijt staan. Na een aantal jaar is de jongen ziek geworden, besmet met het HIV-virus ('(...) totdat de kwaal van de jongen een eigen naam kreeg, een bizar letterwoord', p. 114). Inmiddels ligt hij in het ziekenhuis; Broer bekijkt de kamer waar de jongen het laatst woonde, in een tehuis voor ouden van dagen. Broer voelt zich schuldig ten opzichte van de ziekte van de jongen: 'De jongen was ziek en hij niet. Hij was vol en de jongen was leeg' (p. 116). Wanneer Broer voor de ziekenhuiskamer staat, lukt het hem niet naar binnen te gaan. In plaats daarvan richt hij een gebed tot zijn zus Magda. Het wordt een lofzang op de vrouw en de moeder en een vervloeking van de homoseksuele liefde. 'Mijn liefde was absurd, je had gelijk' (p. 117). Qua vorm is het gebed een parodie op het 'Ave Maria' ('Weesgegroet'). De inhoud wordt kernachtig weergegeven in de volgende zinnen: 'De homoseksualiteit, die buiten de geschiedenis staat en geen eigen vormen heeft, is tot imiteren en overdrijven gedoemd. (...) Wat in de heterowereld gebeurt als tragedie, herhaalt zich in de homowereld als klucht' (p. 121). Broer zal terugkomen naar de Doornenhof, 'om het vlees te prijzen' (p. 122).

Deel III, 'De geschiedenis', begint met een motto van Carry van Bruggen: 'Distinctiedrift is levensdrift/ Eenheidsdrift is doodsdrift'. In het eerste hoofdstuk blijkt dat het verhaal een sprong in de tijd heeft gemaakt: Prul is bevallen van een zoon (Victor) en de Doornenhof is een en al levendigheid. Het kind is mooi en Gijselhart kan zijn geluk niet op, hij beseft dat er een geschiedenis is gemaakt, een heilige familie, die meer waard is dan geld: 'Vlees geeft de hoogste rente' (p. 133). Deze nieuwe familie overstijgt het gezin – Gijselhart denkt terug aan zijn huwelijk en schenkt zijn overleden vrouw vergeving. De thuiskomst van Broer, na een jaar, overschaduwde Gijselharts geluk. Broer mag in een hangkamertje in de loods met oude metalen verblijven, buiten de Doornenhof. Gijselhart besluit de loods met de metalen (waar hij veel geld mee hoopte te verdienen) af te breken. 'Hij hoefde zich niet meer in koper te spiegelen, voortaan spiegelde hij zich in Victor (...)' (p. 141). Broer staat geheel

terzijde van de Geschiedenis waar Prul, Gijselhart en Victor deel van uitmaken, hij is overbodig. Zijn zaken in de VS zijn stukgelopen en de jongen is overleden. Hij vreest dat hij de ziekte zelf ook onder de leden heeft. Broer ontmoet in het dorp een nieuwe jongen en wordt 'één vlees' (p. 156) met hem: '(...) tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben gesticht (...), een anti-schepping tegenover haar schepping' (p. 156-157). Dan kondigt Magda aan dat Bruno zijn kind komt bezoeken. Gijselhart en Broer voelen zich beiden bedreigd door deze Vreemde Man. Broer staat klaar om Bruno een schot hagel te geven, maar Magda beschermt Bruno met haar eigen lichaam. Ze deelt bovendien mee dat zij en Bruno gaan trouwen. Hoewel jaloezie op de Andere Man Gijselhart parten blijft spelen, besluit hij zich met Bruno te verzoenen; liever een bondgenootschap met de Jood dan met zijn homoseksuele zoon. Gijselhart hoopt dat Leendert hierdoor zal vertrekken. Bruno vertelt op de trap van het hangkamertje, met Victor op zijn schoot, het verhaal van de jager en de neger. Ze komen elkaar tegen in een leeg land; wanneer de jager zijn geweer trekt, steekt de neger zijn speer erin, die afbreekt. Zonder geweer is de jager geen jager, zonder speer blijft de neger wel een neger. Het verdriet van de oerjager die zijn geweer kwijt was is sindsdien blijven bestaan in de wereld, zo formuleert Bruno de moraal van het verhaal. Bruno burgert helemaal in op de Doornenhof, hij neemt zijn zoon Victor mee op familiebezoekjes. Gijselharts rol is uitgespeeld en als zijn vader weg is wordt Victor ziek. Als Bruno en Victor naar het buitenland vertrekken gaat Prul mee, ook al zegt ze dat ze van geen enkel belang meer is. Gijselhart kan niet zonder Prul, hij is zijn geschiedenis kwijt geraakt.

4.2.2 Interpretatie

Voor *Mystiek lichaam* zijn niet zoveel verschillende lezingen mogelijk als voor *Specht en zoon* van Otten. Sterker nog, het verhaal is mijns inziens maar op één manier te lezen. Kellendonk verwijst in *Mystiek lichaam* veelvuldig en ondubbelzinnig naar bijbelpassages en christelijke symbolen; om die reden is een interpretatie die de roman recht doet dan ook noodzakelijk een christelijke interpretatie.¹³² In het hierna volgende zal ik op hoofdlijnen een interpretatie geven van *Mystiek lichaam*. In de paragraaf die daarop volgt zal ik nader ingaan op de manier waarop Kellendonk christelijke elementen verwerkt in zijn verhaal.

Het heilige huwelijk

Een centraal thema van de roman is de rolverdeling van man en vrouw. *Mystiek lichaam* gaat over de vorming en de kracht van een familie. Maar er zijn destructieve krachten die deze 'heilige familie'

¹³² D.w.z. een interpretatie waarvan de christelijke elementen in het verhaal een wezenlijk onderdeel uitmaken. Het is opmerkelijk dat de criticus Bernd Albers moet constateren dat zijn kritiek de eerste is die gerichte aandacht heeft voor de 'tallose allusies op de Bijbel' in *Mystiek lichaam*, terwijl die toch opvallend aanwezig zijn: Bernd Albers, 'Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken. Over de roman "Mystiek lichaam" van Frans Kellendonk'. In: *Bzzletin* 17 [i.e. 18] (1988-1989), afl. 165, p. 59-68: 60.

bedreigen: de homo en de Jood. Prul oftewel Magda is degene aan wie de familie 'ontspringt': zij baart een zoon, Victor. Haar vader, A.W. Gijselhart, treedt op als beschermheer van de nieuw ontstane familie. Wanneer achtereenvolgens Broer en Bruno de Doornenhof aandoen, wordt de familie-idylle verstoord. De kiem van deze situatie lag al besloten in een gebeurtenis ongeveer vijf jaar eerder: de Tobiasnacht met Scott en Liliane en de 'rijpere jongen'. Deze nacht speelt een belangrijke rol in het boek. Niet alleen omdat aan deze nacht relatief veel woorden worden gespandeerd (terwijl hij opgeroepen wordt in een herinnering van Broer, wanneer hij Magda's brief krijgt) of omdat het betreffende hoofdstuk het letterlijke midden van de roman vormt, maar vooral omdat de ideeën over de rol van de man en de vrouw daar voor het eerst luid en duidelijk worden uitgesproken. Prul is daar degene die de traditionele moraal propageert. 'Maar Scott dit is je bruidsnacht naar je vrouw jij!' (p. 92), zegt ze tegen Scott. En tegen Liliane: 'Natuurlijk wil jij een baby en liefst een dochter je lijkt wel gek om geen baby te willen' (p. 95). Hiermee is Prul de voorvechtster van de heilige familie die ze later zelf zal stichten.

De heilige familie ofwel het mystieke lichaam is echter niet alleen maar een aards gebeuren, het is een afspiegeling van de liefde van Christus voor zijn bruid, de kerk, en daarom is ze heilig. Scott en Liliane noch Broer kunnen aan deze liefde voldoen, het kersverse bruidspaar heeft zich 'voor de lol' naar deze 'loze vormen' gevoegd (p. 92). De bruidegom probeert dan ook nog voor de vorm een kerk te bouwen, maar het is een 'halfhartig[e]' poging die uitloopt op het 'beschaamd' zijn hoofd in de schoot van de jongen leggen (p. 92).

Homoseksualiteit

Broer bekommert zich niet om de tradities van het huwelijk en is tijdens de bruidsnacht integendeel vooral uit op de 'rijpere jongen'. Magda is 'verbouwereerd' (p. 97) wanneer ze Broer en de jongen in een kus verwickeld ziet en uit haar afkeuring: 'Dat ik mijn bloedeigen Broer zo tegennatuurlijk bezig moet zien!' (p. 97)

Even daarvoor hadden Magda en Liliane zich in een anderhalve pagina lang duet uitgelaten over de man. De mannen 'hebben zich van ons afgewend ze denken aan elkaar genoeg te hebben' (p. 93), zegt Magda, en later: 'Welke man is ooit bij machte geweest om iets zo absoluuts en onweerlegbaars en boven alle kritiek verhevens als een kind uit zichzelf te scheppen?' (p. 94) Liliane antwoordt: 'Wij zijn de genieën van de natuur, Magda (...)' en 'Het [de mannen] zijn miezerds, Magda' (p. 94). De mannen zwijgen tijdens dit alles. De kus tussen Broer en de jongen was voor Broer 'van een onstuitbare ernst en de kus van zijn leven' (p. 97) en de nacht zou 'een steeds belangrijker keerpunt in Broers leven' (p. 71) blijken. Tegelijkertijd beaamt Broer Magda's uitspraak dat zijn relatie met de jongen tegennatuurlijk is: '(...) [V]oor het eerst merkte Broer dat ze een parodie waren, de rijpere jongen en hij, of ze nu wilden of niet, een tegenzang in de biologische tragedie' (p. 98). De titel van het

hoofdstuk waarin deze nacht beschreven wordt is ‘epithalamium’: bruiloftsdicht.¹³³ Deze titel is allereerst ironisch bedoeld, aangezien de bruidsnacht van Scott en Liliane zich allerm minst leent voor een klassiek bruiloftsdicht, hoewel haar ouders in de tuin vlak voor het ochtendgloren wel een poging doen: er klonk een ‘onaangenaam, metalig, gekras’ ‘[o]ver het bruidsbed, maagdengraf en moederwieg en over de feniks, hun kind’ (p. 96). Op een dieperliggend niveau wijst het ‘epithalamium’ naar het ‘kalm verontwaardigde vrouwenduet’ (p. 95) van Magda en Liliane over de wanprestaties van de man, terwijl Broer en de rijpere jongen ‘een tegenzang’ zijn.

Niet alleen Magda, maar ook Broer zelf laat zich niet in positieve bewoordingen uit over de homoseksuele relatie. Het ‘huwelijk’ van Broer en de jongen is ‘in de hemel gesloten’, maar Broer ‘vervloekte deze in zichzelf gekeerde mannenliefde’ (p. 108). Hij heeft het gevoel dat hij en de jongen bij elkaar in het krijt staan: ‘Ze hadden een ruilhandeltje bedreven, ze hadden zichzelf voor elkaar leeggeschud en onderling opnieuw verdeeld (...)’ (p. 114) In alles bleek dat hun samenleven geen conventioneel huwelijk was: ‘In een klassiek huwelijk gaan de man en de vrouw op elkaar lijken, maar twee mannen die zo averechts zijn om samen door het leven te willen worden elkaars tegenvoeters, en vaak elkaars vijanden’ (p. 115). Het hoofdstuk waarin Broer zijn leven met de jongen overpeinst is getiteld ‘De idioten’ (letterlijk: ‘mensen met afwijkend gedrag’¹³⁴), een formulering die de inhoud kernachtig samenvat.

Na dit hoofdstuk volgt Broers gebed tot Magda, voor de ziekenhuiskamer van de jongen. Hierin laat hij zich uitsluitend negatief uit over mannen en mannenliefde; het is een lofzang op Magda, op de moeder, op de vrouw. Dit hoofdstuk draagt de titel ‘Envoi’: het is de slotstrofe van zijn (klaag)zang op de mannenliefde, gericht tot ‘prince’ Magda.¹³⁵ Magda is ‘heerseres over het rijk van geboorte, copulatie en dood’ (p. 117) en Broer roept haar aan (‘wees gegroet’, p. 117) vanuit zijn ‘barre mannenwereld’ (p. 117): ‘Ik heb vijandschap laten zaaien tussen mijzelf en de vrouw en nu sta ik uitgeblust op het strand van de zee’ (p. 118). Hij heeft in een waanwereld geleefd waarin de man zich inbeelde zonder de vrouw te kunnen, maar hij ziet nu de keerzijde daarvan:

‘Seks zonder voortplanting, al is het maar de angst daarvoor, wordt een dwangneurose. (...) Mannen en vrouwen hebben samen het verbond van God met zijn volk. Daarvan kon ik geen deelgenoot zijn (p. 119). (...) De angst voor het niets vervalst zelfs het enige dat authentiek en oprecht is in de nacht, zijn liefde. Ook die wordt naïperij in de mannenwereld. (...) alle vormen en conventies die zijn voortgekomen uit de zorg om het kroost, worden er zonder enige noodzaak en daarom lachwekkend geïmiteerd. De homoseksualiteit, die buiten de

¹³³ Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal (14^e dr., 2005), s.v. ‘epithalamium’.

¹³⁴ Van Dale, s.v. ‘idiot’.

¹³⁵ Envoi: slotstrofe van een rederijkersrefrein, gericht tot de prince: Van Dale, s.v. ‘envoi’.

geschiedenis staat en geen eigen vormen heeft, is tot imiteren en overdrijven gedoemd. (...) Wat in de heterowereld gebeurt als tragedie, herhaalt zich in de homowereld als klucht' (p. 121).

Bovendien zijn ook de hetero's de homoseksuele vorm van liefde gaan najagen. 'De geïmiteerden gaan hun imitators imiteren. Het komt eens te meer neer op de teleurgang van smaak.' Broer besluit met de aankondiging van zijn terugkomst, waarbij hij het kind van Magda met niemand minder dan de Messias vergelijkt: 'Ik zal komen om het vlees te prijzen, de enige ware successie van het vlees (...). Toon me de vrucht van je afgunst, Magda, het heil dat je de wereld hebt bereid, dat licht voor de heidenen, en laat je dienaar dan in vrede gaan' (p. 122-123).

Opkomst en ondergang van een familie

In deel III worden de door Prul en Broer geuite ideeën over homoseksualiteit en de triomf van de vrouw werkelijkheid. Prul bevalt op de Doornenhof van de zoon en zo ontstaat samen met Gijselhart de heilige familie. 'Gouden tijden waren aangebroken' (p. 133). De komst van Broer verstoort dit familiegeluk: 'Er was bij Gijselhart een misselijk gevoel opgekomen terwijl hij achter zijn overlooproam stond te kijken. (...) Hij had erop vertrouwd dat de dreiging weer zou overgaan' (p. 138). Gijselhart voelt zich bedreigd door de komst van Broer: 'wat moet die haveluinige schaduw van jou boven mijn herwonnen paradijs?' (p. 139) Broer zelf is 'naar de Doornenhof gereisd met een beeld van zichzelf als oom en mentor' (p. 143), maar het kind doet hem integendeel weinig: '[h]ij voelde zich belachelijk met die paar kilo mals vlees in zijn handen' (p. 144). Bovendien is ook Magda niet de 'vergoddelijkte Prul, geen toren van vlees waarvoor hij zich verootmoedigen kon', maar nog steeds 'de onvoldane Prul van vroeger' (p. 145-146).

Op dit punt in de roman worden er twee nieuwe personages aan het woord gelaten. Al eerder in deel III waren ze opgevoerd: de Geschiedenis en de klerk. In een terzijde (de passage staat tussen haakjes) krijgt deze Geschiedenis een stem: 'En behaaglijk nestelde zich nu de Geschiedenis in deze geschiedenis der Gijselharten' (p. 132). De Geschiedenis heeft religieuze trekken: 'Al te lang was ze aangezien voor gedane zaken, historie, terwijl ze toch het Verbond was, de regenboog die het verleden aan de toekomst en de aarde aan de hemel had gekoppeld' (p.133). Het Verbond, waarvan de regenboog de verschijning is, staat symbool voor de kerk van Christus en verwijst naar de bijbelpassage waarin God dit verbond sloot met Noach (Gen. 9, 8-17).¹³⁶ Maar met de komst van Broer constateert de Geschiedenis dat het verhaal 'een zéér bedenkelijke wending' (p. 152) heeft genomen. De Geschiedenis, die geschreven wordt door 'de klerk', constateert: 'Die Broer moest weg, wilde de klerk het gezellig houden' (p. 152). En er is nog iets anders: 'En er zat ook ergens een jood in het verhaal verstopt, zo

¹³⁶ Zie ook: Albers, 'Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken', p. 65.

voelde het. Flikkerij en jodendom, dat was van hetzelfde overbodige laken een pak' (p. 152). De Geschiedenis maakt de klerk duidelijk waar het op staat: "Klerk," waarschuwde ze, "doe iets aan die ongerechtigheid! Je ruimt die Broer op en houdt de Jood buiten de deur, of ik ga weg!" (p. 152).

In het volgende hoofdstuk komt 'de Jood' inderdaad om de hoek kijken: Magda kondigt aan dat Bruno zijn zoon komt bezoeken. Gijselhart en Broer doen een poging een bondgenootschap te smeden tegen de 'Andere Man' (p. 170), maar dat houdt niet lang stand. De zoon '[walgt] nog veel erger' (p. 175) van de komst van Bruno dan de vader. Dat komt Gijselhart wel goed uit: 'Laat Satan de Satan uitbannen' (p. 175). Gijselhart besluit daarna vrede te sluiten met Bruno, terwijl van Broer gezegd wordt dat hij iemand was 'die Pechman haatte, die de geschiedenis van het vlees oud-testamentisch vervloekte (...)' (p. 182). Hoewel Broer voor zijn komst naar de Doornenhof het 'vlees' van Magda en het 'vlees' dat ze heeft voortgebracht uitbundig heeft geprezen, was het bij nader inzien niet wat hij had gedacht: Magda was niet 'de toren van vlees waarvoor hij zich verootmoedigen kon' en het kind heet prozaïsch 'een paar kilo mals vlees'. Met de komst van Bruno is hij de geschiedenis van het vlees zelfs gaan vervloeken.

De situatie op de Doornenhof culmineert wanneer Gijselhart Bruno heeft uitgenodigd uit het Prulmuseum te komen en mee te draaien in de familie. Vanaf dat moment wordt hij het middelpunt van de Doornenhof en raakt de rol van Gijselhart en zelfs van Magda uitgespeeld. Victor wordt door Bruno zelfs wakker uit zijn sloomheid, leert lopen, praten en lachen. 'Rond de as Victor-Pechman was zich op de Doornenhof een omwenteling aan het voltrekken en de vredevorst en vader voor immer kon er niets tegen doen' (p. 187). Gijselhart ziet de oorzaak van deze omwenteling scherp in: 'O die Jood, die infiltrant, die kletsmeier!' (p. 187) Bruno eigent Victor zich steeds meer toe, hij laat hem zien aan al zijn familieleden op een triomftocht door het land. Wanneer Bruno een week weg is, wordt Victor weer 'de slome, pre-Pechmanse Victor' (p. 191). Het laatste restje van de heilige familie op de Doornenhof verdwijnt wanneer Prul zelf weggaat, met Bruno en Victor mee naar het buitenland. Gijselhart en Broer krijgen weer 'exact hun eigen afmetingen' (p. 192). Ook Prul is in de periode-Pechman 'gelaten weggekwijsd' (p. 192).

Zoals de Geschiedenis dus al had voorspeld, valt de heilige familie uiteen wanneer de homo en de Jood verschijnen.

De dood

Broer en Gijselhart blijven eenzaam achter op de Doornenhof, hen rest niets anders meer dan te wachten op het einde. 'Het eenzame lichaam [Gijselhart, WdB], dat Broer in de tuin scherpomlijnd naast zich zag zitten, werd vezeltje voor vezeltje verteerd door de sarkastische infanterie van de dood. (...) Prul was weg en het achtergebleven vlees had geen geschiedenis meer' (p. 194). Broer zelf vreest al sinds de ziekte van de jongen dat hij zelf ook besmet is. De roman eindigt met 'een hoogliedje op de

dood' van Broer: 'De dood, daar kon je staat op maken, die zou nooit verstek laten gaan. (...) Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid. (...) Tot mijn vlees bruidswit is zal ik je werk doen, in de zekerheid dat ik door jou zal worden opgeheven en over de drempel gedragen, onsterfelijke dood' (p. 194-195).

Zo is de Geschiedenis van het vlees met de komst van Leendert en Bruno, de homo en de Jood, onafwendbaar haar ondergang tegemoet gegaan. Het vlees van Magda heeft niet kunnen triomferen. Ze is met Bruno en Victor meegegaan, maar overbodig geworden. Gijselhart is niets meer zonder zijn dochter en kleinzoon, en met in zijn lichaam 'onzichtbare wezentjes (...) met myriaden knabbeltandjes' (p. 194) die ze in zijn vlees zetten wacht hij samen met Broer ('de stoelen haaks ten opzichte van elkaar', p. 191) op hun naderende dood.

Ironie

Hoewel er verschillende meningen bestaan over Kellendonks visie op homoseksualiteit en antisemitisme¹³⁷, staat ondubbelzinnig vast dat de homo en de Jood in *Mystiek lichaam. Een geschiedenis* de Geschiedenis (van het vlees, van de 'heilige familie' die Magda, Victor en Gijselhart vormen) om zeep helpen. Dit feit op zich zegt nog niets over de status die de 'heilige familie' in *Mystiek lichaam* heeft. Want wordt die werkelijk zo serieus genomen? Volgens criticus Hans van den Bergh worden, doordat de gebeurtenissen door een alwetende verteller die voortdurend van zijn aanwezigheid blijk geeft worden gepresenteerd, de personages al meteen op een zekere afstand gezet, 'als pionnen in een taalspel dat over hun hoofden heen tussen schrijver en lezer gespeeld wordt'.¹³⁸ Hiermee moet dus ook hetgeen de personages zeggen op een afstand worden beschouwd. Criticus Bernd Albers geeft aan dat de vele verwijzingen naar de Bijbel die een verband leggen met de romanwerkelijkheid, veelal personagetekst, een ironisch effect bewerkstelligen.¹³⁹

De opvattingen over het huwelijk en over man en vrouw, die Magda in de Tobiasnacht te berde brengt, werden al bij voorbaat in een ironische setting geplaatst. Voor het huis van Scott en Liliane stond namelijk in een nis een Heilig Hartbeeld, waarvan het hoofd was afgebroken. Dit symboliseert de doorgesneden band tussen Christus en de kerk: de kerk is letterlijk ontdaan van haar hoofd. Ook het huwelijk, dat een afspiegeling is van de band tussen Christus en de kerk, heeft zijn waarde voor de romanpersonages (behalve Magda) verloren. Wanneer Magda vervolgens Scott op zijn 'heilige plicht' wijst, kan deze 'vormtaal uit de Bijbel' voor de lezer alleen maar ironisch klinken.¹⁴⁰ Nog ironischer wordt het wanneer volgens Broer en de jongen wél gehoor geven aan de opdracht 'één vlees te worden' en elkaar 'ontmoeten' in een kus. De vertelinstantie geeft hier aan dat ook Broer zelf

¹³⁷ Zie: Van den Bergh, 'Verdrongen vooroordelen'; en: Jaap Goedegebuure, 'Ik zocht naar jou en vond je niet. Over Frans Kellendonk'. In: *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010* (2010), p. 37-61: p. 39-40.

¹³⁸ Van den Bergh, p. 70.

¹³⁹ Albers, 'Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken', p. 60.

¹⁴⁰ Albers, p. 63.

constateert dat hij en de jongen een parodie zijn (p. 98). Spontaan beginnen alle vogels in de tuin te zingen, waarmee ook het klassieke bruiloftslied wordt geparodieerd.

Broers al genoemde lofzang op Magda is wegens de vorm – een parodie op het ‘Ave Maria’ – eveneens moeilijk serieus te nemen. Broer zwaait de loftrompet over het vlees van de vrouw en over het moederschap, maar vereenzelvigd zichzelf met de satan: ‘Ik heb vijandschap laten zaaien tussen mijzelf en de vrouw’¹⁴¹. Hierdoor kan het vervolg van zijn gebed tot Magda moeilijk als een oprechte lofzang geïnterpreteerd worden.¹⁴²

Wanneer Victor geboren wordt en de heilige familie op de Doornenhof is gesticht, vergelijkt Gijselhart zich meermaals met de Messias, door zichzelf aan te duiden als ‘[e]en wonderbaar raadsman, goddelijke held, vader voor immer, vorst van de vrede’ (p. 134) en later nog eens als ‘de vredevorst en vader voor immer’ (p. 187). Deze verwijzing naar Jesaja 9,5 blijkt echter een sterke zelfoverschatting van grootvader Gijselhart, er blijft niets van deze grote woorden over wanneer Broer en Bruno de familie-idylle verstoren en Gijselhart daar niets tegen kan doen. Ook hier is er dus sprake van ironie.¹⁴³ Bruno is sowieso een ironische verschijning. Want uitgerekend hij als Jood heeft Magda’s kind verwekt, terwijl de Geschiedenis – die deze voortplanting in het licht van het verbond tussen Christus en de Kerk dat in stand gehouden moet worden zeer toejuicht – juist ‘haar buik vol [had] van joden’.¹⁴⁴

Broer, wiens hele leven als homo een parodie is, komt naar eigen zeggen naar de Doornenhof om ‘het vlees te prijzen’ (p. 122), maar doet het omgekeerde. In plaats van ‘als oom en mentor’ (p. 43) de Geschiedenis te ondersteunen, ontpopt hij zichzelf als de satan die een ‘dynastie van de dood’ (p. 156) sticht. De titel van het hoofdstuk ‘Vade retro’ (een verwijzing naar het bijbelwoord ‘ga weg, achter mij, Satan’¹⁴⁵) kondigt Broers terugkomst als duivel al aan.¹⁴⁶ Broers ‘hoogliedje op de dood’ (p. 194) maakt de ironie compleet. In de stijl van het bijbelboek Hooglied, dat de (seksuele) liefde tussen man en vrouw bezingt, verwelkomt Broer de dood als zijn bruidegom.¹⁴⁷ Waar het hooglied zingt ‘Zijn ogen zijn als duiven bij stromende beken (...), zijn wangen zijn een kruidentuin, torens van kruiden (...), zijn lippen zijn lelies, ze druipen van vloeibare mirre’ (Hoogl. 5,12a en 5,13), zingt Broer: ‘Je oog is een drenkeling in een poel, je wang een rotswand met een bakkebaard van alpinistenlijken. Je lippen vloeien van lava (...)’ (p. 195).

Alle verwijzingen naar de Bijbel worden volgens Albers door Kellendonk ingezet ‘om daarmee zeer nadrukkelijk het kunstmatige gehalte van zijn literaire werk te beklemtonen en de uitkomsten van

¹⁴¹ God zegt in Gen. 3,15: ‘Vijandschap sticht Ik tussen jou en de vrouw (...)’ (Willibrordvertaling 1995).

¹⁴² Albers, ‘Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken’, p. 64.

¹⁴³ Albers, p. 65.

¹⁴⁴ Albers, p. 65.

¹⁴⁵ Matt. 16,23 en Mark. 8,33.

¹⁴⁶ Albers, p. 66.

¹⁴⁷ Albers, p. 67.

zijn exploratie in de werkelijkheid sterk te relativieren'.¹⁴⁸ Broers 'hoogliedje op de dood' is niet alleen een ironische versie van het bijbelboek Hooglied, maar is ook in zichzelf weer ironisch. De archaische woorden over de dood worden namelijk aangekondigd door het prozaïsche 'Tijd voor een liedje (...)' (p. 194), waarna Broer nonchalant begint te neuriën.

Volgens Albers wordt uiteindelijk alle ideeën die in *Mystiek lichaam* naar voren gekomen meteen weer geïroniseerd. Hij concludeert dat in de roman de visie wordt uitgedrukt dat de moderne westerse maatschappij teveel wordt beheerst door 'mannelijke' zaken (geld, handel, kunst, homoseksualiteit). Maar de kritiek op de man, die in de roman door Magda wordt geuit, wordt door Magda's interpunctielloze taalgebruik waarin ze overdrijft en associeert, gerelativeerd. De ironie in *Mystiek lichaam* onderstreept op die manier de voorlopigheid van elke conclusie die in de roman wordt getrokken, zodat uiteindelijk alle opties voor een interpretatie van de werkelijkheid open blijven.¹⁴⁹ Albers' conclusie wordt tevens onderstreept door de ondertitel van *Mystiek lichaam*, die immers 'een' *geschiedenis* luidt, in tegenstelling tot de term 'de' Geschiedenis die staat voor de geschiedenis van het vlees ofwel van het mystieke lichaam, het heilige huwelijk, het verbond tussen God en de mens. De geschiedenis van de Gijselhartse familie leek aanvankelijk deel uit te maken van 'de' Geschiedenis, maar hoe meer de roman zijn einde nadert, hoe meer dat in twijfel wordt getrokken.

Niet iedereen heeft *Mystiek lichaam* op die manier gelezen. Theologe en literatuurcritica Carola Kloos, die al eerder aan bod is gekomen in verband met haar kritiek op *Specht en zoon*, ziet in de roman niet zozeer ironie als wel een 'maakwerk van een geest, in de ban van God maar onmachtig tot overgave'.¹⁵⁰ Ze gaat in haar artikel vooral in op de intenties van Kellendonk, die ze probeert te achterhalen door zijn essay uit de bundel *Over God* en twee interviews bij de interpretatie van *Mystiek lichaam* te betrekken. In tegenstelling tot Goedegebuure benadrukt Kloos niet Kellendonks ongelof, maar juist zijn geloof: hij is volgens haar geen echte ongelovige. Hij schreef *Mystiek lichaam* volgens Kloos vanuit een schuldgevoel tegenover het rooms-katholieke geloof waarin hij is opgegroeid, omdat hij zich als homoseksueel niet kan voortplanten. Weliswaar geeft Kloos toe dat deze schuldgevoelens niet rechtstreeks worden geuit in de roman, maar ze kunnen er volgens haar wel uit worden afgeleid omdat ze zijn omgezet in een 'probleemstelling'.

Omdat deze probleemstelling afstandelijk gemaakt wordt (het hoogliedje op de dood noemt Kloos bijvoorbeeld 'net niet "echt"¹⁵¹) en het 'grote, het hevige, het verscheurende'¹⁵² door Kellendonk niet in het boek is toegelaten, concludeert Kloos dat *Mystiek lichaam* uiteindelijk 'het product [is] van

¹⁴⁸ Albers, 'Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken', p. 67.

¹⁴⁹ Albers, p. 67-68.

¹⁵⁰ Carola Kloos, 'Kellendonk, denker, aangenaam'. In: *Tirade* 30 (1986), afl. 307, p. 642-662: 649.

¹⁵¹ Kloos, 'Kellendonk, denker, aangenaam' (1986), p. 660.

¹⁵² Kloos (1986), p. 659.

hersengymnastiek'¹⁵³. Ze spreekt zelfs over 'knutselwerk'.¹⁵⁴ Behalve dat Kloos wat de ideeën van de roman betreft naar de roman zelf moet kijken en niet Kellendonks buiten zijn roman naar voren gebrachte visies erbij moet betrekken, klopt Kloos' analyse van de romaninhoud ook niet helemaal; ik kom daar in de volgende paragraaf nog kort op terug.

4.2.3 Het functioneren van Bijbel en christendom in *Mystiek lichaam*

In *Mystiek lichaam* spelen bijbelse en christelijke begrippen¹⁵⁵ zoals al aangetoond een grote rol; voortdurend wordt er aan bijbelteksten of christelijke dogma's gerefereerd. Dat begint al met de dubbelzinnige betekenis van de titel, *Mystiek lichaam*, die zowel verwijst naar de 'heilige familie' Gijselhart als naar de Kerk als lichaam van Christus. Deel II heet zelfs 'De moederkerk': een verwijzing zowel naar de rooms-katholieke kerk als naar de aanstaande moeder Magda. Ook wordt gesproken over het 'verbond', dat in verband wordt gebracht met het huwelijk: het huwelijk is een teken van het verbond tussen hemel en aarde, tussen God en zijn volk, zegt Magda (p. 90). Carola Kloos wijst erop dat het idee van het verbond in tegenstelling tot het idee van het mystieke lichaam een oudtestamentisch idee is. Vervolgens brengt Kellendonk de begrippen 'mystiek lichaam' en 'verbod' in verband met het begrip Geschiedenis, daarbij verwijzend naar de regenboog die het verleden aan de toekomst koppelt.¹⁵⁶

Ook sommige hoofdstuktitels hebben een bijbelse of christelijke lading: 'De wederkomst', verwijzend naar Jezus' tweede komst op aarde en 'Vade retro', hiervoor al genoemd. Van de talloze verwijzingen naar de Bijbel en begrippen uit de christelijke traditie zijn er hiervoor al een aantal langsgesproken, maar er zou nog veel meer te noemen zijn. Carola Kloos zegt: '*Mystiek lichaam* is een 'bijbels' boek'¹⁵⁷, hiermee doelend op de geloofsvoorstellingen die eraan ten grondslag liggen, zoals de ideeën mystiek lichaam, het verbond en de Geschiedenis. 'Wij worden met de bijbel om de oren geslagen, dat is duidelijk.'¹⁵⁸

Dat in *Mystiek lichaam* verwijzingen naar de Bijbel en naar het christendom voorkomen is op zichzelf niet zo opzienbarend; Kellendonk is lang de enige niet in de Nederlandse literatuur. Belangrijker is wat welke rol deze verwijzingen in *Mystiek lichaam* spelen en hoe Kellendonk ze gebruikt voor zijn verhaal. Albers liet zien dat de bijbelse referenties ironisch werken: de vergelijkingen die de vertelinstantie telkens maakt met Bijbel en christendom relativeren hetgeen gezegd wordt of sturen de interpretatie daarvan in een bepaalde richting.

¹⁵³ Kloos, 'Kellendonk, denker, aangenaam' (1986), p. 660.

¹⁵⁴ Kloos (1986), p. 642.

¹⁵⁵ Met 'bijbelse begrippen' bedoel ik: thema's en motieven uit de Bijbel; met 'christelijke begrippen' bedoel ik: thema's en motieven uit de christelijke traditie.

¹⁵⁶ Kloos (1986), p. 650-651.

¹⁵⁷ Kloos (1986), p. 650.

¹⁵⁸ Kloos (1986), p. 650.

Ook Goedegebuure geeft in *Nederlandse schrijvers en religie* aan dat hij de toespelingen op Bijbel en christendom opvat als parodie.¹⁵⁹ Ze zijn een vorm van belachelijk maken, of beter gezegd van kritiek. Die kritiek is alleen mogelijk als er een beroep gedaan kan worden op een norm: 'een impliciet veronderstelde voorbeeldtekst waarop de parodie zich ent'¹⁶⁰. Deze norm ligt volgens Goedegebuure in *Mystiek lichaam* bij het traditioneel-christelijke beeld van de Kerk als het lichaam van Christus.¹⁶¹

Er is echter ook wat voor te zeggen om de referenties naar het christendom in plaats van parodie op te vatten als 'pastiche'. De Amerikaanse literatuur- en cultuurcriticus Fredric Jameson beschrijft dit begrip in een tekst over het postmodernisme. Hij betoogt dat de pastiche de plaats in heeft genomen van de parodie. Beiden zijn een imitatie van een bepaalde stijl, maar waar bij de parodie een linguïstische norm verondersteld wordt waar de betreffende geparodieerde taaluiting van afwijkt, is daar bij de pastiche geen sprake van. Volgens Jameson hangt dit samen met maatschappelijke ontwikkelingen die ertoe geleid hebben dat ook de samenleving gefragmenteerd is geraakt en er niet meer gesproken kan worden van een linguïstische norm. Eenzelfde ontwikkeling heeft plaats gehad in de literatuur: na de grote modernistische schrijvers met hun karakteristieke stijlen heeft in de literatuur een explosie van stijlen plaatsgevonden, waardoor ook de literatuur gefragmenteerd raakte. In een situatie waarin geen gemeenschappelijke linguïstische norm is waartegen men zich kan afzetten, is parodie niet meer mogelijk. De pastiche wordt geboren: net als de parodie een imitatie, maar één die het geparodieerde niet afzet tegen de linguïstische norm, waardoor het komische en kritische aspect verdwijnt en de imitatie 'neutraal' wordt.¹⁶²

Het is de vraag of er in 1986, het jaar waarin *Mystiek lichaam* verscheen, inderdaad nog sprake was van een gemeenschappelijk en gedeeld beeld van de Kerk. Men kan zich voorts afvragen of in een tijd waarin de maatschappij vergaand gesecculariseerd is en de Bijbel allang geen gemeenschappelijke norm meer is, parodie op Bijbel en traditioneel christendom niet onmogelijk is geworden.¹⁶³ Kellendonk kan zijn omgang met bijbelteksten en –verhalen niet afzetten tegen een omgang die de norm is, want die is er niet (meer). Hij schrijft voor een publiek dat waarschijnlijk gedeeltelijk bestaat uit (ex-)katholiek gelovigen die de tradities en leerstellingen van de kerk kennen, maar ook deels voor lezers die ieder hun eigen bijbelinterpretatie hebben of nagenoeg onbekend zijn met de Bijbel. Het

¹⁵⁹ De termen 'ironie' en 'parodie' gebruik ik hier door elkaar, al is er verschil. Ironie is het mechanisme waarbij er ambiguïteit optreedt in een taaluiting of een situatie, terwijl de parodie de nabootsing is van een literair werk. Beide procedés hebben mijns inziens een kritische insteek. Zie: *Lexicon van literaire termen*, s.v. 'ironie' en 'parodie'.

¹⁶⁰ Goedegebuure, 'Ik zocht naar jou en vond je niet' (2010), p. 44.

¹⁶¹ Goedegebuure (2010), p. 44.

¹⁶² Fredric Jameson, 'Postmodernism and consumer society'. In: *The cultural turn. Selected writings on the postmodern 1983-1998*. Londen: Verso 1998, p. 1-20: 4-5.

¹⁶³ Dit geldt uiteraard niet wanneer een schrijver zich nadrukkelijk op een groep lezers richt die de Bijbel wel als gemeenschappelijke norm heeft. Bij een orthodox-christelijke auteur die wordt uitgegeven door een orthodox-christelijke uitgever is parodie op de Bijbel wel mogelijk.

geeft te denken dat de meeste critici in hun bespreking van *Mystiek lichaam* vrijwel niet ingingen op de verwijzingen naar de Bijbel en de leerstellingen van de katholieke kerk.

Wanneer er geen gedeelde norm is waarin de Bijbel en de kerk een vooraanstaande plaats innemen, kan Kellendonks eigen interpretatie niet een komische of kritische variant zijn van de algemeen gedeelde norm. Kellendonks referenties naar de Bijbel worden dan ‘neutrale imitatie’: een vorm waarbij bijbelteksten en –verhalen als puzzelstukjes in Kellendonks eigen verhaal ingepast worden, zonder dat ze iets willen zeggen over geloof of over de kerk. Jameson zegt ook dat in een wereld waarin stilistische vernieuwing niet langer mogelijk is omdat alles al gedaan is, het enige dat overblijft is het imiteren van dode stijlen: wederom pastiche.¹⁶⁴ Er kan dus gesteld worden dat Kellendonk een dode taal en een in zeker opzicht ook dode religie gebruikt als ‘grabbelton’ voor een nieuwe tekst.

Enkele voorbeelden kunnen het gebruik van het stijlmiddel ‘pastiche’ in *Mystiek lichaam* verduidelijken. Op meer dan veertig plekken wordt in de roman expliciet naar de Bijbel en het christendom verwezen. Ik geef daarvan geen uitputtende opsomming, maar haal slechts enkele verwijzingen voor het voetlicht.

Op de ochtend dat Prul op de Doornenhof is gearriveerd en Tonia haar boven op de poort ziet zitten is het Pasen. Tonia vraagt of de ‘baas’ nog ligt te slapen. Vervolgens staat er: ‘De baas grijnsde achter de gordijnen. De Heer is waarlijk opgestaan¹⁶⁵. Zalig die niet zien en toch geloofd hebben¹⁶⁶’ (p. 11). Albers stelt dat door deze referenties naar het Paasverhaal Gijselhart wordt vergeleken met Christus¹⁶⁷, terwijl de daarna volgende beschrijving van Gijselhart als gierige vrek van hem juist een anti-Christus maakt. Kellendonk maakt dus een parodie op het bijbelse Paasverhaal.

Maar er is ook een andere zienswijze mogelijk, waarbij niet wordt uitgegaan van het Paasverhaal als gedeelde norm. In dat geval worden de bijbelteksten gebruikt om een situatie te beschrijven die niet bijbels maar juist heel alledaags is: een man is opgestaan van zijn bed, en zijn dochter en de buurvrouw die buiten staan zien dat niet. Kellendonk had net zo goed kunnen schrijven: ‘De baas grijnsde achter de gordijnen. Hij was inderdaad opgestaan, maar dat zagen ze niet’. Juist omdat Gijselhart nergens goddelijke trekken krijgt, heeft het citeren van bijbelteksten in deze passage geen inhoudelijke, maar enkel een formele functie. De passage krijgt geen andere betekenis, maar wel een andere sfeer. Het is, zoals Jameson het noemt, ‘blank parody’¹⁶⁸: bijbelse referenties die schijnbaar losjes tussen de zinnen door worden geworpen, en niets meer zijn dan de recycling van een oude taal.

¹⁶⁴ Jameson, ‘Postmodernism and consumer society’, p. 5-7.

¹⁶⁵ Luk. 24,34.

¹⁶⁶ Joh. 20,29.

¹⁶⁷ Albers, ‘Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken’, p. 60.

¹⁶⁸ Jameson, p. 5.

Ook Broers 'Ave Maria' en zijn hooglied op de dood, die ik hiervoor een ironische duiding gaf, kunnen geïnterpreteerd worden als pastiche. Het gebed begint als het 'Weesgegroot', maar Broer vermengt dat met zijn eigen stem. Er volgen referenties aan het scheppingsverhaal ('Ik heb vijandschap laten zaaien tussen mijzelf en de vrouw', p. 118) en aan de brieven van Paulus ('Mijn enige lust de lust om ontbonden te zijn'¹⁶⁹, p. 118). Terloops wordt verwezen naar de kruisdood van Jezus: 'Vroeger droeg hij [de jongen, WdB] het licht in een lus om zijn lichaam, van de schouder liep het schuin over de oksel (*zijn doorboorde oksel*) (mijn cursivering) (...)' (p. 119). Broers gebed eindigt met een lofzang op het vlees, waarbij hij verschillende bijbelteksten aan elkaar vlecht:

'Gezegend zij het vlees, dat trotsen van hart uiteenslaat, heersers van hun troon stoot, maar de geringen verheft¹⁷⁰. Dat zegeviert over het sarkasme en de sarkofaag. Dat de steen uitholt, niet door zijn kracht, maar door er generaties overheen te sloffen. Het domme, humorloze, onkunstzinnige, proleterige, almachtige vlees, dat nu in jou zijn intrek heeft genomen. Toon me de vrucht van je afgunst, Magda, het heil dat je de wereld hebt bereid, dat licht voor de heidenen, en laat je dienaar dan in vrede gaan¹⁷¹.' (p. 123)

Doordat het gebed de vorm van het 'Weesgegroot' heeft ligt de vergelijking van Magda met Maria voor de hand, maar deze vergelijking is wederom ironisch, aangezien het bij Magda niet bepaald gaat om een maagdelijke geboorte: '(...) jij malle bep die je benen niet op slot kunt houden (...)' (p. 122). Er is dus sprake van imitatie met een kritische component. Anderzijds is Broers 'Ave Maria' een nabootsing zonder dat er werkelijk sprake is van een vergelijking: het gebed is een mengeling van het 'Ave Maria', Genesis 3,15, een tekst van Paulus én personagetekst. Het gaat om een hergebruik van bijbelteksten waarbij bijbelteksten her en der uit de Bijbel geplukt worden en in een nieuwe structuur worden gezet, een werkwijze die parodie genoemd kan worden maar eigenlijk verder gaat dan dat. Ook in het 'hoogliedje op de dood' wordt niet alleen naar Hooglied, maar ook naar Paulus¹⁷² en het Oude Testament¹⁷³ verwezen: er ontstaat een collage van bijbelteksten waarbij de teksten niet geparodieerd worden, maar vooral gebruikt worden om de boodschap van het personage met 'oude woorden' kracht bij te zetten.

De ironische of pastiche-manier waarop Kellendonk bijbelse en christelijke elementen in zijn roman verwerkt, lijken mij de zienswijze dat de ideeën die hieruit volgen Kellendonks eigen ideeën zijn, niet

¹⁶⁹ Fil. 1,23. De tekst van de Statenvertaling komt hier het dichtst in de buurt van de tekst van Broers 'Ave Maria'.

¹⁷⁰ Luk. 1,51-52 ('lofzang van Maria').

¹⁷¹ Luk. 2,29-32 ('lofzang van Simeon').

¹⁷² '(...) het vuur waarin wij die niet trouwen branden moeten' (1 Kor. 7,9: 'Het is beter te trouwen dan van begeerte te branden', Willibrordvertaling, 1961), p. 195.

¹⁷³ 'Kinderen van Babylon, kinderen van Egypte (...)', p. 195.

te rechtvaardigen. Broers hoogliedje op de dood is niet ‘net niet “echt”’, zoals Carola Kloos beweert, maar gewoon: niet echt. De vermenging van heilige en profane tekst ondermijnt de inhoud van hetgeen wordt gezegd, en ook de manier waarop het liedje door Broer wordt aangekondigd trekt de ernst van zijn woorden in twijfel. Zo worden bijbelteksten en bijbelse verwijzingen dus gebruikt om, zoals Albers zegt, het voorlopige karakter van de ideeën in *Mystiek lichaam* te onderstrepen.

4.3 *Als een pleister van de rauwe huid*

Anders dan Otten en Kellendonk, laat Mance ter Andere (1934, ps. van Mans Velvis) een protestantse omgang zien met Bijbel en christendom. In 1993 publiceerde hij *Als een pleister van de rauwe huid*. Eerder schreef hij de roman *Het teken van de galg* (1986) en verscheen een bundeling van zijn columns¹⁷⁴ onder de titel *Een zendeling voor Ederveen* (1990). Later verschenen nog de romans *Kinderen van Cham* (1998) en, na tien jaar stilte, in 2010 de roman *Jij*. Zijn werk verscheen bij de christelijke uitgever Kok in Kampen (tegenwoordig Utrecht) en Mozaïek te Zoetermeer. Hij opereert dus in de protestantse literaire zuil, of wat daarvan over is, hoewel zijn novelle *De rand van het heelal* in 1995 werd geweigerd als christelijk boekenweekgeschenk. Ter Andere zou in zijn hoofdfiguur teveel ruimte hebben gegeven aan geloofstwijfel.¹⁷⁵ Zijn roman *Jij*, dat handelt over een lesbische relatie, werd in de orthodox-christelijke pers over het algemeen afkeurend ontvangen.¹⁷⁶ Ter Andere is dus een protestantse schrijver die niet bang is om te provoceren.

4.3.1 Het verhaal

Ter Andere snijdt in zijn jongste roman *Jij* niet zozeer nieuwe thema's aan. Ook in *Als een pleister van de rauwe huid*¹⁷⁷ was al sprake van forse kritiek op de 'vrijgemaakten' en kerkelijke starheid. Het thema homoseksualiteit komt weliswaar niet aan de orde, maar wel vertoont het huwelijk in *Als een pleister* gebreken. Ter Andere beschrijft een ik-figuur, Thomas, die worstelt met zijn verleden en met de dominantie van zijn vader. In de proloog bezoekt Thomas het graf van zijn vader en komt daar Tjitske tegen, die het graf van háár vader bezoekt. In de hierna volgende hoofdstukken, deel I van het boek, blikt Thomas terug op de dood en de ziekte van zijn vader.

In deel II wordt een sprong in de tijd gemaakt. Thomas denkt terug aan een jubileumbijeenkomst van de basisschool waarvan hij jarenlang directeur was. Sinds vier jaar is hij dat niet meer, en de school is voor hem nu de plek waar hij 'grandioos had gefaald' (p. 48). Toch komen er mooie herinneringen boven, ontmoet hij zijn oud-collega Annet en haalt hij herinneringen op met zijn klas van jaren geleden. Daarna volgen hoofdstukken met herinneringen aan de opbouw van de school destijds, aan de sfeer in het team en hoe die veranderde en aan de werkweek met groep acht.

¹⁷⁴ Mance ter Andere schreef columns voor het reformatorische opinieblad *Koers* (in 1999 gefuseerd met het evangelicaal-gereformeerde *Christen Vandaag* en verdergegaan als *CV-Koers*) en voor het vrijgemaakt gereformeerde opinieblad *Bij de tijd* (verschenen tot eind 2000). Zie: Bert van Weenen, 'In het land van Hoop. Interview met Mance ter Andere', <http://www.chroom.net/terandere/intmta98.htm>.

¹⁷⁵ Werkman, 'Christelijke literatuur in Nederland in de jaren negentig', p. 414.

¹⁷⁶ Gerry Velema in *De Oogst* (tijdschrift van 'Tot heil des volks'), <http://www.vergadering.nu/boekandere-jij.htm>; Katrien Ruitenburg in het *Reformatorisch Dagblad* van 25 juni 2010. Het *Nederlands Dagblad* heeft niet zozeer ethische kritiek als wel kritiek op de structuur van de roman: het noemt het een tendensroman waarin een tegenstem ontbreekt, waardoor Ter Andere teveel in karikaturen blijft hangen. Ook stilistisch vertoont *Jij* gebreken (Gert van de Wege in het *Nederlands Dagblad* van 19 maart 2010).

¹⁷⁷ Hierna verkort weergegeven als *Als een pleister*.

Vervolgens denkt Thomas terug aan het moment dat hij zijn vrouw, Door, ontmoette, en memoreert hij hoe ze verliefd op elkaar werden. Een dominante directeur van een andere school van dezelfde schoolvereniging maakte hem onzeker, met diens komst is Thomas 'definitief in de maalstroom terecht gekomen' (p. 85). Vervolgens ging het steeds slechter met hem, probeerde hij zichzelf van het leven te beroven (wat zijn vrouw Door verhinderde) en had hij last van angsten. Door is uiteindelijk bij hem weggegaan. Tussen het vertellen van deze gebeurtenissen door, neemt af en toe een andere ik-figuur het woord, gemarkeerd door de tekst in cursief te zetten. Deze ik-figuur presenteert zich als de schrijver van het boek en vertelt over zijn ontmoetingen met verschillende hoofdfiguren. Ook reflecteert hij op zijn rol als schrijver: *'Het wordt een al te gecompliceerde geschiedenis. Hoe los ik dat op?'* (p. 109)

In deel III, 'De droom', komt er een nieuw personage bij: Thomas' psychiater. De ik-figuur vertelt hoe deze Thomas heeft verteld dat hij als kind in zijn droom is weggevlucht en dat hij na moet denken over zijn droom in relatie tot de werkelijkheid. In het vervolg denkt Thomas verder na over zijn droom en gaat hij terug zijn verleden in. Hij memoreert hoe zijn jeugdliefde Tjitske hem afwees en beschrijft zijn jeugdvrienden van toen, van wie de één een incestueuze relatie met zijn zusje had en het gezin van de ander gekenmerkt werd door 'de bekoring van een ruimer denken' (p. 131). Bij de droom van zijn jeugd hoorde ook een kinderlijk geloof. Droom en werkelijkheid kwamen bij elkaar wanneer hij bij zijn opa logeerde: daar ervoer hij geen angst, maar enkel geluk. Ook in dit deel breekt de andere verteller eenmaal in. Hij beschrijft zijn ontmoeting met Thomas' moeder en met Tjitske, en fantaseert daarna over een mogelijke relatie tussen Thomas en Tjitske. Maar *'[i]k lachte mezelf uit om zoveel naïeve romantiek. Als, als, als... Het leven is net even anders'* (p. 124).

Deel IV is getiteld 'Chaos' en bevat twee hoofdstukken van verteller Thomas en twee hoofdstukken van de schrijver-verteller. Thomas' psychiater vraagt hem herinneringen aan zijn kind-zijn naar boven te halen. Thomas denkt terug aan het moment dat hij zijn vader terugsloeg. Ook denkt hij aan zijn moeder en het moment dat hij haar zag huilen. Thomas' tekst blijkt de brief te zijn die hij aan zijn vader schreef. Hij doet de brief in een envelop en richt zich ineens tot de andere schrijver (of de lezer?): 'Bericht voor mijn dode vader. Heb jij daar iets aan?' (p. 159) Daarna 'bergt hij het beeld van zijn moeder op' en 'legt het beeld van Door ernaast'. 'Samen in de la. Ik doe de la dicht. Ik zal opstaan en naar Henk, mijn lieve jongen gaan, al ben ik niet waard zijn vader te heten' (p. 159). Dit zijn de laatste woorden van Thomas. De schrijver-verteller heeft in het hoofdstuk daarvoor over zijn ontmoeting met Henk, Thomas' zoon, verteld en zich daarna afgevraagd waarom zijn schepping bezig is verloren te gaan. Hij heeft *'een vaag vermoeden waar de fout zit: Ik ben vanuit mijn eigen chaos begonnen. (...) Ben ik in staat om mijn schepselen aan mijn eigen haren uit mijn eigen chaos te trekken?'* (p. 156) In het laatste hoofdstuk overdenkt de schrijver nog eens alle aspecten van Thomas' situatie. In een fictief gesprek spreekt Thomas hem zelfs aan met 'Mance'. Hij vraagt zich af of hij

Thomas' situatie juist heeft ingeschat. Aan het slot vraagt hij zich af waarom hij niet voor een enigszins bevredigende afloop kan zorgen. Hij geeft zelf het antwoord: hij is ook maar 'de toevallige samensteller van dit boek' (p. 165). Bovendien zit hij gevangen in zijn eigen verhaal. 'Ik moest, geloof ik, maar een gummetje nemen en het uitwissen, en opnieuw beginnen' (p. 165).

4.3.2 Interpretatie

De interpretatie van *Als een pleister* vindt plaats op twee niveaus. Allereerst is er het niveau van het concrete verhaal, waarin Thomas' worsteling met zijn verleden centraal staat. Het geloof en de kerk spelen hierin een belangrijke rol. Een laag dieper wordt de roman en het schrijven zelf gethematiseerd. Deze poëtische interpretatielaag is duidelijk verbonden aan het christelijke 'scheppen' en is daarom niet slechts een tweede interpretatiekader, maar een laag waaruit verbanden gelegd kunnen worden met de interpretatie op het concrete verhaalniveau. Op beide niveaus wordt de houdbaarheid van geloof (op het eerste niveau het geloof van de kerk, op het tweede niveau het geloof in schepping) in twijfel getrokken. Beide interpretatieniveaus zal ik in het hierna volgende verder uitwerken.

Kritiek op de kerk en angst voor de vader

Als een pleister is een roman die wat uiterlijke kenmerken (auteur, uitgever, verkooppunten en lezers) betreft functioneert – of beter gezegd: heeft gefunctioneerd, want het boek wordt niet meer gedrukt – binnen een bepaalde subcultuur. Maar ook wat de inhoud betreft, gaat de roman over het functioneren binnen die subcultuur. Zonder daar al te diep op in te willen gaan en de verschillende kerkelijke groeperingen even latend voor wat ze zijn, noem ik deze subcultuur 'orthodox-christelijk'. Het gaat hier om een zuil die gegroepeerd is rond de traditionele gereformeerde kerkgenootschappen – overigens zou ook de orthodoxe vleugel van de evangelische beweging hiertoe te rekenen zijn. Deze zuil bevat een eigen literair veld, waarbinnen alle onderdelen zoals die ook in het algemene literaire veld functioneren – auteurs, lezers, uitgevers, boekhandels, dagbladkritiek – vertegenwoordigd zijn (zie hoofdstuk 3).

Als een pleister gaat over een specifiek kerkelijk milieu binnen de gereformeerde zuil en de scheuringen die daarin hebben plaatsgehad. Thomas is gereformeerd vrijgemaakt, net als Door, maar later werden ze 'de ware kerk (...) uitgeknikkerd' (p. 83). Daar was Thomas' vader uiteraard niet blij mee. Zijn opa is ook van de verkeerde kerk, omdat hij 'is blijven zitten waar hij zat (...) toen de mensen van de ware kerk zich afzonderden in een schoollokaal' (p. 143). Het gaat bij Thomas om de kerkscheuring van 1967, waarbij wegens schorsing van een predikant uit de Gereformeerde Kerken Vrijgemaakt de Nederlands Gereformeerde Kerken ontstonden. Thomas' opa is altijd lid gebleven van

de Gereformeerde Kerk en niet meegegaan toen in 1944 een groep zich wegens nieuwe leerafspraken afscheidde en verder ging als Gereformeerde Kerken Vrijgemaakt.¹⁷⁸

Thomas moet niet veel hebben van het exclusieve recht op de ware kerk dat de vrijgemaakten – en daarmee zijn vader – claimen. Heel het boek door oefent hij kritiek uit op de vorm van geloof waarmee hij is opgegroeid. ‘Geen zerk zo recht in de leer dus als die van mijn vader’ (p. 7) zegt hij wanneer hij bij het graf van zijn vader staat. Wanneer hij daar Tjitske ontmoet en zich voorstelt wat die van hem zal denken, noemt hij zichzelf een ‘afvallige’ die een ‘verkeerde kerkkeus’ deed (p. 8). Direct in het eerste hoofdstuk vertelt de ik-figuur wat het geloof van zijn vader met hem gedaan heeft: ‘Zijn [die van zijn vader, WdB] wet en ware leer hebben zich vertakt in de levens van de kinderen. (...) Ik heb me van zijn kerk ontdaan. Zijn adat heb ik me als een pleister van de rauwe huid getrokken. Het doet nog altijd pijn’ (p. 13). Deze regels, die beschouwd kunnen worden als de sleutel tot het begrijpen van de roman, laten de kritiek op zijn vaders kerk zien, verklaren de titel en leggen een relatie tussen Thomas’ kritiek op de kerk en de angst voor zijn vader.

De problemen die Thomas in zijn leven ondervindt – zijn overspannenheid wegens de moeilijkheden op zijn werk en de scheiding van Door – zijn direct terug te leiden op zijn jeugd en de relatie met zijn vader. De verteller die zich als de schrijver manifesteert laat Door zeggen dat Thomas veel angst en onzekerheid in zich heeft, die *‘uit z’n prille begin’* stamt (p. 109). Thomas zelf zegt: ‘(...) ik had een hoog IDEEAAL nodig, want altijd en overal was er een strenge vader die mij gadesloeg en van mijn inzet grote verwachtingen had’ (p. 95). Thomas’ falen is te verklaren uit het feit dat hij zich nooit volledig los heeft kunnen maken van zijn dominante vader, hoewel hij diens geloof had afgezworen.

Opmerkelijk aan de opbouw van het verhaal is dat Thomas in het eerste hoofdstuk zijn vader lijkt te hebben vergeven. Bij de beschrijving van zijn vaders sterfbed staat er: ‘In dat laatste uur heb ik hem oprecht mijn haat beleden. (...) Ik hem [sic] hem zijn grote schuld onder de aandacht gebracht. Hij was het offer. En de Eeuwige nam het offer van mijn vader aan in het offer van zijn Zoon. Daarna heb ik hem vergeven. (...) Als een gereinigd mens heb ik de laatste minuten bij hem kunnen zijn’ (p. 16). Uit de loop van het verhaal blijkt dat Thomas zijn vader nog helemaal niet vergeven heeft, hij komt er zelfs voor bij de psychiater. De brief die hij schrijft is een bericht voor zijn dode vader, krijgen we dan te lezen (p. 159).

Poëticaal ongeloof

Echter, zo simpel als hierboven gesteld ligt de verklaring voor Thomas’ handel en wandel toch niet. Welke rol heeft Door bijvoorbeeld in het verhaal gespeeld? Na Doors verklaring zegt de schrijver-verteller: *‘Het wordt een al te gecompliceerde geschiedenis. Hoe los ik dat op?’* (p. 109) Blijkens het

¹⁷⁸ Zie: www.protestant.nl – De christelijke encyclopedie, s.v. ‘gereformeerde kerken (vrijgemaakt)’, <http://www.protestant.nl/encyclopedie/geschiedenis/gereformeerde-kerken-vrijgemaakt>. Geraadpleegd: 13 juni 2011.

vervolg heeft het de schrijver goed gedacht een psychiater aan het verhaal toe te voegen. Deze brengt Thomas' 'vluchten in de droom' als nieuwe schakel in de verklaring van zijn problemen. Thomas gaat terug naar het droomdomein van zijn kindertijd – de plek aan de overkant van de wetering – dat de plek is waar hij droomde over Tjitske en waar die droom ook weer uiteenspatte. Zijn kinderdroom kende ook een religieuze dimensie: de zekerheid van de nabijheid van de engel Michaël, en wie weet Jezus zelf. Zijn droom werd werkelijkheid tijdens de logeerpartijen bij zijn opa: in dat huis naast de dijk leefde hij dicht bij de natuur en hoefde hij niet bang te zijn.

De tweede *tool* van de psychiater is om Thomas te vragen wat hij zich van zijn vader en moeder herinnert. Ondertussen komt de schrijver-verteller tussendoor met zijn weergave van het gesprek met Thomas' zoon Henk. Henk vraagt de schrijver met zijn vader te gaan praten – misschien zullen zijn vader en moeder dan weer bij elkaar komen. De schrijver belooft dat hij zijn best zal doen: *'Ik als middelaar op de vierkante meter van mijn verhaal. (...) Ben ik in staat om mijn schepselen aan mijn eigen haren uit mijn eigen chaos te trekken? Ik kan ze in ieder geval niet aan hun lot overlaten. Ik zal alles nog eens goed nalopen. Ik zal proberen een formule te vinden, of een metafysische spreuk'* (p. 157). Deze formule probeert hij in eerste instantie te vinden door de psychiater te raadplegen, maar die heeft zijn beroepsgeheim. De schrijver-verteller vraagt zich vervolgens af wat hij meer zou weten als hij Thomas' psychiater was, en of er wel een ondubbelzinnige conclusie mogelijk is. Vervolgens houdt hij een fictief gesprek als psychiater met Thomas, afwisselend scherp en zachtaardig, vooruitblikkend en terugkijkend. Als Thomas geïrriteerd raakt zegt hij: *'Heus Mance! Jij kunt daar niet over oordelen'* (p. 163) De verteller antwoordt: *'Ik oordeel niet. Wie ben ik!'* Vervolgens geeft hij toch zijn oordeel over Thomas' houding tegenover Door: *'Wat ze [Door, WdB] mist heb je buiten proportie uitvergroot (...) Alle goede dingen komen in je droom in Tjitske bijeen. (...) Het imaginaire wezen waar je naar uitkijkt en dat je haar naam gaf. Maar – Tjitske bestaat niet!'* (p. 163). Daarna ventileert hij tegenover Thomas zijn ideeën over echte heelheid, die zijn vorm krijgt *'overeenkomstig de structuren waarin de Eeuwige zijn en zin in deze kosmos heeft bijeengebracht'* (p. 164). Maar de verteller corrigeert zichzelf meteen: *'Wat koopt iemand als Thomas voor mijn theorie?'* (p. 164) Vervolgens constateert de verteller als pseudo-psychiater dat het leven van Thomas niet anders had kunnen lopen dan het gelopen is. Maar *'ik ben zijn psychiater niet. Ik ben de toevallige samensteller van dit boek. (...) Ik zit gevangen in mijn eigen verhaal. In mijn schema klopt iets niet. Ik moest, geloof ik, maar een gummetje nemen en het uitwissen, en opnieuw beginnen'* (p. 165). Hiermee laat de schrijver-verteller een fundamentele twijfel zien aan al hetgeen tevoren door hem opgeschreven is, een twijfel aan zijn kracht tot scheppen. Is hij een biograaf die de werkelijkheid reconstrueert of een romanschrijver? Is hij onderworpen aan feiten in de (buitentekstuele) werkelijkheid of is hij een schepper die de macht heeft over zijn eigen werkelijkheid? Is hij wel in staat om een mensenleven over te zetten naar een verhaal, of mondt dat onherroepelijk uit in het tekenen van schema's die nooit kloppen?

Ongelovige Thomas

Deze twijfel van de schrijver-verteller aan zijn scheppingskracht is een weerspiegeling van de twijfel van de andere verteller, Thomas (een *speaking name* in dit geval), aan de scheppende kracht van God. Op meerdere momenten in de roman laat Thomas zien dat hij twijfelt aan diens macht, aan zijn vermogen de schepping in zijn hand te houden.

Aan het eind van de proloog vraagt de ik-figuur zich al voorzichtig af of er een nieuwe hemel en aarde zal komen: ‘Kom ik ergens, als ik stevig doorloop, nog eens een prille Tjitske tegen? En mijn vader als een totaal nieuwe mens? Word ik zelf in een ondeelbaar ogenblik veranderd? Bij een laatste bazuin?’¹⁷⁹ (p. 10)

Al vrij vroeg in het verhaal leidt de ik-figuur zijn twijfel aan God terug tot een ervaring met zijn vader. Toen hij als kind eens onbedoeld de ruit van de kas van de burens had ingegooid, had hij daarna vurig gebeden om redding, maar het had niet geholpen: zijn vader gaf hem een flinke aframmeling. Zijn vader zelf had geen last van twijfel. ‘Ontslapen in volle verzekerdheid des geloofs’ (p. 7), staat er op zijn grafsteen.

In hoofdstuk XI vraagt de ik-figuur zich af of zijn verhaal de lezer – of de andere schrijver, Mance? – werkelijk interesseert. Hij vergelijkt de mogelijke onverschilligheid van de lezer – of schrijver-verteller – met de houding van God, maar wil tegelijkertijd geloven dat God liefde is. Van die liefde is hij zeker, zo zegt hij, wanneer hij ‘de gracieuze vlucht van de aalscholvers’ waarneemt en de strandlopers ziet rennen, ‘schuin in de wind, kartelend om de uitlopende golfjes’ (p. 89). Maar dogmatisch kan hij die liefde niet in kaart brengen. En ook al is er niemand die zijn woorden leest en naar hem luistert, hij praat door in het niets. Hij schreeuwt tot God en probeert zelfs een andere taal: ‘Schepper-God, Verlosser – the representative of the billions of LOSERS speaking. Answer please! Answer! Is dat goed Engels? Verstaat U mij? Over...’ (p. 92). Er komt geen antwoord.

Een andere keer geeft God in zijn ervaring wel antwoord, hoewel het zijn eigen spiegelbeeld is waar Thomas mee praat en Thomas’ godservaring daardoor het karakter van eigen projectie heeft: ‘Ik keerde me om naar het tuinraam. Mijn beeltenis staarde vanuit de diepte van de donkere tuin mistroostig naar me terug. We waren onder ons, ik en mijn projectie’ (p. 99). Wanneer Thomas vervolgens in de Bijbel het gedeelte over Jezus’ angst in Getsemanee heeft gelezen, vereenzelvigd hij zijn spiegelbeeld met Jezus: ‘Ik keek opzij in het raam. Ik zag daar achter glas zijn bange gezicht. Hij was me in alles gelijk geworden’ (p. 101). Daarna heeft het Thomas het gevoel dat Jezus hem naar buiten wenkt; vanaf dat moment is Jezus niet meer Thomas’ spiegelbeeld, maar gaat Thomas zich als spiegelbeeld van Jezus gedragen: ‘[N]aast hem knielde ik neer. (...) Onder mijn knie kronkelde zich een

¹⁷⁹ 1 Kor. 15,52.

worm¹⁸⁰. “Vader, mijn Vader!” bad ik hem na’ (p. 101). Vervolgens kijkt Thomas omhoog en ervaart hij de aanwezigheid van God de Vader: ‘De Schepper-Vader trad uit de nevels van de overlevering. (...) Ik onderging de transcendentale beleving van zijn Almacht en Alzijn. (...) Mijn bestaan is met Hem vervuld. (...) Hij kwam mij tegemoet in de Ander, waarin alle anderen zijn geconcentreerd. De Mensenzoon, mij in alles gelijk’ (p. 102). De godservaring wordt ruw verstoord door Door, die in de huiskamer het volle licht aanknipt. Ze wil niet delen in de ervaring: wanneer Thomas haar vraagt of ze iets wil drinken (‘er was nog wat rode wijn’) en eten (‘er was nog wat stokbrood’) – een zinspeling op het Heilig Avondmaal – weigert ze.

Als kind had hij ‘de intuïtieve zekerheden van een kinderlijk geloof’ (p. 132), gesymboliseerd door de droom waarin de aartsengel Michaël de duivel versloeg. Ook wanneer Thomas bij zijn opa was en dicht bij de natuur leefde, was God in de buurt: ‘Niet als gestrenge Rechter, maar als almachtige Vader, en als een lieve Opa’ (p. 143). Terwijl Thomas’ vader een harde, onbarmhartige God vertegenwoordigt, krijgt God bij zijn opa alleen goede trekken. Het gedeelte waarin Thomas vertelt over zijn opa draagt een hemels karakter: alles is volmaakt, is zoals het moet zijn. Thomas’ twijfel aan en angst voor de goddelijke Vader heeft dus alles te maken met de angst voor zijn aardse vader.

Criticus Dirk Zwart leest in *Als een pleister*, ondanks de twijfel aan God, uiteindelijk een troostvolle boodschap. Hij verbindt deze met het motto van de roman, een citaat van Mieke Bal: ‘A zegt dat B ziet dat C doet, waarbij A de tekst produceert, B het verhaal dat de inhoud van die tekst is, en C de geschiedenis die in het verhaal wordt gepresenteerd’, met daarna de vraag van Mance ter Andere: ‘Maar wie is wie?’. Zwart stelt dat Ter Andere hiermee eigenlijk de vraag wil stellen wie de verteller van het verhaal is. Uiteindelijk is deze vraag volgens Zwart ‘de vraag naar de schrijver achter ieder menselijk levensverhaal, de vraag naar Gods leiding in de geschiedenis van ieder mens’. Hij noemt deze vraag – met een verwijzing naar de teksten van de schrijver-verteller die reflecteert op zijn schrijverschap – zelfs het uiteindelijke thema van de roman, waarbij de roman het troostrijke antwoord geeft ‘dat onze speurtochten wel veel, maar niet alles kunnen verklaren, maar dat “verliezers” altijd bij God op verhaal kunnen komen en als nieuwe personages opnieuw mogen beginnen’.¹⁸¹ Deze conclusie wordt ondersteund door de laatste zin van de roman: *‘Ik moest, geloof ik, maar een gummetje nemen en het uitwissen, en opnieuw beginnen’* (tekst van de schrijver-verteller, p. 165). Even daarvoor had de schrijver-verteller ook al gesproken over vergeving en opnieuw kunnen beginnen (p. 164). Ook Thomas’ laatste woorden duiden een nieuw begin aan, als hij refereert aan het bijbelverhaal van de verloren zoon: ‘Ik zal opstaan en naar Henk, mijn lieve jongen gaan, al ben ik niet waard zijn vader te heten’ (p. 159).

¹⁸⁰ Verg. ‘Maar ik ben een worm en geen man, een smaad voor de mensen en veracht door het volk’, Ps. 22,7 (NBG-vertaling 1951).

¹⁸¹ Dirk Zwart, ‘Als een pleister van de rauwe huid’. In: *Bloknoot* 2 (1993), afl. 5, p. 93-98: 97-98.

Toch lijkt het mij dat Zwart hier iets te kort door de bocht redeneert. Ter Andere stelt met zijn motto de vraag hoe de verschillende verhaalniveaus zich tot elkaar verhouden; dat is niet helemaal hetzelfde als de vraag wie 'de' verteller van het verhaal is. Wat Ter Andere in *Als een pleister* doet, is juist twee vertellers naast elkaar zetten. Hij stelt met zijn boek daarom eerder de vraag of er wel één verhaal is. Op een abstracter niveau is de vraag van de roman dus niet 'de vraag naar de schrijver achter ieder menselijk levensverhaal ofwel de vraag naar Gods leiding in de geschiedenis van ieder mens', maar: de vraag naar wat het menselijk levensverhaal is en wie het construeert.

4.3.3 Functioneren van Bijbel en christendom in *Als een pleister*

Ter Andere laat in *Als een pleister* twee verhalen door elkaar heenlopen. Het eerste is het verhaal van Thomas, die worstelt met zijn verleden. Het tweede is het verhaal van de schrijver die Thomas' verhaal optekent. Thomas twijfelt aan Gods macht om in te grijpen in de wereld, de schrijver twijfelt aan zijn scheppingskracht of zijn mogelijkheden iemands leven te beschrijven. Door deze twee verhalen naast elkaar te zetten, wordt er een parallel zichtbaar tussen beide vormen van twijfel.

De schrijver krijgt hier en daar goddelijke trekken. Tegelijkertijd laat de schrijver blijken zichzelf niet als goddelijk te beschouwen, als hij memoreert over hoe het had kunnen gaan tussen Thomas en Tjitske: '*Als het nu eens zo had mogen worden geleid. Liefst door een Hogere Hand*' (p. 124). De schrijver zegt hier dus geen invloed te hebben op hoe Thomas' leven gelopen is, hoogstens op het verhaal dat hij ervan maakt. Later spreekt hij echter wel over '*de mensen die ik schiep*' en over '*mijn schepselen*' (p. 156). Hij duidt zichzelf in die passage zelfs aan met '*middelaar*', een verwijzing naar Christus. Om het verhaal tot een goed eind te brengen zal hij proberen een '*metafysische spreuk*' te vinden (p. 157). In een volgend hoofdstuk spreekt de verteller zijn goddelijkheid weer tegen, wanneer hij zegt dat Thomas zich op '*een rechthoekige pagina geschiedenis in Gods boek*' (p. 160) bevindt, om in een paar zinnen daarna weer over zijn eigen rol te spreken als iemand die mogelijk te veel of te weinig mensen binnen de kaft van '*dit boek*' heeft toegelaten (p. 160). Later heet het dat de schrijver Thomas leven '*in kaart [heeft] gebracht*' en zegt hij nota bene dat hij misschien Thomas zelf wel is (p. 163). Als hij vervolgens tegenover Thomas zijn ideeën uit over hoe het leven zou moeten zijn, zegt hij dat 'heelheid' tot stand komt '*[o]vereenkomstig de structuren waarin de Eeuwige zijn en zin in deze kosmos heeft bijeengebracht*' (p. 164). Buiten de bladzijden van het boek dus.

De functie van de schrijver-verteller blijft dus ambivalent: de ene keer is hij iemand die levens schept (een goddelijk figuur) en de andere keer iemand die levens optekent. Wel is duidelijk dat hij in beide gevallen faalt en dat hij twijfelt aan zijn capaciteiten. Hij zit aan het slot van het boek gevangen in zijn eigen verhaal.

In het andere verhaal twijfelt Thomas aan zichzelf, aan de mensen om hem heen en aan God. Hij probeert grip te krijgen op de dingen die hem overkomen zijn en is op zoek naar de oorzaken van

zijn 'falen'. God is iemand die troost kan bieden, maar hem ook in de steek kan laten – uiteindelijk overheerst Thomas' twijfel aan het ingrijpen van God in de wereld ofwel aan Gods kracht om de wereld steeds opnieuw te scheppen. Terwijl de schrijver-verteller het verhaal van Thomas uit wil gummen en opnieuw wil beginnen, heeft Thomas zijn verhaal juist in een envelop gevouwen. Hij bergt alle beelden uit zijn verleden op en gaat naar zijn zoon. In tegenstelling tot de schrijver lijkt Thomas dus al een nieuw begin te hebben gemaakt. Een ander verschil met het verhaal van de schrijver-verteller is dat Thomas zijn twijfel aan God niet als het grootste probleem lijkt te zien. Hem zitten vooral de ervaringen uit zijn verleden in de weg. De tekst van de schrijver en de tekst van Thomas vertonen enerzijds dus parallellen (de schrijver twijfelt aan zijn eigen scheppingskracht, Thomas aan die van God), maar wijken op belangrijke punten ook weer van elkaar af: bij Thomas overheerst in zijn relatie tot God de twijfel, maar is dat niet het hoofdprobleem, terwijl de schrijver op zoek is naar een oplossing voor zijn onmacht tot scheppen en die dan vindt in het uitgummen en opnieuw beginnen.

Op tekstueel niveau maakt Ter Andere daarnaast veel gebruik van bijbelse citaten of kerkelijke termen (opvallend is het meermaals voorkomen van de woordgroep 'doornen en distels'¹⁸²). Vaak ondersteunen deze bijbelse verwijzingen de inhoud van de tekst, zoals in de passage waarin Ter Andere zijn hoofdpersoon Thomas vergelijkt met Jezus in de Hof van Getsemanee. Andere keren klinken ze meer ironisch, bijvoorbeeld wanneer Thomas' moeder sliep op het stervensuur van haar man ('Had ze in dit uur niet met hem kunnen waken?'¹⁸³, p. 39), of wanneer Thomas zichzelf vergelijkt met de goddeloze koning Jerobeam, 'die Israël zondigen deed' (p. 66). (Ter Andere geeft bij deze verwijzing zelfs expliciet aan dat het gaat om een '[s]teeds terugkerend refrein in de Bijbelboeken I en II Koningen', p. 66). Op een andere plek wordt de betekenis van een bijbeltekst door Ter Andere nadrukkelijk gewijzigd, waardoor eveneens een ironisch effect ontstaat. Een passage 'zaligsprekingen' (Matt. 5,1-12) klinkt zo: 'Zalig zij die zich niet laten vermorzelen. Zalig de assertieven. Zalig de glimlachende bloedhonden' (p. 90).¹⁸⁴ Dit doet denken aan de manier waarop Kellendonk het 'Ave Maria' en het Hooglied gebruikt in *Mystiek lichaam*.

Naast de bijbelse verwijzingen wordt veelvuldig gerefereerd aan kerkelijke leerstellingen en tradities. De schrijver-verteller vraagt zich bijvoorbeeld af of de problemen van Thomas gelegen zijn in het feit 'dat wij allen geneigd zijn tot het kwaad' (p. 161)¹⁸⁵ en noemt Thomas' moeder vanwege het feit dat haar handen en voeten het hebben laten afweten '[o]nbekwaam tot enig goed' (p. 119)¹⁸⁶. Verder is er veel expliciete kritiek op de kerk; opvallend is dat het hierbij om een specifiek protestants

¹⁸² Als straf op de zonde zal de aarde 'doornen en distelen voortbrengen', Gen. 3,18 (NBG-vertaling 1951).

¹⁸³ O.a. Matt. 26,40.

¹⁸⁴ Verg.: 'Zalig de zachtmoedigen (...), Zalig de barmhartigen (...), Zalig de vrede-stichters', Matth. 5,5-9 (NBG-vertaling 1951).

¹⁸⁵ Heidelbergse Catechismus, zondag 3 vraag 8 (<http://www.online-bijbel.nl/catechismus/vraag/8/>).

¹⁸⁶ Idem.

kerkgenootschap (de Gereformeerde Kerken Vrijgemaakt) gaat. Thomas zegt bijvoorbeeld over de graftekst van zijn vader: 'Zeer gereformeerde tekst. Het ware geloof in een vierkant kader, waar zelfs de Almachtige moeilijk omheen kan' (p. 7). Het stervensmoment van zijn vader vergelijkt de ik-figuur met een oudtestamentische offerrite, die hij vermengt met eigen theologische denkbeelden: 'De priester en het offer dat hij bracht – én de Eeuwige die het leven geeft en die het offer van het leven aanneemt. Die het opbergt in zijn Raad van eeuwigheid' (p. 15). Door paste zo goed bij Thomas omdat ze 'van dezelfde richting' was als Thomas: 'Dat gaf iets eigens' (p. 77). Tegelijkertijd vinden ze elkaar juist in hun kritiek op de 'Ware Kerk' waarvan ze lid zijn. Bij Thomas' vader valt Door goed in de smaak omdat ze 'alles [had] van een ware christengelovige: het stugge haar, het onbewerkte gezicht, de kwaliteit en de lengte van haar rok' (p. 83). Thomas' jeugdvriend Jacob de Vlerk is 'uitgegroeid tot een rechtzinnige zwaargewicht' (p. 95). In al Ter Anderes zinnen over de kerk klinkt een kritische ondertoon door.

Ter Anderes lezer moet enigszins op de hoogte zijn van de Nederlandse kerkgeschiedenis van de afgelopen honderd jaar om zijn verwijzingen naar de verschillende kerkscheuringen te begrijpen. Ook om de kritiek op het geloof van Thomas' vader goed te kunnen duiden, moet de lezer het milieu dat Ter Andere beschrijft en de geloofsbeleving die daarbij hoort enigszins kennen. De romanwereld van Ter Andere is een specifiek protestants wereldje en eigenlijk alleen leesbaar voor 'ingewijden'. De publicatie en receptie van *Als een pleister* laten zien dat het boek inderdaad alleen een rol speelt of heeft gespeeld binnen de protestants-literaire zuil.

4.4 Conclusie

Hiervoor heb ik aangetoond dat Willem Jan Otten in *Specht en zoon*, Frans Kellendonk in *Mystiek lichaam* en Mance ter Andere in *Als een pleister van de rauwe huid* veelvuldig gebruik maken van referenties naar de Bijbel en naar het christendom. Zijn ze daarmee christelijke schrijvers? Dat is een andere vraag, waarop ik voor Willem Jan Otten enkel de contouren van een antwoord zal schetsen. Maar voor ik dat doe, is het van belang erachter te komen wat Otten dan precies doet met christelijke noties. Op welke manier kan zijn boek christelijk genoemd worden? En hoe verschilt de manier waarop hij christelijke thematiek in *Specht en zoon* verwerkt van de manier waarop Kellendonk en Ter Andere dat doen in respectievelijk *Mystiek lichaam* en *Als een pleister van de rauwe huid*? Met behulp van de interpretaties van de drie romans zal ik aanzetten tot een antwoord op deze vraag geven.

Otten in *Specht en zoon*

Bijbel

Otten citeert bijbelteksten nooit in hun geheel. Wel verwijst zijn woordgebruik soms naar een bijbeltekst, bijvoorbeeld in een zinnetje als ‘waar ben je, Singer’ (verwijzing naar ‘mens, waar ben je’). Op het abstracte niveau zijn er wel veel motieven en gebeurtenissen die verwijzen naar teksten of passages in de Bijbel, zoals de zondeval en de vele verwijzingen naar Christus.

Christendom

Ook ‘christendom’ is als zodanig niet aanwezig in *Specht en zoon*; het verhaal speelt zich niet af in een christelijk milieu, maar in de Gooise villa van een kunstenaar. Er is slechts één moment dat in de buurt komt van het expliciet maken van het christelijk geloof, het moment dat het doek zegt: ‘Ze denken dat er een vader is, geloof ik’. Maar een hele duidelijke verwijzing is dit niet, aangezien ‘vader’, met een kleine letter gespeld, ook naar een aardse vader kan verwijzen.

Wel spreekt Felix over zijn plan een piëta te schilderen en hangt er in het atelier een Vaticaanse kalender. Maar die blijken ze vooral te hebben voor de kunstwerken die erop staan afgebeeld. Als Lidewij een theorie heeft over de betekenis van Allerzielen en Allerheiligen moet Felix om haar glimlachen (p. 25). ‘[W]at weten we toch weinig van deze dingen af’, zegt Lidewij, ‘volgens mij heeft op deze kalender iedere dag een bedoeling’ (p. 25).

Opvallend aan de thematiek in *Specht en zoon* is dat Otten parallellen trekt tussen de act van scheppen en de act van geloven. Hij kan Singer maken zolang hij gelooft in zijn bestaan en zolang hij vertrouwen heeft in Specht. ‘Vertrouwen’ kan gezien worden als het kernwoord van de roman, vanwege het belang dat de passage krijgt waarin Felix het vertrouwen van zijn jeugdvriend Tijn schaadt.

Maar ondanks deze duidelijke parallellen met christelijke thema's, wordt een christelijke interpretatie van *Specht en zoon*, juist vanwege het feit dat expliciete verwijzingen naar Bijbel en christendom ontbreken, nergens dwingend.

Kellendonk in *Mystiek lichaam*

Bijbel

Kellendonk refereert op het talige niveau veelvuldig aan Bijbelteksten. Mijn eigen overzicht, dat zeker nog onvolledig is, wees meer dan veertig plaatsen aan in de roman. Omdat de verwijzingen naar de Bijbel zo stelselmatig zijn, benadrukken ze het kunstmatige gehalte van het literaire werk: de roman is een constructie van oudere teksten. De gedachte die door middel van bijbelse verwijzingen wordt geconstrueerd wordt daarmee ook een kunstmatige gedachte, die weliswaar iets zegt over 'een' werkelijkheid, maar niet over 'de' werkelijkheid. De gedachte verkondigt, anders gezegd, geen waarheid en dient gerelativeerd te worden.

Vergelikt men de verwijzingen naar de Bijbel met de inhoud van het verhaal, dan blijkt dat ze ironisch werken. Gijselhart wordt bijvoorbeeld vergeleken met Jezus, terwijl hij in zijn gedrag eerder een anti-Christus is. En de beide 'lofzangen' (het 'Ave Maria' en het hoogliedje op de dood) prijzen iets aan (vlees, dood) dat in de Bijbel juist een negatieve klank heeft. De toespelingen op de Bijbel werken daardoor als een vorm van kritiek op de bijbeltekst. Ook uit vermenging van profane en heilige woorden blijkt dat de inhoud van de bijbelteksten niet serieus genomen moet worden.

Deze ironie of parodie werkt, zoals Jameson aangaf, wanneer er sprake is van een gedeelde norm waar kritiek op geleverd kan worden. Of deze norm er is, hangt af van de lezer. In het geval van *Mystiek lichaam* is de norm de Bijbel als openbaring van God. Theoretisch gezien zijn er twee groepen lezers: zij die deze norm wel delen (d.w.z. dat zij kennis hebben van deze norm) en zij die deze norm niet delen (d.w.z. dat zij niet bekend zijn met deze norm). Voor deze tweede groep lezers worden Kellendonks referenties naar de Bijbel 'neutrale imitatie': een stijlmiddel waarbij bijbelteksten als puzzelstukjes in Kellendonks eigen verhaal ingepast worden, zonder dat de teksten en het verhaal dat daarbij hoort als idee in het verhaal een rol krijgen. Het wordt een imitatie of recycling van een dode taal, waaruit een nieuwe tekst ontstaat. Opnieuw laat dit zien hoe het gebruik van bijbelteksten de kunstmatigheid van de roman onderstrepen.

Christendom

Ook het christendom, specifieker: het katholieke christendom, is aanwezig in *Mystiek lichaam*, zij het veel minder expliciet. Nergens wordt over de kerk als instituut gesproken. Alleen van een bijfiguur, de buurvrouw Tonia, wordt gezegd dat ze (in haar 'zondagse jas') ter kerke gaat (p. 10, 12). Voor het

overige wordt er niet over kerk, kerkgang of anderszins christelijke rituelen gerept. Het boek speelt zich ook niet af in een specifiek kerkelijke omgeving, maar in een onbeduidend dorpje, dat enkel wordt gecontrasteerd met de stad en het buitenland (het New York van Broer en het Zwitserland van Bruno).

Wel volop aanwezig in de roman zijn de leerstellingen geloofswaarheden van die onzichtbare kerk. De belangrijkste katholieke ideeën zijn die van het mystieke lichaam, het verbond en de Geschiedenis. Voor de wijze waarop deze ideeën naar voren gebracht worden geldt hetzelfde als voor de bijbelse verwijzingen: doordat ze tegelijkertijd uitgesproken en ontkracht worden, is er sprake van ironie. Het mystieke lichaam, de verbintenis tussen man en vrouw die een afspiegeling is van de verbintenis tussen Christus en de kerk, wordt bijvoorbeeld door Magda en Broer volop gepromoot, maar blijkt in de loop van het verhaal een verbintenis te zijn die tot falen gedoemd is.

Ter Andere in *Als een pleister van de rauwe huid*

Bijbel

Ter Andere maakt regelmatig gebruik van woorden of frasen uit de Bijbel. Soms zijn deze bijbelse verwijzingen ironisch, zoals wanneer ze een gebeurtenis niet onderstrepen maar juist relativiseren. Als Thomas zich herinnert dat hij zijn jeugdvriend Jacob de Vlerk na lange tijd weer tegenkwam zegt hij: 'Hij kreeg een hoop aandacht, weet ik nog. Hij leek een eerste te zijn geworden in het Koninkrijk der Hemelen'¹⁸⁷ (p. 96). Ter Andere bedoelt hier het omgekeerde: niet in de hemel, maar op aarde is Cornelis een belangrijke man geworden. Thomas vervolgt: 'Misschien was er iets zeer krachtadigs met hem gebeurd' (p. 96); hier wordt gezinspeeld op een mogelijke bekering (die hard nodig was aangezien Jacob een incestueuze relatie met zijn zusje had). Wat echter vooral 'krachtadig' is aan Jacobs verschijning is zijn stijging op de maatschappelijke ladder. Ter Anderes gebruik van bijbelteksten lijkt hier op dat van Kellendonk: beiden laten de teksten contrasteren met het verhaal, waardoor een parodiërende werking ontstaat. Ter Anderes weergave van de 'zaligsprekingen' doet zoals gezegd denken aan Kellendonks 'Ave Maria' en hoogliedje op de dood.

In tegenstelling tot Kellendonk gebruikt Ter Andere de verwijzingen naar de Bijbel echter niet structureel ironisch. Andere keren ondersteunen de verwijzingen naar de Bijbel de inhoud van hetgeen Ter Andere beschrijft wel. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Thomas' godservaring in de achtertuin en bij Doors weigering daarna om brood en wijn met hem te delen, een weigering van gemeenschap.

¹⁸⁷ Verg. bijv. Matt. 18,1: 'Op dat ogenblik kwamen de discipelen bij Jezus en vroegen: Wie is wel de grootste in het Koninkrijk der hemelen?' (NBG-vertaling 1951).

Christendom

Meer nog dan aan de Bijbel, refereert Ter Andere aan de kerk en kerkelijke leerstellingen. In tegenstelling tot de romans van Otten en Kellendonk, wordt *Als een pleister* gekenmerkt door een kerkelijke sfeer. Er wordt door de personages veel over de kerk gepraat, en zelfs over verschillende kerkverbanden. Ook het geloof – de starheid, de dogma's, het 'Ware Kerk-idee' – van de kerk is prominent aanwezig.

Ook op thematisch niveau speelt het christendom een rol. Thema's als vergeving, schuld, twijfel en geloof komen aan de orde, maar deze worden eerder psychologisch dan religieus uitgewerkt. Uiteindelijk gaat de roman over een man die is vastgelopen in zijn leven en grip wil krijgen op zijn persoonlijkheid, waartoe hij zijn verleden onder de loep neemt.

Vergelijking

Specht en zoon en *Mystiek lichaam* hebben met elkaar gemeen dat ze vol staan van christelijke symboliek, maar het geloof, de kerk of bepaalde religieuze handelingen (behalve het 'gebed' van Broer) nergens noemen. De christelijke motieven in *Mystiek lichaam* hebben een ironisch en daarmee voorlopig karakter; in *Specht en zoon* is er van parodie geen sprake.

Als *een pleister* staat vol verwijzingen naar de kerk als instituut en de sociale aspecten die daarmee samenhangen: verdeeldheid, macht, et cetera. Aan de andere kant gebruikt *Als een pleister* de Bijbel soms ironisch, net als Kellendonk in *Mystiek lichaam*. In *Specht en zoon* worden nergens letterlijk bijbelteksten geciteerd. Wel verwijst *Specht en zoon* op een impliciete manier veelvuldig naar bijbelteksten en bijbelse motieven.

5. IS OTTEN IN *SPECHT EN ZOONEEN* CHRISTELIJK AUTEUR?

Kan uit het voorgaande nu geconcludeerd worden dat *Specht en zoon* een christelijke roman is, of anders gezegd: dat Otten zich in *Specht en zoon* een christelijk auteur toont? Om hierop een antwoord te krijgen is het van belang verschillende zaken van elkaar te onderscheiden. Er kan bij christelijk auteurschap allereerst onderscheid gemaakt worden tussen het tekstuele en het institutionele niveau. Het tekstuele niveau gaat over de vorm en de inhoud van de roman. Het institutionele niveau behelst alle aspecten om de romanwereld heen: de uitgever, het leespubliek, literaire kritiek, literaire prijzen, et cetera. Wat dit laatste betreft is *Specht en zoon* in ieder geval geen christelijke roman. Het boek is uitgegeven door Uitgeverij Van Oorschot en wordt verkocht via de algemene boekhandels. De roman werd verder zowel in de christelijke als in de seculiere media besproken. Daarbij ontving ze in 2005 de Libris Literatuurprijs: geen christelijke prijs. Op institutioneel niveau functioneert *Specht en zoon* dus allerminst in een subcultuur.

Kijken we naar de tekstuele aspecten van *Specht en zoon*, dan wordt het antwoord op de vraag of de roman christelijk is wat lastiger, niet in het minst omdat er veel verschil van mening is over 'christelijke literatuur'. Volgen we de definitie van de dichter W.A.P. Smit uit het *Opwaartsche wegentijdperk* ('christelijke literatuur is kunst van christenen'), dan is *Specht en zoon* christelijke literatuur, want van Willem Jan Otten is publiekelijk bekend dat hij zich in de jaren negentig in de katholieke kerk heeft laten dopen. Maar het mankement van de definitie van Smit is dat ze niets zegt over de inhoud van het kunstwerk.

Volgens Hans Werkman blijkt uit christelijke literatuur expliciet of impliciet dat er hoop is omdat Christus is opgestaan. Het probleem van het toepassen van deze definitie op *Specht en zoon* is dat, mocht die erin aanwezig zijn, de impliciete 'hoop' juist vanwege zijn implicietheid moeilijk is aan te wijzen. De meerduidigheid van de motieven in *Specht en zoon* draagt hieraan bij. Het probleem is niet dat je deze 'hoop' er niet in zou kunnen lezen, maar het probleem is vooral om aan te tonen dat een lezing waarbij de hoop dat Christus is opgestaan centraal staat, de enige juiste is. Overigens is natuurlijk wel aan te tonen, zoals ik ook heb gedaan, dat de metaforiek in *Specht en zoon* zich uitstekend leent voor een christelijke interpretatie. Dat kan niet van elke roman gezegd worden.

Volgens de visie van Zwart zijn vorm en inhoud van christelijke literatuur een. Dat valt niet te ontkennen, maar het zegt niets specifiek over christelijke literatuur. Zwart stelt verder dat zowel kunst als het leven van een christen in het teken staan van een discrepantie tussen hoe het is en hoe het zou moeten zijn. Hiermee stelt hij christelijke kunst gelijk aan kunst, waardoor er dus helemaal geen probleem meer is.

Neemt men simpelweg aan dat christelijke kunst een christelijke boodschap in zich draagt, dan levert dat zo mogelijk alleen maar meer problemen op. Want trekt de boodschap de aandacht niet af van de literaire taaluiting zelf? En hoe zit dat in het geval van Otten: zijn de motieven die hij gebruikt nu wel of niet christelijk? (Tewin) van den Bergh stelt dat de strikte scheiding tussen zender en bericht, ofwel boodschap en vorm, moet worden losgelaten en dat *Specht en zoon* alleen beoordeeld moet worden op zijn literaire aspecten. Dat lijkt mij een juiste constatering, maar ook in die visie is er dus geen sprake van een specifiek christelijke literatuur.

Wellicht zal men ooit concluderen dat ‘christelijke literatuur’ niet bestaat. Het christelijk-literaire tijdschrift *Liter* hanteert al een veel minder strakke definitie van christelijke literatuur dan de christelijk-literaire generaties voor haar. *Liter* bespreekt bijvoorbeeld regelmatig werk van Oek de Jong en Guus Kuijer, waarin ze niet zozeer op zoek is naar het christelijke karakter van een boek als geheel, maar naar de christelijke, mystieke of anderszins metafysische elementen in het werk.

Opvallend is ook dat *Liter* Willem Jan Otten heeft ‘geïncorporeerd’ als christelijk auteur. Op dit punt moet het hierboven beschreven functioneren van *Specht en zoon* en Willem Jan Otten op het institutionele vlak worden genuanceerd. Otten publiceert namelijk regelmatig in *Liter*, en ook wordt daar relatief veel aandacht aan zijn werk besteed. Dat Otten niet in een katholiek literair blad publiceert, komt natuurlijk doordat de katholieke literaire zuil niet meer bestaat, althans geen eigen tijdschrift meer heeft. Een andere reden voor Ottens verbinding aan *Liter* moet waarschijnlijk gezocht worden in het feit dat de protestantse literaire zuil van kleur is veranderd. In het begin van de twintigste eeuw zou een harmonieus samengaan van protestanten en katholieken, zelfs op literair niveau, ondenkbaar zijn geweest. Vijftig jaar na de plannenmakerij voor *Amphoor* is het er dan toch nog van gekomen.

LITERATUUR

Primair

Andere, Mance ter, *Als een pleister van de rauwe huid*. Kampen: Kok 1993.

Kellendonk, Frans, *Mystiek lichaam. Een geschiedenis*. Amsterdam: Meulenhoff 1992⁸ [1986].

Otten, Willem Jan, *Het wonder van de losse olifanten*. Amsterdam: Van Oorschot 1999.

Otten, Willem Jan, *Specht en zoon*. Amsterdam: Van Oorschot 2004.

Secundair

De Bijbel (Statenvertaling ed. 1977; NBG-vertaling 1951; Willibrordvertaling, 1961 en 1995; Naardense Bijbel, Pieter Oussoren). Geraadpleegd via www.biblija.net en www.naardensebijbel.nl.

Heidelbergse Catechismus (<http://www.online-bijbel.nl/catechismus/overzicht/>).

Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur (red. Ad Zuiderent, Hugo Brems en Tom van Deel), Alphen aan den Rijn 1980, s.v. 'Willem Jan Otten' (Guus Middag en Sander Bax, 2003).

Lexicon van literaire werken. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden (red. A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure en M. Janssens), s.v. 'Willem Jan Otten. Specht en zoon' (Daniël Rovers, 2007).

Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal (14^e dr., 2005).

Albers, Bernd, 'Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken. Over de roman "Mystiek lichaam" van Frans Kellendonk'. In: *Bzzletin* 17 [i.e. 18] (1988-1989), afl. 165, p. 59-68.

Anbeek, Ton en Jan Bank, 'Verzuilde literatuur. Een verkenning'. In: *Nederlandse letterkunde* 1 (1996), afl. 2, p. 125-137.

Bakker, S.N., *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1985.

Bakker, Sybe, 'Geurende rozen en snerpende pauwen. Reacties van twee protestantse tijdschriften op het modernisme van Tachtig'. In: *Transparant* 1 (1990), afl. 3, p. 4-15.

Bergh, Hans van den, 'Verdrongen vooroordelen. Een controverser over de roman "Mystiek lichaam" van Frans Kellendonk'. In: *Ons Erfdeel* 30 (1987), afl. 1, p. 69-75.

Bergh, Tewin van den, 'Ik wil te vertrouwen zijn'. In: *Liter* 7 (2004), afl. 35, p. 55-66.

Bodar, Antoine, 'Verlangen geeft vinding'. In: *Trouw* 22 januari 2000.

Bregman, C., 'Bezinning op christelijke literatuur in Opwaartsche Wegen'. In: *Radix* 2 (1976), afl. 1, p. 1-22.

Buelens, Geert, 'Poëzie die ernaar streeft oud nieuws te worden. Topicale gedichten en liederen in de moderne Nederlandse literatuur – een positiebepaling' (in wording).

Doorman, Maarten, *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker 2004.

Exalto, John, 'Getemperde vreugde. Enkele historische noties over literatuur en gereformeerde traditie.' In: *Liter* 4 (2001), afl. 18, p. 88-95.

Friedman, Carl, 'Waarom zoudt gij uzelf tot verbijstering brengen?' In: *Trouw* 15 januari 2000.

Goedegebuure, Jaap, 'Specht en zoon' (2004). In: Marcel Barnard, Gerda van de Haar (red.) en Jaap Goedegebuure (red. literatuur), *De bijbel cultureel. De bijbel in de kunsten van de twintigste eeuw*. Zoetermeer: Meinema/Kapellen: Pelckmans 2009, p. 550-552.

Goedegebuure, Jaap, 'Ik zocht naar jou en vond je niet. Over Frans Kellendonk'. In: *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*. Nijmegen: Vantilt 2010, p. 37-61.

Graaf, A. de, 'Wisselwerking tussen de poëtische, de theologische en de sociale en praktische kanten van het Réveil'. In: *Feest en strijd. Uit de geschriften van mr. A. de Graaf*. Amsterdam: Paris 1937, p. 422-433.

Heeroma, K., *Het derde réveil. Honderd verzen van jong-protestantse dichters*. Amsterdam: Holland 1934.

Hofman, E., *Literatuur met de Bijbel. Een beknopt overzicht van de literatuur tegen de achtergrond van de gereformeerde gezindte*. Kampen: Kok 1984.

Jameson, Fredric, 'Postmodernism and consumer society'. In: *The cultural turn. Selected writings on the postmodern 1983-1998*. Londen: Verso 1998, p. 1-20.

Kamphuis, G., 'Literaire aspecten van het Réveil'. In: *Handelingen van het Nederlandse filologencongres 26* (1960), p. 137-153.

Kloos, Carola, 'Kellendonk, denker, aangenaam'. In: *Tirade 30* (1986), afl. 307, p. 642-662.

Kloos, Carola, 'Wat bezielt Willem Jan Otten?' In: *Tirade 44* (2000), afl. 1, p. 10-23.

Kraan, R.G.K., *Ons tijdschrift 1896-1914. Een literair-historisch onderzoek*. Groningen: J.B. Wolters 1962.

Kraan, R.G.K., 'Protestants-christelijke letterkunde in historisch perspectief'. In: J. de Bruijn (red.), *Bepaald gebied. Aspecten van het protestants-christelijke leven in Nederland in de jaren 1880-1940*. Baarn: Ten Have 1989, p. 74-100.

Kuitert, H.M., 'De warmte van een uitgebrande kater. De religiositeit van Willem Jan Otten'. In: *NRC Handelsblad* 18 februari 2000.

Leek, H. van der, 'Het manco-vraagstuk'. In: *Opwaartsche Wegen* 1 (1923).

Marx, William (vert. Katelijne De Vuyst), *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding, 1700-2000*. Amsterdam: Querido 2008.

Melis, Karin, 'Het ware geloof is aan de atheïst'. In: *Streven* 74 (2007), nr. 5, p. 456-459.

Nouwen, Pieter, 'De jacht op de losse olifanten'. In: *Liter* 3 (2000), nr. 12, p. 2-17.

- Ree, Hans, 'Bekering'. In: *NRC Handelsblad* 22 februari 2000.
- Reus, Tjerk de, 'Eens komt hij om zichzelf te zien'. In: *Onder woorden* (nieuwsbrief van het Christelijk Literair Overleg) 20 (2005).
- Reus, Tjerk de, 'Ad den Besten en "Amphoor". Een onbewandeld pad tussen "Podium" en "Ontmoeting"'. In: *Ts.* > 2005, afl. 18, p. 6-25.
- Reus, Tjerk de, 'In gesprek met Anton Ent'. In: *Friesch Dagblad* 2 juni 2007.
- Rijnsdorp, C., *In drie etappen*. Baarn: Bosch & Keuning 1952.
- Ruitenburg, Katrien, 'Mance ter Andere doorbreekt het stilzwijgen'. In: *Reformatorsch Dagblad* 25 juni 2010.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De Arbeiderspers 1996.
- Sanders, Mathijs, *Het spiegelend venster. Katholieken in de Nederlandse literatuur, 1870-1940*. Nijmegen: Vantilt 2002.
- Smulders, Wilbert, 'Ontmoeting (1946-1964). Een literaire spookrijder'. In: *Liter* 1 (1998), afl. 1, p. 89-96.
- Vande Veire, Frank, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN 2002.
- Wege, Gert van de, 'Jij'. In: *Nederlands Dagblad* 19 maart 2010.
- Werkman, Hans, 'Christelijke literatuur in Nederland in de jaren negentig'. In: *Ons Erfdeel* 39 (1996), afl. 3, p. 399-420.
- Zwart, Dirk, 'Christelijk proza?' In: *Bloknoot* 2 (1993), afl. 4, p. 34-39.
- Zwart, Dirk, 'Als een pleister van de rauwe huid'. In: *Bloknoot* 2 (1993), afl. 5, p. 93-98.

Zwart, Dirk, "Een programma lijkt mij onmisbaar". K. Heeroma en "Het derde réveil". In: D. Zwart (red.), *'Ik heb mijzelf in woorden weggegeven'. K. Heeroma als literator*. Verschenen als themanummer van *Bloknoot*, 10 (1994), 48-119.

Tijdschriften:

Bloknoot

- jg. 6 (1997), afl. 3

Liter

- jg. 1 (1998), afl. 1

Woordwerk

- jg. 1 (1993), afl. 3 en afl. 5

- jg. 15 (1997), afl. 59

Internet:

Juryrapport Libris Literatuurprijs (jury: Martijn Sanders, Jan-Hendrik Bakker, Dirk de Geest, Marja Pruis, Dick Schram), 2 mei 2005, <http://www.librisliteratuurprijs.nl/2005/juryrapport>.

www.protestant.nl – De christelijke encyclopedie,

s.v. 'gereformeerde kerken (vrijgemaakt)' en s.v. 'neoprotestantisme'. Geraadpleegd: 13 juni 2011 resp. 1 juli 2011.

Bork, G.J., *Schrijvers en dichters*. DBNL biografieënproject I, s.v. 'Kellendonk, Frans'. http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0573.php. Geraadpleegd: 2 juni 2011.

Velema, Gerry, 'Jij'. In: *De oogst* januari 2011, <http://www.vergadering.nu/boekandere-jij.htm>.

Vitse, Sven, 'De dialectiek van blik en oog', <http://www.kiez21.org/articles/13/vitse.pdf>.

Weenen, Bert van, 'In het land van Hoop. Interview met Mance ter Andere', <http://www.chroom.net/terandere/intmta98.htm>.