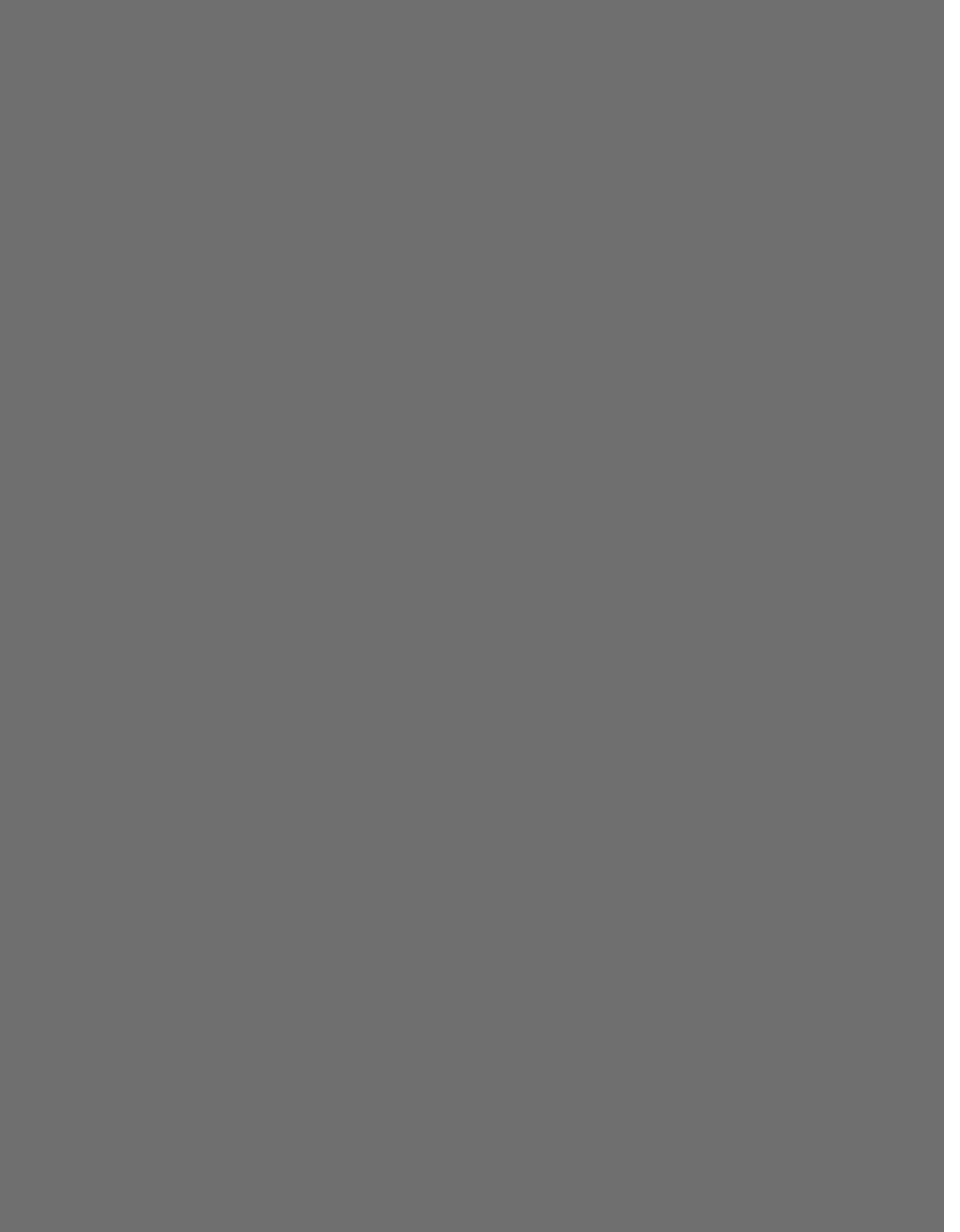


.....



HET KRITISCH
LITERATUUR LEXICON
VAN DE 21E EEUW

*Onder redactie van Sander Bax, Bram Lambrecht,
Christina Lammer en Lieselot De Taeye*

INHOUDSOPGAVE

Inleiding – door Sander Bax	6
1. Mischa Andriessen – door Bram Oostveen	16
2. Johan de Boose – door Jooris van Hulle	28
3. Annemarie Estor – door Jeroen Dera	42
4. Brecht Evens – door Charlotte Pyllyser	60
5. Piet Gerbrandy – door Mario Molegraaf	72
6. Christophe van Gerrewey – door Lieselot De Taeve	92
7. Marjolijn van Heemstra – door Johan Reijmerink	114
8. Oek de Jong – door Sander Bax	148
9. Jeroen Mettes – door Siebe Bluijs en Bram Ieven	196
10. K. Michel – door Ad Zuiderent	224
11. Thomas Möhlman – door Hanneke Klinkert	242
12. Astrid Roemer – door Christina Lammer	256
13. Spinvis – Erik de Jong – door Yke Schotanus	278
14. Anne Vegter – door Roel Smeets	304
15. Christiaan Weijts – door Marc van Zoggel	322
16. Maartje Wortel – door Sven Vitse	340
17. Miek Zwamborn – door Beatrix van Dam	366
Colofon	390

DE BRUINE BANDEN –
BIJ WIJZE VAN
INLEIDING

.....

door Sander Bax

Een ambitieuze start

Studenten Nederlands die druk aan een paper werkten, scholieren in het middelbaar onderwijs die hun mondeling over de literatuurlijst voorbereidden, journalisten die in allerijl een portret over een schrijver moesten maken, docenten, uitgevers – allemaal hebben ze in het verleden hun toevlucht gezocht bij het *Kritisch Literatuur Lexicon*, de serie bruine banden met de rugtitel in helder geel die je in vrijwel iedere bibliotheek in het Nederlandse taalgebied kon vinden. In die banden bevond zich een losbladig naslagwerk waarin over talloze bekende en minder bekende auteurs een toegankelijk geschreven maar met de belangrijkste wetenschappelijke inzichten gevoed overzichtsartikel te vinden was, inclusief biografie en primaire en secundaire bibliografie.

Het *Kritisch Literatuur Lexicon* vindt zijn oorsprong in een verzoek dat Margaretha H. Schenkeveld, hoogleraar Nieuwe Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit in Amsterdam, op 9 februari 1979 neerlegt bij haar mede-

werker Ad Zuiderent, die dan nog maar iets meer dan een maand bij de VU in dienst is. Albert Struik van uitgeverij Samsom had haar benaderd met het verzoek om een redactie te vormen die de verantwoordelijkheid kon nemen voor een losbladig lexicon over Nederlandstalige literatuur, naar voorbeeld van het *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In dergelijke losbladige naslagwerken, maar dan vooral op juridisch gebied, was Samsom gespecialiseerd.

Op 20 februari 1979 schrijft Zuiderent de uitgever een brief waarin de contouren van het latere lexicon al zichtbaar zijn. Als titel wordt gebruikt ‘Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur’. Zuiderent stelt voor om in het biografische gedeelte een aantal steeds terugkerende gegevens te laten opnemen, de omvang van tien pagina’s per auteur lijkt hem redelijk en hij levert zelfs al een lijstje met auteurs aan. Zuiderent ging voortvarend van start en had ook al een vrij duidelijk beeld van hoe de hoofdtekst (toen al ‘Kritische beschouwing’ genoemd) eruit zou moeten zien:

‘In de kritische beschouwing van het werk lijken mij de volgende aspecten van belang: themata en belangrijke motieven (+ voorbeelden); taalhantering c.q. stijl (+ vb); verteltechniek, structuur van het werk e.d. (+ vb); ontwikkeling in het oeuvre; visie op de wereld; visie op kunst c.q. literatuur; plaats in een literaire traditie (houding t.o.v. een vorige generatie); verhouding tot eigentijdse stromingen, auteurs en tijdschriften; waardering voor het werk in de kritiek; eventueel mate van publieke belangstelling voor het werk.’¹

In deze alinea ligt eigenlijk de opzet besloten van vierendertig jaar bijdragen aan het *Kritisch Literatuur Lexicon* – we herkennen er al de begrippen in die in iedere bijdrage in de marge geplaatst zouden worden. In de brief van Zuiderent valt direct ook de breedte op in het type auteurs dat in het KLL terecht zou moeten komen: zowel bekende als minder bekende.

Als tweede Nederlandse redacteur wordt Tom van Deel, docent Moderne Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam, aangezocht. Voor de positie van

1 Brief Ad Zuiderent aan A.J.A. Struik, 20-2-1979. [Uit het persoonlijke archief van Ad Zuiderent]

Vlaamse redacteur valt de keuze op Hugo Brems van de Katholieke Universiteit Leuven. Al in april 1979 wordt afgesproken dat Samsom zal samenwerken met de educatieve poot van hetzelfde uitgeefconcern, Wolters-Noordhoff, ‘vanwege goede ingangen in het onderwijs’.

De redactie gaat meteen aan de slag. Er wordt een medewerkersinstructie opgesteld, Zuiderent schrijft een voorbeeldartikel over F. Springer en er komt een uitgebreide brief die aan toekomstige medewerkers gestuurd kan worden. Daarin legt de redactie uit dat het KLL iets nieuws is in Nederland, dat nog het meest gemeen zou kunnen hebben met de auteursportretten zoals die in de twee bundels *Literair Lustrum* uit 1967 en 1973 verschenen. Maar het voordeel van het systeem van losbladigheid is dat de uitgave in de loop der jaren steeds verder uitgebreid kan worden en dat zelfs bestaande stukken geactualiseerd kunnen worden. Die losbladigheid – later ongetwijfeld verfoeid door menig bibliothecaris belast met de taak de nieuwe afleveringen alfabetisch in te voegen – was dus in 1979 iets enorm vooruitstrevends.

In mei 1980 verschijnt dan de eerste aflevering van het *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945* met als kortere variant op de band *Kritisch Literatuur Lexicon*. De gezamenlijke uitgevers Samsom en Wolters-Noordhoff kondigen het nieuwe lexicon aan als een ‘nieuw losbladig “groeiboek”’ dat actueel, veelzijdig en overzichtelijk is en dat daarnaast een ‘betrouwbaar naslagwerk’ belooft te zijn.² Het woord ‘kritisch’ in de titel geeft aan dat het lexicon meer doet dan alleen maar feitelijke informatie reproduceren; de persoonlijke inzichten van de medewerker komen in het artikel ook aan de orde. De uitgever wijst erop dat de keuze voor redacteurs en voor medewerkers gebaseerd is op hun deskundigheid die een waarborg moet zijn voor de kwaliteit van de uitgave.

De uitgave is bedoeld voor iedereen die beroepsmatig of persoonlijk geïnteresseerd is in de moderne Nederlandse literatuur, maar drie doelgroepen worden expliciet benoemd: leraren Nederlands (die er baat bij kunnen hebben bij het ontwerpen van hun lessen), hun leerlingen (als ze een werkstuk moeten ma-

² Aanbiedingsfolder KLL. [Uit het persoonlijke archief van Ad Zuiderent]

ken of een literatuurlijst moeten samenstellen) en studenten neerlandistiek (die onderzoek doen voor hun scriptie). Dat maakt duidelijk dat het lexicon een belangrijke functie te vervullen heeft bij specialistische en bij openbare bibliotheken.

De aanduiding ‘na 1945’ levert de redactie overigens de nodige discussies op. Hoe om te gaan met het werk van schrijvers als S. Vestdijk, Gerard Walschap of A. Roland Holst met een voor- en een naoorlogs oeuvre? Aanvankelijk werd die scheidslijn door de redactie streng bewaakt (niet altijd tot genoegen van de medewerkers). Met ingang van de achtenvijftigste aanvulling in augustus 1995 werd er ook meer aandacht besteed aan auteurs van voor de Tweede Wereldoorlog en veranderde de naam van het lexicon in *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*.

De gloriejaren

Het verschijnen van de eerste aflevering van het *Kritisch Literatuur Lexicon* leverde flink wat media-aandacht op: Carel Peeters schreef erover in *Vrij Nederland*, Cyrille Offermans in *De Groene Amsterdammer*, Graa Boomsma in *De Waarheid*, Wam de Moor in *De Tijd* en Ronald Soetaert in *De Morgen*. Deze laatste oordeelde: ‘Voor wie de Nederlandse letterkunde wil bestuderen een onmisbare bron van hoogstaande informatie’. Of het alleen door die aandacht komt, is moeilijk in te schatten, maar half november 1980 al waren er 4191 abonnees in Nederland en ± 300 in België. Dat aantal abonnees zou doorgroeien tot 5500 in 1989, wat zo ongeveer het hoogste aantal moet zijn geweest. Het lexicon voorzag duidelijk in een breed gevoelde behoefte.

De eerste tien jaar waren zeker de gloriejaren van het *Kritisch Literatuur Lexicon*. Het aantal abonnees lag ruim boven de 5000 en omdat die abonnees ook nog vaak scholen, bibliotheken en/of redacties waren, moet het aantal mensen dat het KLL raadpleegde, veel hoger zijn geweest. Ook voor de redactie – bestaande uit drie collega’s die op vriendschappelijke wijze met elkaar omgingen – was het een fijne tijd. In die tijd is ook de traditie ontstaan om één keer per jaar in Antwerpen te vergaderen, aanvankelijk in het AMVC (nu Letterenhuis), later

in het beroemde etablissement Quinten Matsys. Deze traditie heeft de redactie zelfs na 2014 in ere gehouden toen de andere jaarlijkse vergaderingen zich zouden verplaatsen naar Zuiderents werkkamer aan de VU en na diens pensioen naar de stationsrestaurant van Amsterdam-Centraal.

Al die jaren werd het redactieproces strak en systematisch georganiseerd. In tijden van dreigende kopijnoed werden er lange lijsten met namen van auteurs samengesteld over wie de redactie graag een bijdrage zou publiceren en die werden als intekenlijsten gestuurd aan mogelijk geïnteresseerde medewerkers. Op die manier slaagde de redactie er zonder al te veel problemen in om vierendertig jaar lang, aanvankelijk drie, maar al gauw vier afleveringen per jaar te publiceren, waarin per aflevering gestreefd werd naar een evenwichtige verdeling tussen Nederlandse en Vlaamse auteurs, bekende en minder bekende auteurs, prozaïsten en dichters en mannelijke en vrouwelijke auteurs.

In de loop der jaren heeft het lexicon vele medewerkers gehad, niet zelden prominente namen uit de neerlandistiek zoals R.L.K. Fokkema, Bart Vervaek, Maaïke Meijer en Klaus Beekman, naast jonge, beginnende onderzoekers die de tijd en de ruimte hadden om bijdragen voor het lexicon te leveren. Sommige medewerkers zouden over een langere periode veel bijdragen leveren en daarbij ook een eigen 'segment' van de literatuur voor het *Kritisch Literatuur Lexicon* invullen. Te denken valt aan Elke Brems, Ton Brouwers, Lucien Custers, Hans Groenewegen, Jooris van Hulle, Michiel van Kempen en Rudi van der Paardt.

Perikelen met de uitgever

Bij de eerste zevenendertig aanvullingen (t/m die van mei 1990) staan Samsom en Wolters-Noordhoff als uitgever vermeld. In 1990 fuseerde Samsom met Bohn Stafleu van Loghum. Tot de vijfenvijftigste aanvulling (november 1994) waren Bohn Stafleu van Loghum en Wolters-Noordhoff de gezamenlijke uitgever. Daarna viel het *Kritisch Literatuur Lexicon* onder het imprint Martinus Nijhoff (van Wolters-Noordhoff), maar bleef het een gezamenlijke uitgave met Bohn Stafleu van Loghum. Vanaf mei 1998 (bij de negenenzestigste aanvulling) werd het alleen nog uitgegeven door Martinus Nijhoff.

Hoewel hij geen neerlandicus was, bleef uitgever Struik vanuit persoonlijke belangstelling aanvankelijk nauw betrokken bij het initiatief. Vanuit Wolters-Noordhoff werd het lexicon inhoudelijk begeleid door de eveneens zeer betrokken neerlandicus Anne de Vries. Toen er in 1985 bij Wolters-Noordhoff een reorganisatie had plaatsgevonden, kreeg de redactie vaker te maken met meer zakelijk ingestelde uitgevers. In de woorden van Zuiderent: 'Het lexicon was van een met passie begonnen uitgave een uitgeefproduct geworden.' In diezelfde tijd ging ook Struik weg bij Samsom en werd de situatie ingewikkelder.

Ook bibliotheken bezuinigden in die jaren en de noodzaak om vier keer per jaar afleveringen in en uit te voegen werd voor menigeen steeds bezwaarlijker. De redactie hoorde ook van particuliere abonnees later vaker dat nieuwe afleveringen nog lagen te wachten om alfabetisch te worden ingevoegd. Waarbij vooral bij het verschijnen van een nieuwe band de noodzakelijke herschikkingen op de lange baan werden geschoven. Daarnaast kreeg het *Kritisch Literatuur Lexicon* bij dezelfde uitgever vanaf 1989 concurrentie van het eveneens losbladige *Lexicon van Literaire Werken*.

Het *Kritisch Literatuur Lexicon* kreeg echter een nieuwe impuls in de tijd dat het onder de hoede kwam van Peter Vroege, neerlandicus van origine, met een warm hart voor de literatuur. Vroege was uitgever van 1992 tot 2002. Het feit dat er steeds minder nieuwe abonnees kwamen, kon onder meer hieraan worden toegeschreven dat een abonnement steeds duurder werd: een nieuwe abonnee moest eerst alle eerder verschenen bijdragen aanschaffen, om te voorkomen dat die later actualiseringen zou krijgen waaraan het oorspronkelijke gedeelte ontbrak. Daarom ontwikkelde Vroege in 1994 het plan voor een Tweede Reeks KLL. Daartoe zou een flink aantal eerdere bijdragen over belangrijke schrijvers eerst moeten worden geactualiseerd om als start voor deze reeks te kunnen dienen. Dat bleek echter te veel gevraagd van een groot deel van de medewerkers: actualiseren van een bijdrage die vaak van jaren eerder dateert, doe je nu eenmaal niet op een achternamiddag. Bovendien vreesde de redactie dat met de nadruk op 'belangrijke' auteurs het principe van de diversiteit van besproken auteurs zou worden onderuitgehaald.

Digitalisering

Vanaf het begin van de 21^e eeuw liep het aantal abonnees steeds verder terug. Particuliere abonnees waren er steeds minder, bibliotheken hadden meer en meer moeite met het invoegen en docenten in het middelbaar onderwijs en op de universiteiten zagen dat hun leerlingen en studenten de weg naar het lexicon steeds minder vanzelfsprekend wisten te vinden. Digitalisering had zijn intrede gedaan, informatie werd voornamelijk betrokken via digitale bronnen. De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren bleek daarvoor een uitstekende bron. Docenten aan de universiteiten konden dat bijvoorbeeld merken aan het tweede leven dat de literatuurgeschiedenis van Knuvelder kreeg in menig werkstuk toen dat een tijd lang de enige digitaal beschikbare literatuurgeschiedenis bleek.

Met zijn losbladige opzet was het *Kritisch Literatuur Lexicon* bij uitstek geschikt om zich aan te passen aan die digitale omstandigheden. In zekere zin kan de hele opzet van het project gezien worden als ‘digitalisering avant la lettre’. Vanaf 2003 heeft de redactie dit onder de aandacht van Wolters Noordhoff gebracht. Tussen dat moment en 2011 (de jaren waarin ondergetekende Tom van Deel als redacteur mocht opvolgen) is er intensief overleg met de uitgever geweest om het KLL te digitaliseren. In 2009 is er door de uitgever zelfs een prototype gemaakt voor een digitaal lexicon; dat zag er werkelijk schitterend uit en zou zonder enige twijfel een groot succes zijn geworden. Helaas besloot de top van de uitgeverij begin 2010 dat er geen realistisch verdienmodel aan het digitale lexicon gekoppeld kon worden. Het initiatief werd de nek om gedraaid.

In juni 2011 heeft de redactie de beslissing genomen om een ‘plan van afbouw’ in te zetten en bij Wolters-Noordhoff op te stappen om te kijken of we daarna op een andere manier digitalisering konden realiseren. Tussen 2011 en 2014 hebben we het lexicon afgebouwd, gemaakte afspraken afgerond en geprobeerd zo veel mogelijk ontbrekende belangrijke namen op te nemen. In februari 2015 verscheen de 135^e en laatste aflevering van het *Kritisch Literatuur Lexicon* waarin op dat moment 651 auteurs waren opgenomen. Dit afgeronde lexicon komt in november 2021 dan uiteindelijk toch digitaal en *open access* bij dbnl beschikbaar. Daarmee wordt een diepe wens van de redactie gerealiseerd.

Slotakkoord

Met dit boek markeren we het eindpunt van het *Kritisch Literatuur Lexicon*, waarvan tussen 1980 tot 2015 met ijzere regelmaat aanvankelijk drie en al gauw vier afleveringen per jaar verschenen. Nadat de jarenlange verbintenis tussen het lexicon en uitgever Wolters-Noordhoff in 2015 verbroken werd, is er op allerlei manieren gezocht naar manieren om het lexicon een tweede leven te geven, een tweede leven dat naar ons inzicht alleen maar vorm zou kunnen krijgen met een sterke digitale component. Sinds 2017 hebben de redacteuren van dit boek – aanvankelijk maakte ook Hans Demeyer deel uit van de nieuwe redactie en later zou Jeroen Dera er tussen 2017-2020 deel van uitmaken – geprobeerd om een herstart te maken nadat de contacten met uitgeverij Garant dat mogelijk leken te maken.

Met hernieuwde energie van redacteuren én medewerkers stampte de nieuwe redactie in de tweede helft van 2018 drie uitstekende afleveringen van het lexicon uit de grond. Na het aanleveren van die afleveringen bij de uitgeverij trad een stilte in die tot op de dag van vandaag duurt. Dat heeft de redactieleden er in de zomer van 2021 toe gebracht om de stekker uit het project te trekken en te besluiten om het *Kritisch Literatuur Lexicon* nu dan definitief op een waardige manier te beëindigen. Het feit dat de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (dbnl) het archief van het lexicon uit de jaren 1980-2015 wilde digitaliseren, speelde een belangrijke rol bij het nemen van die beslissing. We heffen het *Kritisch Literatuur Lexicon* op, maar maken het tegelijk eindelijk digitaal en *open access* beschikbaar voor de vakgemeenschap.

In dit boek voegen we daar de stukken aan toe die in de periode 2017-2021 door de nieuwe redactie van het *Kritisch Literatuur Lexicon* zijn voorbereid. Daarmee bieden we de auteurs – die wij danken voor hun onbaatzuchtige bereidwilligheid – alsnog de gelegenheid om hun artikel (dat soms al in 2018 voltooid is) te publiceren en bieden we de lezers van het digitale lexicon zeventien mooie stukken over auteurs die in het archief van het lexicon ontbraken of met een niet-geactualiseerd lemma vertegenwoordigd waren. Ons idee is dat de stukken na deze boekpublicatie tot integraal onderdeel kunnen worden van het op dbnl gepubliceerde digitale lexicon dat daarmee toch weer een klein beetje completer wordt.

1. MISCHA ANDRIESSEN

door Bram Oostveen

1. Biografie

Mischa Andriessen werd in 1970 in Apeldoorn geboren als zoon van beeldend kunstenaar Cees Andriessen en woont inmiddels al lange tijd in Voorburg. Andriessen bezocht het Veluws College in Apeldoorn en studeerde Algemene Letteren aan de Universiteit Utrecht, waarbij hij zich specialiseerde in amerikanistiek en Amerikaanse literatuur. Tijdens zijn studie voerde hij samen met Rob Zweedijk redactie over het literaire tweemanstijdschrift *Jijajij* (1994-1997). Andriessen heeft gewerkt bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en het Theater Instituut Nederland. Hij vertaalde Amerikaanse poëzie, onder meer van John Ashberry, Michael Palmer en Charles Simic, en publiceerde gedichten en vertalingen in periodieken als *Awater*, *Bunker Hill*, *DBH*, *De Gids*, *Het Liegend Konijn*, *De Revisor*, *Terras* en *Tirade*. Ook in uitgaven van De Witte Mier, de kleine uitgeverij van vader Andriessen, verschenen teksten en vertalingen van zijn hand. Daarnaast schrijft Andriessen over beeldende kunst voor *Het Financieele Dagblad* en over jazz voor dagblad *Trouw*. Hij is als redacteur verbonden aan

het tijdschrift voor internationale literatuur en kunst *Terras*. In 2009 werd zijn debuutbundel *Uitzien met D* (2008) bekroond met de C. Buddingh' Prijs. *Huisverraad* uit 2012 leverde hem in 2013 de Mr. J.C. Bloem-poëzieprijs op, een prijs voor beste tweede bundel. Een jaar later volgde de toekenning van het Charlotte Köhler Stipendium, een jaarlijks stipendium voor beginnend literair talent. In 2017 was Andriessen schrijver in residentie bij het Gemeentemuseum Den Haag. Voor de tentoonstelling 'Rumoer in de stad. De schilders van Tachtig', en de begeleidende catalogus, droeg hij een aantal gedichten bij geïnspireerd op werk van schilders als George Hendrik Breitner en Isaac Israëls. Voor zover bekend is Andriessen als dichter niet actief op sociale media. Wel heeft hij een website (www.mischa-andriessen.com), waarop al in 2013 werd gemeld dat een roman 'Rasphuis' in voorbereiding is.

2. Kritische beschouwing

{Thematiek} Een centrale vraag in de poëzie van Mischa Andriessen is: wie zijn wij, waarom doen we wat we doen en wat bindt ons? In de gedichten wordt vaak een situatie geschetst die bewust raadselachtig wordt gehouden. Naar het waarom of de beweegredenen achter een handeling, die meer dan eens duister of gewelddadig is, blijft het gissen: Andriessen verzwijgt veel. De interpretatieve openheid die dit oplevert, is vanaf zijn debuutbundel kenmerkend voor zijn poëzie.

{Ontwikkeling} Andriessen debuteerde in 2008 met *Uitzien met D*. De vijftienveertig veelal korte en schetsmatige gedichten in deze bundel vormen gezamenlijk het verslag van de teloorgang van een vriendschap tussen twee jongens tijdens een laatste zomer samen. In vrijwel elk gedicht wordt een tafereel met D beschreven, dat zich nagenoeg altijd afspeelt in een tuin of op een balkon boven dezelfde tuin. Uiteindelijk sluipt verraad de vriendschap binnen, zoals duidelijk wordt in 'Ontrouw', nadat D in een eerder gedicht al eens de tuin verlaten heeft: 'D is ontrouw gebleken. / Opeens duurt de zomer hem te lang, / hij wil iets anders; in een open rijtuig / door de straten het plebs toewuiven, / bruiswijn drinken, met de pink omhoog'.

{Ontwikkeling / Techniek} In *Huisverraad* uit 2012 is de wereld niet meer beperkt tot een tuin en ook de zomer lijkt voorbij. De gedichten vormen samen geen verhalende cyclus, zoals in de debuutbundel het geval is, maar zijn thematisch wel sterk met elkaar verbonden. Daarnaast maken nog andere elementen de bundel tot een hecht gecomponeerd geheel, zoals het personage Jonathan dat in *Huisverraad* in verschillende gedichten voorkomt. In het gedicht 'Mare' treedt impliciet een waarzegster op (het woord waarzegster zelf ontbreekt). Dat personage duikt weer op in het gedicht 'Bij de lift', in de laatste afdeling van de bundel.

Een enkele keer vindt iets soortgelijks plaats over bundelgrenzen heen. Zo is er in 'D en ik', het eerste gedicht in *Uitzien met D*, sprake van een 'witte Dodge die bij D's ouders / achter in de tuin staat.' In *Huisverraad*, de bundel na *Uitzien met D*, komen we het karkas van een vergelijkbare auto tegen in het gedicht 'Dodge': 'Terwijl je roest van het merkteken krabde, / keek je over je schouder. / "Wie had dat gedacht?"' De afdeling 'Cavalerie', waar dit gedicht in staat, is thematisch het meest verwant aan *Uitzien met D*.

De gedichten in *Dwalmgasten* (2016), waarin voor het eerst ook enige gedichten staan die langer zijn dan een pagina, sluiten erg aan bij die in *Huisverraad*. Ten opzichte van de debuutbundel is de dreiging die de beschreven situaties doorsesemt duidelijk toegenomen. Gewelddadige situaties, rampen en oorlog komen steeds vaker voor in Andriessens poëzie. Een typering op het achterplat vat de bundel goed samen: 'Het liefdevolle en het verschrikkelijke vullen elkaar aan, de taal is dreigend en vol mededogen, invoelend en geladen.'

{Kritiek / Stijl} Vanaf de eerste bundel springt de sobere stijl in het oog. De veelal eenvoudige zinnen, op de grens van poëzie en proza, zijn kenmerkend voor Andriessens poëzie. Veel critici wijzen op het niet-poëtische, het verhalende karakter en de eenvoudige stijl. In 'Zonder omzien', een bespreking van *Huisverraad*, spreekt Jeroen Dera zelfs van 'zuiver mededelende zinnen, waarin de taal rechttoe rechtaan wordt gebruikt en de poëtische functie ver te zoeken is.' Piet Gerbrandy merkt in zijn bespreking van dezelfde bundel iets soortgelijks op: 'Er zijn geen vertrouwde poëtische elementen die troost kunnen bieden, zoals rijm of een regelmatig ritme. Zelfs metaforen ontbreken. Dit is genadeloze poëzie.'

{Kritiek / Techniek} Gerbrandy ziet vooral verhalende structuren, die hij ook al aantrof in *Uitzien met D*, en ‘intrigerende scènes [...] die de lezer een hoogst ongemakkelijk gevoel bezorgen. Geweld speelt een grote rol, dood en verraad schemeren overal door.’ In ‘Dwalend door het leven, op zoek naar iets’ concludeert Dieuwertje Mertens: ‘De wereld is onbepaald en daarmee een unheimische plek.’ Erik Lindners dubbelrecensie ‘Bedrieglijk eenvoudige taal’ sluit hierbij aan: ‘*Huisverraad* is een zeldzaam dreigende bundel. In een paar regels wordt met een paar beelden een verontrustend en unheimisch verhaal verteld, dat nooit helemaal wordt prijsgegeven [...]’ Maar Lindner heeft ook kritiek: ‘Andriessen is her en der net te minimalistisch en suggestief. [...] Alle gedichten zijn dreigend en aangrijpend, maar er is een onderkoelde toon en af en toe humor die de dramatiek van het gedicht te lijf gaat.’

Juist dat minimalistische, het niet concrete, wordt door recensenten heel verschillend beoordeeld. Obe Alkema schrijft op deleesfabriek.nl bijvoorbeeld: ‘Het komt meer dan eens voor dat het gedicht te uitgekleet is.’ In de negatieve bespreking van Bouke Vlierhuis op Literair Weblog *De Contrabas* heet het: ‘Alle dingen waar je als lezer houvast aan zou kunnen vinden zijn zorgvuldig uit deze gedichten geredigeerd.’

Verreweg de meeste besprekingen zijn wel positief over dit fundamentele aspect van Andriessens poëzie. Een goed voorbeeld is Kila van der Starre die het in ‘Je tong dik van angst’ heeft over een ‘onbenoembare maar constante dreiging [...]’. Alles wringt, je voelt je ongemakkelijk, voortdurend op je hoede. Maar waarvoor? Juist het feit dat er geen concrete oorzaak is voor de angst maakt het lezen van *Huisverraad* zo’n indrukwekkende ervaring.’

Over *Dwalmgasten* wordt opvallend vaak in dezelfde bewoordingen geschreven. In zijn bespreking op literair weblog *Tzum* schrijft Remco Ekkers bijvoorbeeld: ‘Het gaat in alle teksten uit de bundel om bedreigende situaties.’ Nog concreter is Dieuwertje Mertens die in ‘Als je springt, vangt de ander je dan op?’ schrijft dat Andriessen voortborduurde ‘op de weg die hij was ingeslagen met zijn vorige bundel *Huisverraad* (2012), eveneens bevolkt door onbestemde personages in onbestemde situaties.’ De ruimte voor interpretatie die Andriessen zijn lezers laat, wordt, net als bij de eerdere bundels, ook hier door enkele recensenten

problematisch gevonden. Zo heeft Willem Thies het in zijn negatieve recensie ‘Het effect blijft uit’ over ‘mistige gedichten’ en schrijft hij: ‘Een enkel gedicht is zó onbestemd en arbitrair dat het volkomen nietszeggend wordt.’

{Relatie leven / werk} Een duidelijke relatie tussen leven en werk van de auteur is in de vele situaties die Andriessen schetst moeilijk aan te wijzen. In de verantwoording in zijn bundel *Dwalmgasten* (2016) schrijft hij dat sommige gedichten zijn gebaseerd op verhalen die hij van zijn schoonfamilie heeft gehoord. Daarbij noemt hij een tweetal boeken over Hongarije, waaronder *Hongarije 1944-1945* van Perry Pierik. Andriessen houdt vaag waardoor zijn persoonlijke fascinatie voor dat land precies is gemotiveerd, maar Hongarije speelt ontegenzeggelijk een grote rol in zijn poëzie.

{Thematiek} Ook in het eerdere *Huisverraad* is Hongarije zichtbaar aanwezig. In deze bundel treffen we motto’s aan uit werk van Imre Kertész en János Pilinszky. De titel van het gedicht ‘Abda’ uit die bundel blijkt bovendien te verwijzen naar een plaats in Hongarije. Volgens een aantekening bij dit gedicht werd daar vlakbij ‘de dichter Miklós Radnóti op 10 november 1944 met een “genadeschot” om het leven gebracht.’ In de kritiek wordt die affiniteit met Hongarije slechts door een enkeling opgemerkt.

In *Dwalmgasten* verwerkt Andriessen wederom een aantal van de grotere trauma’s uit de geschiedenis, zoals de Eerste Wereldoorlog (onder andere in ‘Passchendaele – Passendale’), maar ook de aanslag op Charlie Hebdo (‘Of ik Charlie ben’). Het thema van Hongarije ten tijde van de Tweede Wereldoorlog keert onder meer terug in ‘Kade (Donau)’. Vergelijking van een passage uit het essay ‘Ansichten’ uit 2014 met dit gedicht, legt bloot hoe Andriessen een historisch feit omvormt tot een ‘poëtische’ scène. In het essay, dat in hoofdzaak over Pilinszky gaat, heeft hij het over ‘Pater [András] Kun, die joden met twee samen liet binden op de oever van Donau en de Here aanroepend er telkens één doodschoot waardoor de ander het water werd ingesleurd en verdronk’. In ‘Kade (Donau)’ treffen we de volgende regels aan: ‘Aan de oever van de Donau kijken ze nu / tezamen gebonden van elkaar weg / de zoon rechts, links de vader. / Laten we proberen te draaien / zegt de vader, dan schieten ze jou. / En dan ben jij degene die verdrinkt / zegt de zoon, ik wil dat niet op mijn geweten...’

{Traditie} In het essay ‘You have nothing, finally’ (nY, 2013) schrijft Andriessen: ‘Tweemaal raakte ik in de ban van een dichter en schreef een tijd in diens trant. Een poos als Lucebert en een schandelijk lange periode als Vladimir Majakovski. Beider invloed lijkt me in mijn huidige werk zo goed als verdampt.’ Hoewel dat laatste prima waar kan zijn, nam Andriessen in *Uitzien met D* een motto op van Lucebert en in *Huisverraad* van Majakovski. In het genoemde essay gaat hij uitgebreid in op zijn belangstelling voor beide dichters: ‘Wat ik bij Lucebert en Majakovski herkende, bleek voornamelijk buitenkant. Hun spreekwijze raakte me meer dan wat ze zeiden.’

Ergens anders, in het essay ‘Wat er te zeggen valt’ (*De Gids*, 2014), schrijft Andriessen dat hij de poëzie van Lucebert bewondert ‘om zijn meerduidigheid’. Dera wijst er in *Dichters van het nieuwe millennium* (2016) op dat ook de keuze voor de auteurs van wie Andriessen werk vertaalde een voorkeur verraadt voor ‘gelaagde poëzie die veel ruimte laat voor interpretatie’.

{Intertekstualiteit} Verwijzingen naar andere teksten komen bij Andriessen onder andere voor in de vorm van motto’s. De debuutbundel *Uitzien met D* heeft als motto een citaat uit Mattheus 26:75: ‘Et egressus foras, flevit amare’ (Hij ging naar buiten en hilde bitter), een beschrijving van de reactie van Petrus wanneer die zich realiseert dat hij Jezus voor de derde maal verloochend heeft. Het motto verwijst naar het eerdergenoemde verraad in de vriendschap tussen de ‘ik’ en D. Twee van de drie afdelingen en zeven losse gedichten in deze bundel zijn voorzien van een motto, ontleend aan werk van onder meer Kees Ouwens, David Foster Wallace, Lucebert, T.S. Eliot en de rockband Barenaked Ladies.

{Techniek} Via de aantekeningen, die hij vanaf de tweede bundel steeds achterin opneemt, wordt duidelijk op welke andere manieren Andriessen een dialoog aangaat met werk van anderen. In *Huisverraad* zijn die aantekeningen het meest expliciet. In het gedicht ‘Kapittel’ blijkt bijvoorbeeld een tekst verwerkt die boven de deur van de kapittelzaal in het Bentlager klooster staat; voor het gedicht ‘Achter de kas’ is het schilderij ‘Personnes derrière une serre’ van de Zwitserse kunstenaar Léopold Rabus van belang geweest en het gedicht ‘Olivier’ verwijst naar Olivier Messiaen.

In *Dwalmgasten* bestaat de verantwoording voor een deel uit een opsomming van mensen van wie werk wordt geciteerd, of waaraan anderszins wordt gerefereerd. Het is een bonte verzameling met onder meer Johnny Cash, Michael Haneke, Lucebert, Ovidius en Rembrandt van Rijn. Van de laatste incorporeerde Andriessen verschillende elementen die te zien zijn op het schilderij ‘De roof van Ganymedes’ in zijn gedicht ‘Ganymedes’, feitelijk een hervertelling van de mythe vanuit het perspectief van de rovende adelaar/Zeus. Het verhaal, waarin oppergod Zeus (bij Ovidius Jupiter) verliefd wordt op Ganymedes en de gedaante van een adelaar aanneemt om in die hoedanigheid de jongen te roven, is onder andere bekend uit Ovidius’ *Metamorphosen* (boek X). Ook andere figuren en tafereelen ontleende Andriessen aan verhalen die Ovidius optekende, zoals Aktaion en Philemon en Baucis. *Dwalmgasten* opent zelfs met een motto uit *Metamorphosen*: ‘Heet het dwaling als een man verdwaalt?’ De zin is afkomstig uit de mythe over Aktaion die door de godin van de jacht in een hert wordt veranderd om vervolgens door zijn eigen honden te worden verscheurd (*Metamorphosen*, boek III). Het is een wreed tafereel dat aansluit bij de geladen en onbehaaglijke scènes die Andriessen veelal schetst.

{Thematiek / Visie op de wereld / Kritiek} In ‘Net’, het eerste gedicht in *Dwalmgasten*, vraagt een vader zijn zoon van een kast te springen. De vader zegt ‘Vertrouw me maar’ en vangt de zoon op als die aarzelend springt. De zoon wil het spelletje herhalen, maar de vader vangt hem de tweede keer niet op en de jongen valt hard op de grond: ‘Je ving me niet, schreeuwt de zoon. / Waarom? Ja, zegt de vader: Waarom?’ Verschillende recensenten staan stil bij dit gedicht dat bij uitstek geschikt is om de thematiek, die in veel van Andriessens poëzie is aan te wijzen, te illustreren. Dieuwertje Mertens schrijft, in haar eerdergenoemde bespreking van de bundel, dat het gedicht ‘doet denken aan een parabel; een vergelijking die op filosofisch niveau een bepaalde moraal moet illustreren. Het laat zowel zien wat liefde als wat verraad is. Het laat zien hoe wispelturig een mens kan zijn, hoe wreed ook. Het stelt ook de vraag: heeft de mens inzicht in zijn eigen handelen? Weet de mens waarom hij doet wat hij doet?’ Maria Barnas schrijft in *de Volkskrant* naar aanleiding van hetzelfde gedicht: ‘waarom doen we de dingen die we doen? De vader verandert binnen enkele regels van iemand die vertrouwen wekt tot iemand die zijn eigen zoon laat vallen en daarbij niet alleen zijn eigen motieven bevraagt maar ook

het menselijk tekort – waarmee hij de eigen verantwoordelijkheid van zich afschuift.’ In *Trouw* schrijft Janita Monna, niet specifiek naar aanleiding van dit gedicht, dat Andriessens teksten niet vrijblijvend zijn: ‘Ze komen zo dichtbij omdat ze iets suggereren van diepere menselijke drijfveren; de vraag opwerpen of we die eigenlijk wel kennen. We doen wat we doen, omdat iemand dat zegt, omdat intuïtie het ingeeft, omdat we de ander vertrouwen, omdat er een wet is die dat voorschrijft.’

In de uiteenlopende situaties die Andriessen beschrijft, zien we vaak mensen die zich op een bepaalde manier tot andere mensen verhouden; ouders en kinderen, mannen en vrouwen, machthebbers en machtelozen, kameraden onderling. In *Uitzien met D* kent de vriendschap een verdrietig einde en in de twee volgende bundels gaat het tussen mensen onderling niet veel beter. Hoe kan een mens zich staande houden in een wereld waarin mensen elkaar de vreselijkste dingen aandoen? Middels zijn poëzie stelt Andriessen die universele en existentiële vraag niet alleen, de gedichten vormen er ook een mogelijk antwoord op.

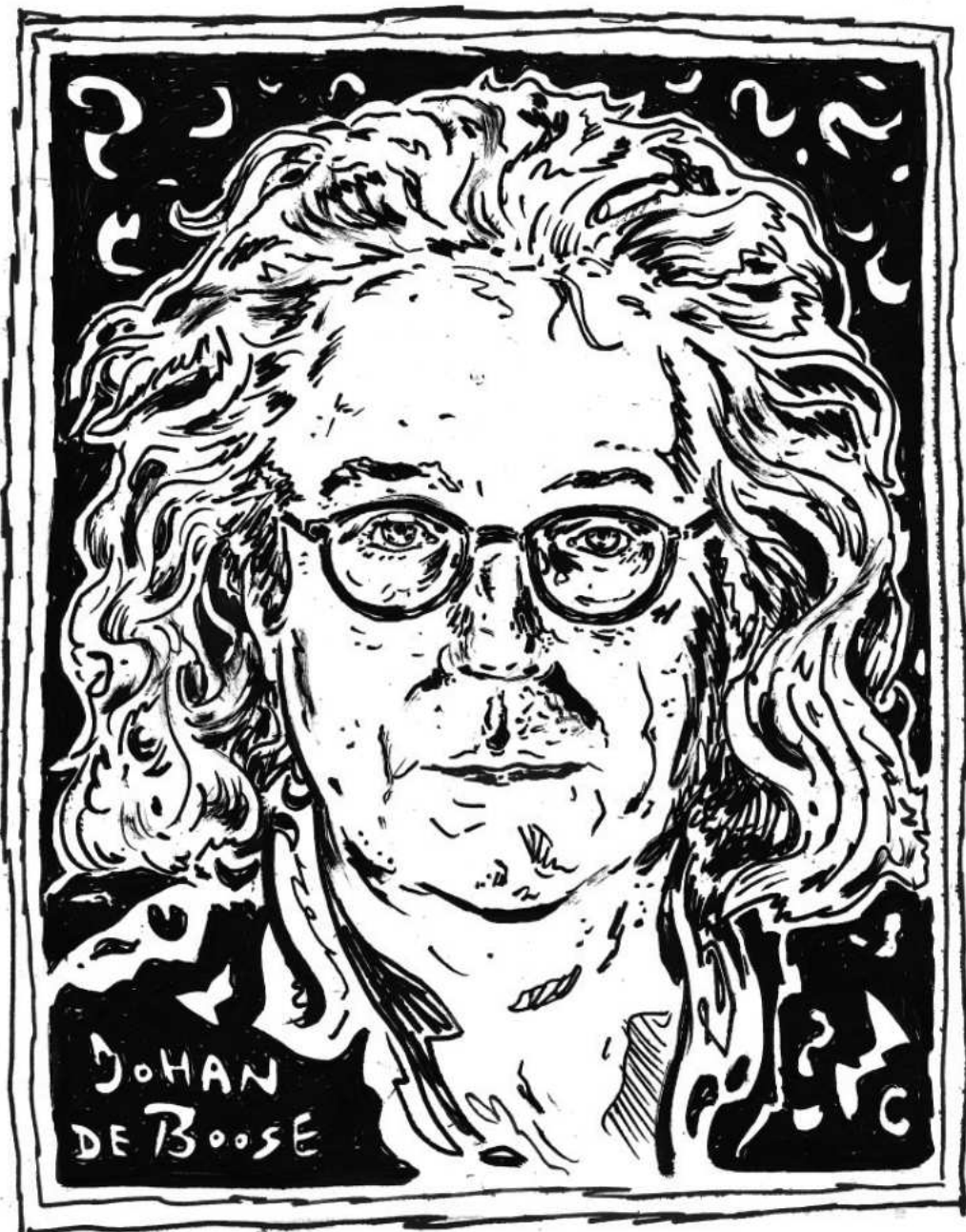
3. Primaire bibliografie

- Mischa Andriessen, *Uitzien met D*. Amsterdam 2008, De Bezige Bij, GB.
 - ‘Jullie zitten geramd, maar ik?’ Over ego, wereld, poëzie. In: *De Revisor. Haljaarboek voor nieuwe literatuur 2*. Amsterdam-Antwerpen 2011, Em. Querido’s Uitgeverij, pp. 43-56, E.
 - *Huisverraad*. Amsterdam 2012, De Bezige Bij, GB.
 - You have nothing, finally. In: *nY*, nr. 20, 2013, pp. 33-41, E.
 - Ansichten. In: *Terras*, nr. 6, 2014, pp. 66-71, E.
 - Wat er te zeggen valt. In: *De Gids*, jrg. 177, nr. 8, 2014, pp. 18-21, E.
 - *Dwalmgasten*. Amsterdam 2016, De Bezige Bij, GB.
 - Waarover we praten wanneer we over poëzie praten. In: *Poëziekrant*, jrg. 41, nr. 2, maart-april 2017, pp. 28-30, E.

4. Secundaire bibliografie

- Erik Lindner, Bundels uit een stuk. In: *De Groene Amsterdammer*, 30-10-2008. (over *Uitzien met D*)
- Erik Jan Harmens, Wachten tot de wijzer verspringt. In: *Trouw*, 8-11-2008. (over *Uitzien met D*)
- Pascal Cornet, Het debuut. 3 Tuinravage. In: *Poëziekrant*, jrg. 33, nr. 1, januari-februari 2009, pp. 60-61. (over *Uitzien met D*)
- Hanz Mirck, Over Mischa Andriessen – *Uitzien met D*. Op: www.decontrabas.com, 6-2-2009. (over *Uitzien met D*)
- Jeroen Dera, Een dode die danst. Op: www.meandermagazine.net, 29-4-2009. (over *Uitzien met D*)
- Arie van den Berg, Van fietspomptaal tot slam. In: *NRC Handelsblad*, 12-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Piet Gerbrandy, Buddingh'-prijswinnaar dicht bijna prozaïsch. In: *de Volkskrant*, 19-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Leonhard de Paepe, Buddingh' Prijs naar Andriessen. In: *NRC Handelsblad*, 19-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Rob Schouten, Hele dag zingen. In: *Vrij Nederland*, 20-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Daniël Rovers, Doortrapte hoeder van de verbeelding. In: *deReactor*, 14-7-2009. (over *Uitzien met D*)
- Nels Fahner, Dichten als een tegelzetter. In: *Trouw*, 16-7-2009. (interview, onder meer over *Uitzien met D*)
- Janita Monna, De schaduw jaagt schrik aan. In: *Trouw*, 17-11-2012. (over *Huisverraad*)
- Jeroen Dera, Zonder omzien. Over *Huisverraad* van Mischa Andriessen. In: *Poëziekrant*, jrg. 36, nr. 7-8, december 2012, pp. 54-55. (over *Huisverraad*)
- Piet Gerbrandy, Zeg maar niets meer. In: *De Groene Amsterdammer*, 17-1-2013. (over *Huisverraad*)
- Dieuwertje Mertens, Dwalend door het leven, op zoek naar iets. In: *Het Parool*, 23-1-2013. (over *Huisverraad*)
- Bouke Vlierhuis, *Huisverraad* – Mischa Andriessen. Op: www.decontrabas.com, 14-2-2013. (over *Huisverraad*)
- Ronald Ohlsen, Mischa Andriessen – *Huisverraad*. Op: www.tzum.info, 18-2-2013. (over *Huisverraad*)
- Erik Lindner, Mischa Andriessen en Gilles Boeuf. Bedrieglijk eenvoudige taal. Op: www.poetryinternationalweb.net, 21-2-2013. (over *Huisverraad*)
- Kila van der Starre, Je tong dik van angst. Op: www.8weekly.nl, 21-3-2013. (over *Huisverraad*)
- Obe Alkema, 'Het verlangen naar een nostalgisch verleden'. Op: www.deleesfabriek.nl, 25-3-2013. (over *Huisverraad*)
- Paul Demets, Dood, dreiging, vernieling. In: *De Morgen*, 24-4-2013. (over *Huisverraad*)
- Carl De Strycker, Mischa Andriessen. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, jrg. 62, nr. 345, juni 2013, pp. 118. (over *Huisverraad*)
- Obe Alkema, Vader staat voor de deur, ga maar weg zegt de zoon. In: *NRC Handelsblad*, 9-9-2016. (over *Dwalmgasten*)

- Jeroen Dera, Het gedicht maakt het verhaal. De open poëzie van Mischa Andriessen. In: Jeroen Dera, Sarah Posman en Kila van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*. Nijmegen 2016, Vantilt, pp. 167-176. (onder meer over *Uitzien met D en Huisverraad*)
- Edwin Fagel, Een kort moment van helderheid. In: *Awater*, jrg. 15, nr. 3, najaar 2016, pp. 14-15. (over *Dwalmgasten*)
- Piet Gerbrandy, Waarom? In: *De Groene Amsterdammer*, 15-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Remco Ekkers, Mischa Andriessen – Dwalmgasten. Op: www.tzum.info, 22-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Diewertje Mertens, Als je springt, vangt de ander je dan op? In: *Het Parool*, 22-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Maria Barnas, Andriessen schetst vlijmscherpe beelden van oorlogen en trauma's. In: *de Volkskrant*, 24-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Janita Monna, Kennen we onze drijfveren wel? In: *Trouw*, 24-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Sander Meij, Dwalende zielen bij Andriessen. Op: www.passionateplatform.nl, 8-12-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Maarten Buser, Of het licht uit mocht, alsjeblijft. Drie dichtbundels van Mischa Andriessen. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 60, nr. 1, februari 2016, pp. 140-142.
- Willem Thies, Het effect blijft uit. In: *Poëziekrant*, jrg. 40, nr. 6, december 2016, pp. 36-38. (over *Dwalmgasten*)



2. JOHAN DE BOOSE

door Jooris van Hulle

1. Biografie

Johan de Boose werd geboren te Gent op 3 mei 1962. Na zijn middelbare opleiding studeerde hij aan de Universiteit Gent Slavische Talen en Oost-Europakunde. In 1993 behaalde hij de titel van doctor met een verhandeling over de Poolse avant-gardekunstenaar Tadeusz Kantor, van wie hij voorheen reeds een aantal essays en theaterteksten vertaalde en samenbracht in een bloemlezing (*Het circus van de dood* – 1991). Tussendoor studeerde hij in Bulgarije, Polen en Rusland (1984-1990). Hij werkte als dramaturg voor het Nederlands Toneel in Gent en was als auteur en acteur verbonden aan diverse Vlaamse en Nederlandse toneelgezelschappen.

Voor de Vlaamse radiozenders Radio 1 en Klara verzorgde hij als programmamaker en presentator een aantal reportages, vooral over zijn reizen naar de Oostbloklanden. Als Oost-Europakenner begeleidt hij reizen naar onder meer Rusland. In februari 2017 kreeg hij het bericht dat hij het land niet meer in mag.

De Boose: ‘Ook dat is Rusland: geen transparantie, geen reden, geen helderheid.’ (De Morgen, 22-02-2017). In 2003 werd hij fulltime auteur. Hij is redacteur van *Poëziekrant* en medewerker aan *De Standaard* en *De Morgen*. Sinds 2016 is hij als tekstschrijver aan de slag voor Jan Fabre. Zo stond hij in voor diens toneelcreatie ‘Belgian Rules/Belgium Rules’, die in 2017 in première ging.

Johan de Boose debuteerde in 1994 met de roman *Fluweel van leegte*. Nadien volgden dichtbundels, romans en documentaire fictiewerken, als *Alle dromen van de wereld* (2004 – over Polen), *De grensganger* (2006 – over het grensgebied van het IJzeren Gordijn), *Het geluk van Rusland* (2008) en *De poppenspeler* (2009 – over Kroatië).

In 2008 kreeg hij de Henriette Roland Holstprijs voor *De grensganger*, in 2010 de Prijs van de Provincie Oost-Vlaanderen voor Letterkunde (essay en monografie) voor *De poppenspeler en de duivelin*. De roman *Bloedgetuigen*, die hij bewerkte tot theatermonoloog die hij zelf speelt, werd bekroond met de Cutting Edge Award en de Halewijnprijs 2012.

Johan de Boose woont thans in Zwalm (in de Vlaamse Ardennen).

2. Kritische beschouwing

{Relatie leven / werk} Mede door zijn studies is de belangstelling van Johan de Boose voor Oost-Europa blijvend gegroeid. Zowel zijn non-fictiewerk als zijn romans en verhalen richten zich vaak op de voormalige Oostbloklanden. Zo is zijn debuutroman *Fluweel van leegte* grotendeels gesitueerd in Sint-Petersburg, met aan het slot een korte uitstap naar het Poolse Krakow. In zijn magnum opus *Bloedgetuigen* (2011) wordt het verhaal van Johan Martin, een Vlaamse jongen die in de Tweede Wereldoorlog naar het Oostfront trekt, gelinkt aan dat van het Russische meisje Kamila dat als cultureel geweten van Rusland fungeert, en aan dat van Ljev Sterrenberg, die een plakboek bijhoudt van de Russische Revolutie en gelooft in een zuivere vorm van het communisme.

De verhaallijn over Johan Martin gaat terug op het verhaal dat Johan de Boose

optekende uit de mond van de grootmoeder van zijn vrouw: haar oudste zoon was in 1943 naar Leningrad vertrokken en daar gesneuveld. De Boose zegt daarover in *NRC Handelsblad*: ‘De boeken waar we op de universiteit Russisch uit leerden, waren Sovjetboeken vol heroïsche termen die de Sovjetstaat idealiseerden. Dat wekte uiteraard enige wrevel bij een familie die direct en indirect zo benadeeld was door datzelfde land. De familie van mijn vriendin heeft model gestaan voor de familie Martin in de roman.’

De non-fictieboeken van De Boose zijn vaak gebaseerd op de reizen die hij maakte. Ook in zijn poëzie is de hang naar de ex-Oostbloklanden en de cultuur van die gebieden sterk aanwezig: *Wegen naar Insomnia* (1996) bijvoorbeeld bevat ‘elegieën voor Marina Tsvetajeva’, de Russische dichteres die in 1892 werd geboren en in 1941 uit het leven stapte.

{Thematiek} De Booses interesse voor Oost-Europa gaat ook gepaard met een sterke sociale bewogenheid. In die zin kan zijn magnum opus *Bloedgetuigen* worden beschouwd als een ideeënroman, waarin de stelling naar voren komt dat ideologieën in wezen neerkomen op een nogal naïef geloof in de mogelijkheid van een betere wereld. In *Bloedgetuigen* wordt die idee uitgewerkt door verschillende maatschappijvisies en de ermee verbonden filosofische opvattingen tegenover elkaar te plaatsen: communisme, fascisme, idealisme en opportunisme. Binnen deze opdeling vertegenwoordigt elk personage een droom, die voor bijna iedereen in mineur eindigt, omdat die droom niet te realiseren blijkt.

De motto’s die De Boose aan de roman laat voorafgaan (bijvoorbeeld deze aan Dmitri Lichatsjov ontleende uitspraak: ‘Alles zal worden vergeten. Het enige wat overblijft, is de mensheid die gelukkig is geworden door de misdaden die niet langer bestaan’) gaan ook over de illusies die mensen koesteren en die, precies omdat het om illusies gaat, tot oorlog en vernietiging kunnen leiden. Die thematiek komt bij De Boose vooral op de voorgrond in de spanningen binnen de drie families die centraal staan in het boek. Illustratief hier is de manier waarop de Joodse familie Sterrenberg wordt getekend: vader Ephraïm die een plakboek bijhoudt over de Romanovs, de laatste tsarendynastie, komt in conflict met zijn zoon Ljev, die de helden van de Revolutie en het communisme als

systeem aanhangt. Een soortgelijke spanning tekent de relatie tussen dokter Darkin, die zich wapent tegen de materiële ontberingen door een brede, individueel gerichte culturele belangstelling, en zijn dochter Kamila, die zich door haar op actie gerichte inzet als ballerina en dichteres moet verdedigen tegen een figuur als Nikifor ('de drager van de overwinning'). Nikifor staat symbool voor de Sovjetrepressie en gaat als een echte opportunist door het leven.

Naast die twee families, die beheerst worden door generatieconflicten, voert De Boose nog een derde familie op, bij wie de overtuigingen net wel van generatie op generatie worden doorgegeven. Vader Martin en zijn zoon Jan staan bijvoorbeeld symbool voor de Vlaamse gezinnen die gevolg gaven aan de oproep om aan de zijde van het Duitse naziregime tegen de communisten te gaan strijden. De Boose introduceert zo het thema van de erfschuld.

{Visie op de wereld} *Bloedgetuigen* brengt de weinig opwekkende boodschap dat oorlog en de ermee gepaard gaande wreedheid als een rode draad door de geschiedenis van de twintigste eeuw heen lopen. Voor De Boose is dit een gevolg van de steeds terugkerende behoefte aan een utopie die de uitzichtloosheid van het leven tegen kan gaan. Iedere ideologie die inspeelt op dit verlangen leidt uiteindelijk naar de ondergang. De Boose situeert deze evolutie van droom van een beter leven naar inzicht in de onhaalbaarheid ervan bij de vader(s). In zijn visie staat de vaderfiguur voor macht en de ontsporing ervan. Als tegengewicht portretteert hij een aantal sterke(re) vrouwenfiguren: zij voelen bijna instinctief aan dat de drang naar macht en overheersing alleen maar kan leiden tot onderdrukking en de ermee gepaard gaande miskennis van de meest elementaire mensenrechten.

{Kunstopvatting} In een gesprek met zijn dochter Kamila zegt dokter Darkin op een zeker moment: 'De haas van het geschreven woord zal de schildpad van het leven nooit inhalen.' Altijd weer wint het leven met zijn onoverkomelijke wendingen die naar een desastreuus einde leiden, het einde van de kunst. Dochter Kamila mag dan troost vinden in het schrijven ('het schrijven hielp haar om haar gebroken ziel te lijmen'), uiteindelijk schiet het woord tekort. Binnen totalitaire systemen wordt de bevrijdende kracht van het woord (en meer in het algemeen: die van de kunst) gevreesd en daarom in de kiem gesmoord.

{Techniek} De roman *Bloedgetuigen* volgt binnen een lineaire chronologie drie familiegeschiedenissen, die aan het slot – zeker waar het die van de families Martin en Sterrenberg betreft – in elkaar worden vervlochten. Opvallend hierbij is dat De Boose voor de geschiedenis van de familie Martin het personage Jean in de ik-vorm aan het woord laat – hier mag worden verondersteld dat diens geschiedenis het meest vanuit een directe inspiratie werd geschreven –, terwijl voor de Sterrenberg en de Darkin-familie geopteerd wordt voor een auctorieel vertelstandpunt.

Boven die drieledige verhaalopbouw staat de tot verteller getransformeerde twintigste eeuw die zichzelf een slettenbak noemt en historische commentaren debiteert die de aangehaalde thematiek moeten versterken en die nadrukkelijker dan in een gewoon verhaal zou kunnen, in het licht stellen. De hoofdstukken waarin de twintigste eeuw als ik-personage aan het woord komt, worden aangeduid als essays waarvan de titels tot de verbeelding (moeten) spreken: over ‘tschindera en hoera’, over ‘het afrodisiacum van drinken, eten, spuiten en vergieten’, over ‘de bonkbaarheidsfactor van assepoes en vetplanten’ en als epiloog het essay over ‘de symfonie van het bederf’. Mede door deze invalshoek krijgt de roman het ambivalent karakter van literaire non-fictie en een ingeni-euze en complexe roman.

{Stijl} De Boose valt in *Bloedgetuigen* terug op een barok taalgebruik. Waar hij in de verhalende delen zichzelf nog enigszins weet in te houden, springen de essayistische uiteenzettingen van de twintigste eeuw letterlijk en figuurlijk uit de band door het gebruik van neologismen (Hitler wordt de ‘Haak-neusneuker’ genoemd, Duitsland wordt ‘Donnerwetterland’), breed uitdijende en daardoor vaak complex overkomende zinnen, metaforen en retorische middelen als de apostrof, waarbij de lezer direct wordt aangesproken. Het is een alles overrompelend en niets of niemand ontziend taalvuurwerk dat hier wordt afgestoken.

{Intertekstualiteit} Vooral bij monde van vader en dochter Darkin richt Johan de Boose de blik van de lezer op de Russische kunstscene. Legio zijn, verspreid over de hele roman, citaten van en verwijzingen naar grote Russische schrijvers als A. Achmatova, M. Tsjetajeva, O. Mandelstam, V. Majakowski.

{Literair-historische context} Mede door de in de roman geïncorporeerde verwijzingen plaatst De Boose zijn *Bloedgetuigen* in de traditie van onder meer Hugo Claus en diens *Het verdriet van België* (zeker waar het thema van de collaboratie aan bod komt) en schrijvers als Jonathan Littell, wiens roman *De wellwillenden* de schuldvraag behandelt rond en over het naziregime. De Boose zegt hierover: ‘Er is door auteurs als Claus en Walschap weliswaar volop over de oorlog geschreven, ook vanuit het perspectief van de “foute” Vlaming, maar nooit vanuit de confrontatie met een Russische soldaat. Dat is essentieel voor mijn boek.’ En over Littell: ‘Ik liep al twintig jaar rond met het idee om het bloedbad van Babi Jar in het boek op te nemen. Maar dat staat bij Littell indrukwekkend beschreven. Ik heb nu alleen nog maar Babi Jar genoemd en daarmee intertekstueel naar Littells boek verwezen.’

{Kritiek/Publieke belangstelling} *Bloedgetuigen* kreeg in zowat alle Vlaamse en Nederlandse bladen en tijdschriften ruim aandacht, vooral dan wegens van de grootsheid van het project. Juist die veelomvattende opzet (‘zelden heeft een Vlaamse roman zoveel ambitie’ – Roox) maakte dat critici als Depondt het werk moeilijk konden plaatsen: ‘In zijn relaas treden de literator, de slavist en de reiziger samen op. Dat samenspel leidt tot een literaire polyfonie: het boek is tegelijk een historische roman, een *Bildungsroman*, een ideeënroman en een experimentele roman waarin ook de typografie een rol speelt. Dat maakt het geheel wel erg complex.’ Erg terughoudend werd ook gereageerd op de stijl van de roman. Jaap Goedegebeure was kritisch: ‘de episodes waarin de twintigste eeuw als personage optreedt, zijn te overmatig gedoseerd. Ook de verhalende episodes zijn niet vrij van een zekere langdradigheid en sentimentele ouboligheid.’

{Thematiek} In het licht van *Bloedgetuigen* kunnen de eerder verschenen fictiewerken van Johan de Boose beschouwd worden als verkennende voorbereidingen. Zo voert hij in de verhalenbundel *Gestuite vlucht* (1998) een aantal personages op die het slachtoffer worden van hun eigen bevlogenheid en droombeelden. De Boose beweegt zich met de onderscheiden verhalen zowel thematisch als op verteltechnisch niveau in het grensgebied tussen fictie en non-fictie. Ook valt hier reeds zijn aandacht op voor de sombere zijde van het bestaan. Zo luidt het in het titelverhaal: ‘Het mooie als categorie kende ze niet,

wel: het droevige, het gekwetste, het kapotte, het reeuwse.’ De roman *Noem het middernacht* (2007) bespeelt al even nadrukkelijk de destructieve krachten die drankzuchtige figuren naar de ondergang leiden.

{Kritiek} De publicaties *Gestuite vlucht* en *Noem het middernacht* werden weinig positief onthaald. Demeester heeft het over ‘[o]verspannen metaforen en manke vergelijkingen’, Cloostermans over ‘een dichtgewoekerde tuin van zinloze details’.

{Thematiek} Als we *Bloedgetuigen* zien als scharniermoment in het oeuvre van De Boose, dan kan het project *Het vloekhout* worden beschouwd als een verdere exploratie van de thematiek die eerder al aan bod kwam. De Boose: ‘Je kunt de menselijke geschiedenis zien als een opeenvolging van klimmende en dalende lijnen. De dalende lijnen, de dieptepunten dus, zijn voor mij het decadentst en het kleurrijkst. (...) De elementen van de nieuwe tijd zijn er al, maar we zien ze nog niet. We zijn bang voor wat er gaat komen. Angst is dus een van de hoofdpersonages in de trilogie’. Van de geplande trilogie zijn tot op heden twee delen verschenen: *Gaius* (2013) en *Jevgeni* (2014).

De trilogie brengt drie kantelmomenten uit de geschiedenis in beeld: de eerste eeuw na Christus, toen het christendom zich manifesteerde in de ronduit vijandige omgeving van de Romeinse keizers; de veertiende eeuw en de renaissance die komaf maakten met het middeleeuwse gedachtegoed; en ten slotte het jaar 2062, de niet meer zo veraf liggende toekomst met de vraag in hoeverre het fundamentalisme voor weer een ander wereld- en cultuurbeeld gezorgd zal hebben. In *Gaius* focust De Boose op de Romeinse samenleving die onder keizer Nero afglijdt naar wat in het slothoofdstuk ‘het einde van de wereld’ heet. In *Jevgeni* wordt de catastrofe van het einde der tijden tast- en voelbaar in de manier waarop in de beslotenheid van de kloostergemeenschappen schanddaden en andere ongeregelheden tot de normale gang van zaken gerekend worden. De onderliggende filosofische idee die hierbij in de plotwendingen en de spanningsopbouw aan bod komt, is de antithese tussen het hogere en het lagere, tussen God en de duivel die een meedogenloos schaakspel spelen met als inzet de mensheid.

{Intertekstualiteit} In beide romans wemelt het van de literaire reminiscenties. Het vloekhout uit de projecttitel is een stuk hout van het kruis waaraan Christus werd genageld. In *Gaius* wordt onder meer Petronius ten tonele gevoerd, naar wiens *Satyricon* en de meest beroemde passage eruit, de ‘Cena Trimalchionis’, meer dan eens wordt verwezen. Overigens speelt De Boose hier een spel met de tijdslagen: Nero’s seksfeestjes worden aangeduid met de term ‘bunga-bunga’, een knipoog naar de beruchte voormalige premier van Italië Silvio Berlusconi. Ook in *Jevgeni* springt De Boose losjesweg van de middeleeuwen naar de hedendaagse tijd. In het klooster waar Jevgeni terechtkomt, zou ooit ene Willem van Baskerville te gast zijn geweest, een onmiddellijke verwijzing naar Umberto Eco’s *De naam van de roos* (1980). En in de filosofische bespiegelingen maken moderne filosofen als Sartre en Derrida en literair auteur Houellebecq hun opwachting.

{Techniek} De Boose heeft beide romans uit de *Vloekhout*-trilogie verbonden met het genre van het reisverhaal. *Gaius* uit de gelijknamige roman is een voormalige toneelknecht die na omzwervingen langs Ephese, Delphi en Athene terechtkomt in Aginahamma, volgens De Boose het huidige Ename, in de directe buurt van zijn huidige woonplaats. De abdij Ehinham, waar twee Russische monniken in *Jevgeni* na een zwerftocht door Europa arriveren, is een plek waar ooit, zoals De Boose noteert, ‘een villa stond van een wufte Romein’, een directe verwijzing uiteraard naar de *Gaius*-roman. Beide romans zijn overigens, zoals aangegeven aan het slot ervan, deels geschreven in Ename.

Hoe nadrukkelijk beide romans ook gesitueerd zijn in het verleden, De Boose houdt ervan actuele feiten en gebeurtenissen in zijn verhaal op te nemen. Zo belandt Jevgeni op zeker moment in Cracovia (Krakow) waar net een ‘summmum Europae’ plaatsvindt, een Europese top waar de lezer onder meer Willem Fermette (Guy Verhofstadt) ontmoet, en Angelius Merkelius en Nihil Ravage, die koning Casimir ‘een natte dweil en een tweederangs bankbediende noemde.’ Het blijft uiteraard de vraag of en in hoeverre dergelijke actualiteitsgebonden allusies stand houden wanneer het momentum ook echt voorbij is.

{Visie op de wereld} Van de Romeinse tijd (in de roman *Gaius*) tot de Middeleeuwen (in *Jevgeni*): in de thematiek die wordt doorgetrokken over de verschillende

eeuwen heen lijkt De Boose erop te wijzen dat volgens hem de geschiedenis zich blijft herhalen. Heel positief komt deze gedachte niet over: de geschiedenis blijkt een nachtmerrie te zijn waarin vluchtelingen niet of nauwelijks op een menswaardig bestaan mogen rekenen. Het motto bij de roman *Jevgeni*, ontleend aan Johan Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919), is veelzeggend: 'Het is een boze wereld. Het vuur van haat en geweld brandt hoog, het onrecht is machtig, de duivel dekt met zijn zwarte vlerken een duistere aarde. En spoedig wacht de mensheid het eind van alle dingen.'

{Stijl} Waar *Bloedgetuigen* nog zwaar gebukt ging onder hyperbolen, is 'de retoriek in de *Vloekhout*-romans ditmaal functioneel en in evenwicht met de gang van het verhaal' (Goedegebuure). Mede door de herhalingen (onder meer in *Gaius*, waarin de esbattermenten van de gezagsdragers telkens weer breed worden uitgesmeerd) wordt van de lezer een groot incasseringsvermogen vereist.

{Kritiek} De *Vloekhout*-romans werden relatief gunstig onthaald. Over *Gaius* schrijft Karl van den Broeck: 'Wie de welwillendheid kan opbrengen om in het antieke theater van De Boose plaats te nemen, zal ongetwijfeld genieten van zijn gulheid.' En volgens Goedegebuure 'roept de verteller de decadente pracht en decadente vuiligheid letterlijk in geuren en kleuren op' en zet de 'geraffineerde compositie de handeling in het teken van de theatrale tegenstelling tussen schijn en werkelijkheid.'

{Thematiek} Als dichter debuteerde De Boose in 1996 met de bundel *Wegen naar Insomnia. Elegieën voor Marina Tsvetajeva*. De bundel kan worden gelezen als een hommage aan het adres van de Russische dichteres. Voor De Boose groeit zij uit tot een zielsverwant. Net als in de romans verkent De Boose in zijn gedichten het grensgebied tussen droom en werkelijkheid. In *De moed om te falen* (2001) staat onder meer de sonnettencyclus 'Twintig winters', een hommage aan Jacques Brel. De cyclus 'Het behouden meisje' is geïnspireerd op het Veenmeisje of het Meisje van Yde, dat opgebaard ligt in het museum van Assen. De thema's in de bundel *De vrijheid van zwijgen* (2008) behelzen in de eerste plaats liefde en tederheid en, vanuit het tegenlicht dan, de complexiteit van de maatschappij die gevoelens eerder bant dan toelaat. Het citaat van Seamus Heaney dat op het omslag wordt afgedrukt, zet dit gegeven in perspectief: 'Ik

denk dat elke kunstenaar zich gevangen zal voelen in die tegenstelling tussen enerzijds het appel aan de absolute stilte van het volmaakte kunstwerk, en anderzijds de verantwoordelijkheid voor de totale rotzooi in de maatschappij.’ Zo luidt het in het gedicht ‘Grozny’: ‘Waar veel doden vallen, is veel liefde.’

De gedichten uit *Geheimen van Grzimek* (2010) zijn ontstaan tijdens reizen door Oost-Europa, het Midden-Oosten en Amerika. Die reislust haalde De Boose bij zijn vader, die daarnaast ook stenen en mineralen verzamelde. Vandaar de verzen: ‘In vaders steen woonde de wereld. / Al het steen was de blauwdruk van een ster.’ Net als in de vorige bundels komen schoonheid en verwoesting naast elkaar voor. Verder komen in de bundel een aantal vader- en moedergedichten voor en herwerkingen van eerder verschenen gedichten (bijvoorbeeld het hierboven reeds aangehaalde ‘Grozny’). Ten slotte: in 2011 verscheen de bundel *Het wrakke land*, een gelegenheidsbundel met foto’s van Jef van Eynde en tekeningen van Mark Cloet in het kader van het project ‘Landschapsdichter 2011’, georganiseerd door ‘dederdeoevoer vzw, Schellebelle’. Gedichten die reeds werden opgenomen in eerder verschenen bundels staan er naast specifiek voor dit project geschreven verzen.

{Kunstopvatting} In een interview in *Poëziekrant* geeft De Boose zijn poëzie een plaats binnen het geheel van zijn oeuvre: ‘Er is geen grens. Ik maak geen enkel onderscheid tussen een dagboek, een artikel, een gedicht of een verhaal. Alleen is het zo dat je in de loop van het werk op een zeker moment beslist om het in een bepaalde vorm te gieten. (...) Het prozaïsche zit in de gedichten, zoals het poëtische in het verhaal zit. Zij omarmen elkaar innig.’ En over de herwerkingen die hij opneemt in *Geheimen van Grzimek*: ‘Elk gedicht is een combinatie van inspiratie en een technisch proces dat bijna eindeloos is. Oude gedichten, die eigenlijk heel jonge gedichten zijn, bekijk je op latere leeftijd met een metier dat je in de loop der jaren hebt ontwikkeld.’

{Intertekstualiteit} Net als in het proza komen in de gedichten van De Boose talrijke verwijzingen voor naar de Europese en Nederlandstalige literatuur, in *Geheimen van Grzimek* bijvoorbeeld naar Homeros, de Bijbel, Shakespeare, Hugo Claus.

{Stijl} Strak in de hand gehouden verzen die binnen de klassieke strofobouw van onder meer het sonnet worden gevat, wisselen af met episch aandoende gedichten waarin De Boose het lyrische voor een stuk achter zich laat en die eerder verhalend zijn plaats in de wereld onder woorden brengen.

{Kritiek} In de kritische bijdragen over de poëzie van De Boose wordt doorgaans gewezen op het feit dat De Boose vooral bekendheid geniet als journalist en prozaïst. Op de bundels werd in het algemeen positief gereageerd. Al van bij zijn eerste bundel wordt erop gewezen dat hij ‘een uitstekende woordkunstenaar is die ook vanuit de taal zelf een lichamelijke dynamiek laat spreken’ (*Het Nieuwsblad*). Voor Philip Hoorne is *De vrijheid van zwijgen* ‘Puik werk. Prachtige bundel’, Dirk De Geest heeft het in verband met *Geheimen van Grzimek* over ‘krachtige, afgemeten verzen’, terwijl Xavier Roelens eerder terughoudend reageert: ‘Ik mis de nuchtere afstandelijkheid die je in de vorige bundel naar de keel greep. De krachtige momenten die er dan wel zijn, dreigen mee te verdwijnen in het gebrek aan reliëf in het geheel van de bundel.’

3. Primaire bibliografie

- Tadeusz Kantor, *Het circus van de dood. Vertaald door Johan de Boose*. Z.p. 1991, International Theater & Film Books, E. (vert.)
- Johan de Boose, *Fluweel van leegte*. Leuven 1994, Kritik, R.
 - *Wegen naar Insomnia. Elegieën voor Marina Tsvetajeva*. Gent 1996, Poëziecentrum, GB.
 - *Gestuite vlucht*. Amsterdam 1998, De Bezige Bij, VB.
 - *De moed om te falen*. Gent 2001, Poëziecentrum, GB.
 - *Alle dromen van de wereld. Een sentimentele reis door Polen*. Amsterdam 2004, Meulenhoff, Nf.
- Czesław Miłosz, *Orpheus & Eurydice. Vertaald door Johan de Boose*. Z.p. 2004, bibliofiele editie, GB.
- Johan de Boose, *De grensganger. Reis langs de ruïnes van het IJzeren Gordijn*. Amsterdam/Antwerpen 2006, Meulenhoff/Manteau, Nf.
 - *Noem het middernacht*. Amsterdam/Antwerpen 2007, Meulenhoff/Manteau, R.
 - *De vrijheid van zwijgen*. Gent 2008, Poëziecentrum, GB.
 - *De poppenspeler en de duivelin*. Amsterdam/Antwerpen 2009, Meulenhoff/Manteau, Nf.
 - *Geheimen van Grzimek*. Amsterdam/Antwerpen 2010, Meulenhoff/Manteau, GB.
 - *Bloedgetuigen*. Antwerpen 2011, De Bezige Bij, R.