

# HOLLANDS Maandblad

*ik werk met mijn jongere zelf  
sorry ligt in haar mond bestorven  
voor het geval dat*

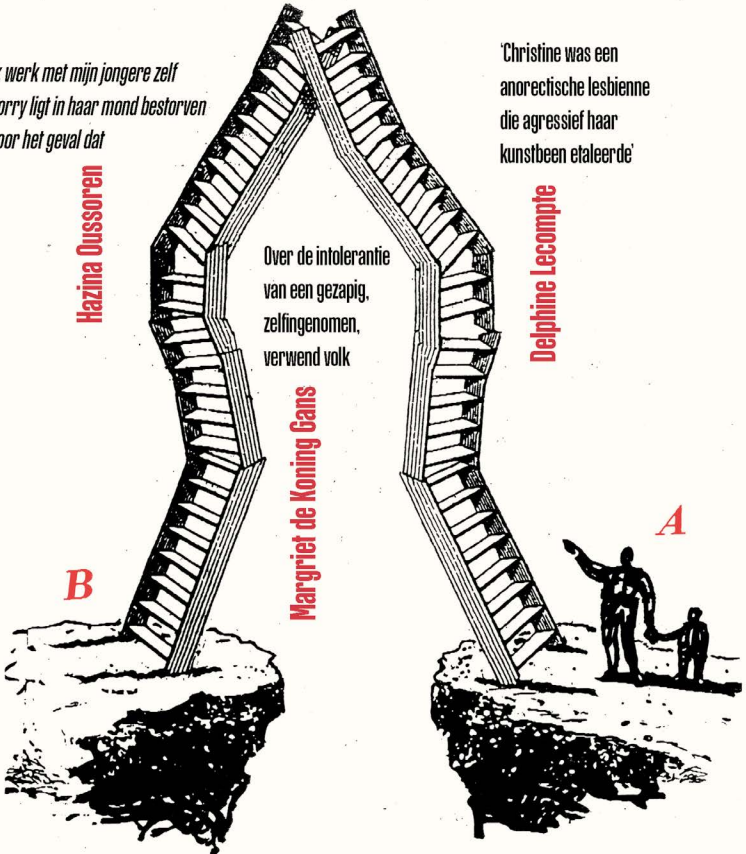
**Hazina Oussoren**

Over de intolerantie  
van een gezapig,  
zelfingenomen,  
verwend volk

**Margriet de Koning Gans**

'Christine was een  
anorectische lesbienne  
die agressief haar  
kunstbeem etaleerde'

**Delphine Lecompte**



# HOLLANDS Maandblad

INHOUD NO. II – 2022

vierenzestigste jaargang • nummer 900  
november 2021

Opgericht in 1959 door K.L. Poll.

[www.hollandsmaandblad.nl](http://www.hollandsmaandblad.nl)

*Co Woudsma – Deze maand*

*Delphine Lecompte – Oden aan vooral dode idolen – VII*

*Hazina Oussoren – Gedichten*

*Margriet de Koning Gans – Pijnlijk actuele geschiedenis*

*Philip Huff – Gedicht*

*Alexander Rinnooy Kan – Leraar*

*Iris Le Rütte – Gedichten*

*Elsa May Averill – Het meer II: Lou en de gids*

*Jan-Willem Dijk – Gedicht*

*Johannes van der Sluis – Geen nachtmerrie hoeft droom te blijven*

*Edwin de Groot – Gedichten*

*Tekeningen Frank Dam*

*Auteurs in dit nummer*

*Colofon*

# Deze maand

Co Woudsma

*‘De mens is slecht, anders zouden de plantsoenen/ niet overvol van blikjes, kapjes en papiertjes zijn/ en zouden volle vuilniszak en velg/ geen plaats hebben gekregen in de struiken.’*

Deze aanzet tot een gedicht schreef ik niet lang geleden. Mij verbaast het pure kwaad van iemand die een propje op de grond gooit. In mijn onredelijke beleving loopt er een lijn – misschien geen rechte – van zo’n door mij nooit op heterdaad betrapte vervuiler naar iemand die een volk vermoordt.

Ja, het kwaad in de wereld gaat me aan. Ik ben al mijn hele volwassen leven lid van Amnesty International, al betreur ik het dat die organisatie niet voor het recht van ongeboren kinderen opkomt. Ik geef braafjes (te weinig) aan instellingen die armoede en ziekten bestrijden.

Maar wat me echt raakt, wat me dagelijks woedend kan maken, zijn juist de bijzaken... O, de verkeerd om staande apostrof! Dus *’t huisje* in plaats van *’t huisje*. (Misschien geen *bewust* kwaad, maar aan iedereen is toch geleerd hoe het moet?) Ooit begonnen in computerteksten, daarna zich verspreidend in gedrukte teksten, op winkelruiten... Sinds een paar jaar kom ik het onding zelfs in mijn lijfblad *Donald Duck* tegen! Als ik over straat loop kijk ik maniakaal om me heen om zo’n apostrof te ontdekken.

Wat ook niet went: in het Standaardnederlands een ándere r dan de heerlijk rollende tongpunt-r, de r die tot volle ontplooiing (laat maar rollen!) is gekomen, en die ook aan het einde van een lettergreep hoort te weerklinken. Werkelijk élke keer als ik iemand – in het dagelijks leven, in de media – een ándere r hoor uitspreken, voel ik woede. Thuis, naar het tv-journaal kijkend, verbeter ik schreeuwend elke Gooise of

gebrouwde r. Waarom krijgt zo'n verder goed functionerende lezeres niet een twee weken durende Spoedcursus r?

En dan besef ik ook nog eens dat de r waarmee ik ben opgevoed aan de verliezende hand is. Vergelijkbaar is het geleidelijk aan verdwijnen van het verschil tussen de- en het-woorden. Mijn verstand begrijpt dat dat een natuurlijk taalproces is – ikzelf ervaar al nauwelijks meer het verschil tussen mannelijke en vrouwelijke de-woorden –, maar ik wen maar niet aan deze ontwikkeling.

Ander voorbeeld: de hevige en nooit minder wordende ergernis als iemand maar weer eens de Onbevleete Ontvangenis – Maria wordt zonder erfzonde geboren – met de Maagdelijke Geboorte – Jezus is verwekt zonder dat daar een man aan te pas kwam – verwart. En ik heb niet eens een katholieke achtergrond – of voorgrond!

Waarom steeds maar weer die morele opwinding over betrekkelijk triviale zaken? Heb ik simpelweg te weinig te doen? Is het heimelijk juist een soort genieten van een nogal inhoudsloze superioriteit? Voel ik me graag beter dan die straatverontreinigende taalmisbruikers met gebrekkige kennis van de roomse theologie? Dat zegt dan juist iets over *mijn* slechtheid.

*lees het nieuwe nummer*

# *IJsland*

Philip Huff

I

Een kerk, vaalgrijs en kil als een gletsjer  
Met een orgel dat zwijgt als de bergen  
op de dagen dat de wind niet waait.  
Mensen zitten met ogen gesloten in elkaar  
gevouwen, terwijl folders schreeuwen  
en pianoklanken stil streamen door de lucht.  
Elke kerk is vanuit de lucht een man aan een kruis  
een verlaten kind dat lijdt  
in een koor van platentektoniek  
zongeschreeuw, ijsgefluister en motorgeruis.  
Hier, in Gods huis, boven de crypte, het leven  
en alles wat dat leven leven maakt  
een bewustzijn dat ontrafelt  
een hart fladderend in je borstkas als een kolibrie  
een tumor ter grootte van een kievietsei.  
En een ongelovige bidt tot God  
dat bidden tot God geen verspilde tijd is.

Je gedrogeerde brein spiegelt zichzelf serene helderheid voor  
het oog van God. Het gutsende water een voetbalveld dat voorbij stroomt,  
luid en onrustig als kinderen op een schoolplein, stort zich  
naar beneden nevelend in alle kleurtonen  
een overstemmend, rustgevend geweld.

In de auto speelt iemand op achtentachtig toetsen, bedient zachte hamers  
op snaren

iemand die elke noot in een akkoord een eigen gewicht kan meegeven  
klanken kleurrijk en helder, zonverlicht gebrandschilderd glas  
door mensenhanden gemaakt en niet gemaakt.

Een propellervliegtuig landt, begeleid door muziek, op de vlakke.

Je loopt de heuvel op en kijkt uit over het estuarium weet dat  
rivieren het landschap tekenen en rivieren vissen  
en langer terug, vissen en bomen het land.

Wat mensen daartegenover zetten  
plastic bloemen gevangen in struiken  
land-ijschotsen die snel en hol-blauw zingend  
de zee opdrijven, de klanken van een echolood  
waarmee zij hun toekomst afmeten.

Het harde ruisen van de wind  
de zure lucht van mos op kale rots  
en tussen die geluiden en die geur het licht  
een ernstig kind spelend aan je voeten.

Bill Evans, door zijn bassist 'het fantoom' genoemd  
omdat hij aan het einde van elk optreden ineens  
was verdwenen.

Zoveel van wat de mens de komende jaren  
tussen de kaken zal nemen, is hier  
gestapelde lagen sneeuw van stormen  
duizend jaar oud die hen – opnieuw – zullen overvallen  
graan van de aarde met geweld begraven.

De autobanden hebben de lengte  
van een twaalfjarige, ploegen door watergeulen  
waar nog geen vijftig jaar terug de gletsjer  
kathedraalhoog tegen de bergwand schuurde; *het is groot,*  
*zegt iemand, té groot, het komt niet tot leven – behalve hier.*  
Je bent onderweg naar de as-spuwende vulkanen  
die hun vervangers – vliegtuigen, eindeloos onderweg  
van luchthaven naar luchthaven, een stapelspel  
van terugkeer op terugkeer tot straks geen thuis, geen  
'daar' meer bestaat om naar terug te keren of te leren kennen – met  
een krachtige vloek als veelgelezen maar nu vergeten  
boeken op hun planken van asfalt hebben teruggezet. Even.  
*Het ijs, zegt de gids, houdt de samenstelling van de lucht vast*  
*van meer dan tienduizend jaar terug, dus, bijvoorbeeld de temperatuur*  
*van net zo'n koude zonnige dag, maar vijfduizend jaar geleden –*  
dat aderblauwe ijs, vol verleden, vol heden.



Een groene, kale heuvel, de driehoekjes van huizen  
en een lome kerk met drie kruizen, boten  
    op het kaftgladde water van de haven  
    de weg naar zee.

Wat de mens niet ziet overschaduwde hem.  
Wat blijft: de scherpe wetenschap dat wij  
nu hier zijn aangekomen, onszelf  
verdreven hebben met de hunkering  
    van elke klik van elke schakelaar en trackpad.  
    Zijn rechterhand in Montreux, in 1968  
hoe die zingt!

Je ziet een walvis die op eigen kracht  
de oceaan overstak met een aorta  
waarin een mens kan staan

elke keer als het dier bovenkomt, varen  
zes uitverkochte boten met volle kracht vooruit  
en onderwater het eindeloze, tergende geruis  
van ruimteschepen in scififilms

*(Vindt-ie dit wel fijn? De gids zegt: Of hij brengt zo geld op, of we vangen  
'm en hakken 'm in mootjes. Ik schrijf op: rentmeesterschap.*

*Terwijl ik op die boot zit. Met het vliegtuig gekomen.)*

– en de piano spreekt van een wind  
die waait zonder te weten  
en van mensen die spreken  
niet tot de hemel maar tot elkaar

een concert van stemmen, unisono  
zacht glinsterend, krachtig, rijk in troost  
en wijsheid – Hildegard, ontzag door  
de kalme betovering van het mysterie.

Een put waarin vrouwen verdwenen.

De bekende lakmoesproef: verdronken ze  
dan waren ze onschuldig.

De koperen muntjes knipperen onderwater.  
Zo veel en niets waar je blik op kan rusten, altijd iets  
waarvoor je verantwoordelijk bent, al zijn het  
je gesloten ogen.

Dat is wat je herkent in de diepe klanken van de toetsen  
op dagen dat de grijze wind waait  
een veld aan een baai waar  
warm licht op staat.

*lees het nieuwe nummer*

# Geen nachtmerrie hoeft droom te blijven

*Over Gstaad en de wereld als voortzetting van  
Auschwitz*

Johannes van der Sluis

Tijdens de Nederlandse presentatie van *Gstaad*, nu twintig jaar geleden verschenen, vroeg een vrouw uit het publiek vertwijfeld: maar meneer Grunberg, waarom toch al die gruwelijkheden? Hij antwoordde: 'Een mens moet het kwade kennen om als een heilige te kunnen leven.'<sup>1</sup>

*Gstaad* is inderdaad een grondige verkenning van het kwaad, evenals die andere roman van het 'project'-Van der Jagt, *De geschiedenis van mijn kaalheid*.<sup>2</sup> Daarin voert de slapstick, de absurditeit – beter gezegd: het groteske – nog de boventoon, maar het ethische vacuüm<sup>3</sup> wordt in *Gstaad* op de spits gedreven. In 'De kaalheid' staat: 'De geestelijke waarden en normen lopen op krukken en met orthopedisch schoeisel aan hun kreupele voeten achter de cosmetische buitenkant aan'.<sup>4</sup> In *Gstaad* is het morele systeem niet kreupel: het is door en door verrot. In deze roman worden alle ethische principes omgekeerd, wat onze moraal op de proef stelt. Toch word je, zoals Arnold Heumakers vaststelde, als lezer verleid om dit moreel bankroete universum te betreden.<sup>5</sup>

Jaap Goedegebuure rekent deze roman tot de groteske.<sup>6</sup> Ook Yra van Dijk komt tot die classificatie.<sup>7</sup> Aangezien beiden het daarbij laten, ondanks dat de groteske fundamenteel is voor *Gstaad*, wil ik het groteske karakter van de roman belichten aan de hand van de belangrijkste theoreticus op het gebied van de groteske: Michail Bachtin. Wat betreft het ethische vacuüm, Grunberg sluit zich expliciet aan bij Voltaire, het

filosofische basisidee van *Candide* vormt hetzelfde uitgangspunt van *Gstaad*. Als een achttiende-eeuwse *philosophe* drijft Grunberg de spot met idealistische ideeën over mens en wereld en toont zodoende het eigen wereldbeeld met de groteske als middel om te provoceren in de overtreffende trap. Tot slot beschrijf ik de achtergrond van Grunbergs beschavingskritiek en plaats ik het werk aan de hand van Horkheimer en Adorno in cultuurfilosofisch perspectief.

‘Het morele minimum van de groteske (...) schuilt in het vermogen iedere vorm van moraal en zingeving op scherp te zetten, te ontwrichten, zelfs onderuit te halen,’ schrijft Goedegebuure.<sup>8</sup> Hij definieert het verder als ‘over the top’<sup>9</sup> en noemt *Gstaad* qua stijl en teneur een groteske roman, qua handeling een picareske. Ter illustratie van die stijl een fragment: ‘De wereld van de anus zal komen (...) Stront zal door onze aderen stromen, door de rivieren zal stront vloeien, de bakkers zullen brood bakken van stront en onze regenjassen zullen gemaakt zijn van gedroogde uitwerpselen met wat lijm erdoorheen.’<sup>10</sup> De groteske laat zich hier wellicht gelden als meer dan teneur, veeleer een perspectief op de werkelijkheid.

Volgens de filosoof Bachtin maakt de groteske het lichamelijke ‘groots, overdreven en onmetelijk’,<sup>11</sup> wat tot uiting komt in het citaat. Dat is schering en inslag: hoofdpersoon François vergelijkt de baarmoeder van mevrouw Ceccherelli met de omvang van een huwelijksstaart<sup>12</sup> en Mathilde, zijn moeder, wordt een ‘reuzin’ genoemd.<sup>13</sup> Ook de negentiende-eeuwse schrijver Heinrich Schneegans stelt dat in de groteske fysieke eigenaardigheden dermate worden overdreven dat het ‘fantastische, monsterachtige proporties aanneemt’.<sup>14</sup> Het effect is een zekere belachelijkheid, waarmee we raken aan het grondpatroon van de groteske roman: de spot.

Bachtin besteedt veel aandacht aan de carnavaleske lach. Deze is ambivalent: aan de ene kant triomferend, aan de andere kant spottend.<sup>15</sup> Deze ‘lach’ is ook terug te vinden in het stront-citaat; aan de ene kant wordt triomfantelijk een megalomane toekomst geschetst, aan de ande-

re kant wordt het 'normale' burgerlijke waardensysteem geridiculiseerd. Vanwege dit carnavaleske gelach spreekt Goedegebuure dan ook over de middeleeuwse 'verkeerde wereld',<sup>16</sup> de triomf van de 'achterkant van de dingen', de wereld van de anus ten koste van de belachelijke gewone, 'schone wereld'. Die spot maakt de groteske moreel van aard, hij conflicteert immers met culturele normen, waarden<sup>17</sup> en zingeving<sup>18</sup> door wat de burgerlijke maatschappij verbloemt, zoals het excrement, op de voorgrond te plaatsen, wat een schokeffect teweegbrengt.

Hierop sluit aan wat Bachtin het essentiële van de groteske noemt namelijk dat alle hoge waarden: het spirituele, het ideële en abstracte, naar beneden worden getrokken, naar de sfeer van het aardse en lichamelijke.<sup>19</sup> Bachtin verwijst naar de clown, die in de middeleeuwen de rol had om het hoge, ceremoniële ritueel naar de materiële sfeer te brengen.<sup>20</sup> (Denk aan de belangrijke rol die lichamelijke in Grunbergs oeuvre vervult; het groteske is misschien wel het grondplan ervan.) Het is de (carnavaleske) lach die naar beneden brengt en materialiseert, aldus Bachtin.<sup>21</sup> Daarbij verbeeldt de hemel het hogere, de aarde slokt op en verwijst naar het graf, evenals naar de baarmoeder, die dus tegelijkertijd geboorte en vernieuwing vertegenwoordigt.<sup>22</sup> Deze kosmos weerspiegelt zich ook in het lichaam, waarbij het bovenste gedeelte (gezicht) tegenover het onderste gedeelte staat, dus de geslachtsorganen, de buik en het achterwerk.<sup>23</sup>

Deze 'degradatie' – in *Gstaad* alomtegenwoordig, alles wordt gereduceerd tot de anus – kan daarom worden opgevat als het begraven van het oude om vernieuwing af te dwingen, zo niet verbetering, te weten: regeneratie.<sup>24</sup> Grunbergs stellingname dat je het gruwelijke moet kennen om als heilige te leven komt in gedachten. Door de wereld te reduceren tot de anus, het verwerpelijke, het ongepaste<sup>25</sup> – Van Dijk en Goedegebuure<sup>26</sup> verwijzen beiden naar de *anus mundi*, de benaming van ss-arts Heinz Thilo voor Auschwitz – kan worden plaatsgemaakt voor een nieuwe wereld. *Gstaad* is te lezen als een symbolische verwijzing naar het kamp, waar alle 'hoge' waarden, liefde en medemenselijkheid,

werden vernietigd; alles wat daarna kwam, is slechts belachelijk, aangezien die waarden door het gebeurde niets meer voorstellen, volledig hol zijn geworden. Dus moeten ze worden bespot, verminkt, naar beneden gehaald. Een belangrijke passage in dit licht is dat Bruno Ritter (François heeft wisselende namen) het jonge meisje Olga wil beschermen tegen deze gebroken wereld, het ‘doorvoerkamp’, door haar te vermoorden. Oftewel, een mini-Shoah,<sup>27</sup> maar in de fantasie van de moordenaar is het een redding,<sup>28</sup> een ontsnapping naar een betere wereld, het niets: ‘Verdrijf van deze wereld waar je nooit geweest had willen zijn. Verlaat haar zoals je een onheilspijk verlaat, ren naar het niets waar je vandaan bent gekomen.’<sup>29</sup> De mens als uitwerpsel, de wereld als afvoerputje, zo wordt het voorgespiegeld, anders had God wel ingegrepen: ‘Als wij iets meer zijn, God, dan uw anus, was dan dit [de moord op Olga] niet het moment geweest om van U te laten horen?’<sup>30</sup> In Auschwitz verliet ook God deze wereld door de schoorsteen.

Dat in *Gstaad* het hogere wordt teruggebracht tot het lichamelijke, verdient nadere beschouwing. Bachtin wijst op het feit dat de groteske tegenover de klassieke esthetiek staat, het monstrueuze en disharmonieuze tegenover het complete.<sup>31</sup> Het monsterlijke komt onder meer tot uiting als mevrouw Ceccherelli zich op Mathilde stort: ‘Ze verslond mijn Mathilde, haar kin, haar wangen, haar voorhoofd en ten slotte de mond.’ Het lichaam verzwelgt de wereld en wordt verzwolgen.<sup>32</sup> François zit het liefst tussen de benen van moeder alsof hij verzwolgen wil worden door de baarmoeder, net als uiteraard de anus: ‘Ik wilde juist dieper het nest in, steeds dieper, opdat het daglicht nooit meer tot me door zou dringen.’<sup>33</sup> Een vorm van regressie, een ontsnapping aan de wereld, zoals hij Olga wilde laten ontkomen aan die wereld door haar te doden – opvallend ook dat ‘ontsnappen’ in de roman een eufemisme is voor zelfmoord; per slot van rekening ontsnap je aan iets negatiefs, soms zelfs iets afschuwelijks, in dit geval dus de wereld.

In het groteske lichaam ligt de nadruk op de openingen.<sup>34</sup> Mond en anus, die in verbinding met elkaar staan – de mond degradeert, leidt naar de ‘onderwereld’<sup>35</sup> –, vormen de schakel tussen het lichaam en de wereld. Bachtin noemt deze overschrijding wisselwerking en interorientatie.<sup>36</sup> Daarom is er in de groteske veel specifieke aandacht voor ontlasting. Zo bevredigt Mathilde mevrouw Ceccherelli, een oude vrouw, ‘onsmakelijk’ genoemd, en dan buigt meneer Ceccherelli zich over haar om ‘de plek waaruit het leven komt beter te kunnen bekijken. En een paar centimeter daarvandaan lag die al even mysterieuze plek waar de fecaliën worden geboren’.<sup>37</sup> François merkt op dat in uitwerpselen eveneens leven is te vinden: ‘Misschien onbeduidende vormen (...) maar wie ben ik om voor de engel te spelen die onderscheid maakt tussen het hogere en het lagere?’<sup>38</sup>

Ontlasting krijgt speciale aandacht omdat ze zich volgens Bachtin op de grens van het oude en nieuwe lichaam afspeelt.<sup>39</sup> Urine en excrementen verwijzen naar de dood, maar liggen dicht bij (een paar centimeter, zoals François aangeeft) geboorte en vruchtbaarheid; in hun ambivalentie zijn ze vernedering en zegen tegelijk, een mogelijkheid voor nieuw leven, omdat ze het contact vormen tussen lichaam en aarde; het dode wordt losgelaten en gaat op in de aarde. Deze cyclus symboliseert de strijd tegen de dood, aldus Bachtin.<sup>40</sup>

*Gstaad* als een roman waarin wordt gestreden tegen de dood. Wellicht de reden waarom mevrouw Ceccherelli en andere ouderen moeten worden ‘bewaakt’ – bewaken wil hier zeggen het schoonlikken van de anus en de vagina. Deze oude lichamen symboliseren verval en daarom zegt François over zijn alter ego Bruno Ritter: ‘Met zijn tong zou hij hun vervallen lichamen reinigen.’<sup>41</sup> Reinigen, in een poging om ze te behouden, zo niet nieuw te maken, speurend naar resten van leven in hun uitwerpselen.

Degradatie verbreekt niet de band met het hogere, ja zelfs goddelijke. Victor Hugo stelde al dat in de groteske sublieme eigenschappen,



die de mens verbinden met het geestelijke, worden vermengd met het profane.<sup>42</sup> Dat voor François schoonheid en gelukzaligheid in de anus schuilt, is zelfs een religieuze extase te noemen. Als hij mevrouw Ceccherelli onderwerpt aan een grondige sessie rimen weet hij: dichter bij God zal ik nooit komen.<sup>43</sup> Bachtin wijst op een passage bij Rabelais waarin de zegen in de 'anale regio' schuilt en noemt dit een travestie van het christendom.<sup>44</sup> Dit is geen cynisme maar een groteske viering van het nieuwe boven het oude; de anus symboliseert de opstanding.<sup>45</sup> In dit licht kan Grunberg in de traditie worden geplaatst van de renaissance. In de middeleeuwen was de wereld verticaal: al het goede was hoog, al het slechte laag,<sup>46</sup> maar net als bijvoorbeeld Rabelais zoekt Grunberg de waarheid juist in de laagste dieptes.<sup>47</sup>

Door de eeuwen heen is de groteske niet gelijkvormig gebleven. Bachtin maakt onderscheid tussen de groteske uit de middeleeuwen en de renaissance enerzijds en de groteske uit de romantiek anderzijds. De eerste twee worden gekenmerkt door blijdschap en hilariteit, terwijl in de derde de 'positieve, regeneratieve kracht tot een minimum wordt beperkt'. In de romantiek gaat de groteske de kant op van gevaar en vervreemding.<sup>48</sup> Bovendien verhoudt het zich dan anders tot waanzin: waar ze in de renaissance het traditionele normen- en waardensysteem op de hak nam, is waanzin in de romantische groteske een 'somber, tragisch aspect van individuele isolatie'.<sup>49</sup>

In de romantische groteske gaat het om duisternis in plaats van licht,<sup>50</sup> het monsterlijke tegenover het sublieme.<sup>51</sup> De benaming die François uiteindelijk krijgt, is nota bene 'het monster van Gstaad'. De lach is een satanische; de scènes van François als tandarts kunnen wel als hilarisch worden opgevat, maar de lach is niet meer helend, de afschuw overheerst.<sup>52</sup> Door de groteske wordt de harmonieuze ordening losgelaten, waardoor een gapende afgrond ontstaat.<sup>53</sup> Kortom, *Gstaad* is ondanks de triomfantelijkheid van de verteller vanwege de duistere lading, de verlorenheid van de gebroken wereld, in de eerste plaats een romantische, tragische groteske.

Ondanks die disharmonie en vervreemding, benadrukt Bachtin, blijft zelfs in de romantische groteske die mogelijkheid van ‘een nieuwe wereld’<sup>54</sup> bestaan. In *Gstaad* is dat de wereld van de liefde, van het Nieuwe Testament. Aan het einde van het boek eechoot François zelfs Christus’ woorden aan het kruis: ‘Mijn God, waarom hebt U Mij verlaten?’ als hij na de kindermoord zegt: ‘Als wij iets meer zijn, God, dan uw anus, was dan dit niet het moment geweest om van U te laten horen?’<sup>55</sup> Op dat ogenblik is François ontredderd, schreeuwt hij om hulp, misschien zelfs verlossing. Van Dijk verbindt dit met de theologische kernvraag na de Shoah: hoe heeft God dit kwaad, kunnen laten gebeuren?<sup>56</sup> Waarop François, die de mensen heeft ‘afgezworen, en zij mij’ (individuele isolatie) God uitdaagt: ‘Nu is het tussen U en mij, God.’<sup>57</sup> God wordt gedwongen zich nu eindelijk eens te openbaren en in te grijpen in waar hij verantwoordelijk voor zou dragen.

Spot verbergt een verlangen. In een studie over de theologische aspecten van de groteske stelt theoloog Wilson Yates dat hoewel religie wordt vervormd en geridiculiseerd er tegelijkertijd religieuze vragen worden gesteld en er wordt verlangd naar spirituele transformatie.<sup>58</sup> In de groteske moeten we vanuit theologisch oogpunt erkennen dat God ons begripsvermogen te boven gaat.<sup>59</sup> Door dat mysterie ervaart de mens dat hij is ‘gevallen’, van God verwijderd is geraakt. Gebroken en alleen.<sup>60</sup> *Gstaad* toont op zijn dramatische hoogtepunt het verlangen naar de Grote Afwezige, de intense wanhoop van de gevallen, van de eenzame.

Geen antwoorden, geen verlossing, theoreticus Wolfgang Kayser noemt de groteske de ‘luidste en evidentste tegenspraak tegen elk rationalisme en tegen elke systematiek van het denken.’<sup>61</sup> Ook *Gstaad* onttrekt zich uiteindelijk aan rationaliteit en systematiek, mens en wereld zijn redeloos. Maar in Kayzers typering is de groteske een poging het demonische te bezweren, ja uit te bannen, want de ‘echte kunstzinnige weergave werkt als heimelijke bevrijding, het duistere is zichtbaar gemaakt, het *unheimliche* ontdekt en het onbevattelijke wordt voor de

rede gesteld.<sup>62</sup> Zo kan *Gstaad* worden beschouwd als een uiting, misschien wel viering van het demonische – ‘het vleesgeworden kwaad’ in de woorden van François – én tegelijkertijd als een bezwering ervan, de genoemde mogelijke regeneratie. Theoloog en filosoof Paul Tillich sprak in dit licht over de ‘goddelijke antigoddelijke ambiguïteit’ van het demonische, dat deel uitmaakt van het goddelijke maar het nooit kan overheersen.<sup>63</sup> In de groteske wordt de morele afgrond, het kwaad, getoond, maar de hypermoraal<sup>64</sup> kan luiden dat dat kwaad immanente, goddelijke krachten bevat, omdat het *deel* uitmaakt van het goddelijke, waardoor het uiteindelijk altijd het onderspit zal delven.

*Candide* is een filosofische vertelling waarvan het grondidee overeenkomt met dat van *Gstaad*. In Voltaires werk staat het (naïeve) idee van doctor Pangloss centraal dat ‘deze wereld de beste van alle werelden is, alles is op zijn best’.<sup>65</sup> Alle ellende die de revue passeert, wordt gezien als noodzakelijk en bewijs voor de goedheid. ‘Dat alles was absoluut noodzakelijk,’ antwoordde de eenogige doctor, ‘het algemeen welzijn wordt gevormd uit de ellende van de individuele mens, dus: hoe meer individuele ellende, hoe beter alles is.’<sup>66</sup> Dit idee, dat de wereld goed is, dat in schril contrast staat met de gruweligheden die de personages overkomen, wordt telkens herhaald, waardoor deze ‘filosofie’ belachelijk wordt gemaakt. Hetzelfde is aan de orde in *Gstaad*, waarin François zich een goede wereld verbeeldt, wat eveneens vele malen wordt herhaald – en al het kwaad, alle ellende, wordt evenals in *Candide* omgekeerd berekeneerd. Als François plakband om zijn mond wordt geplakt redeneert hij precies hetzelfde als Pangloss/Candide: ‘En hier vind ik een ander bewijs voor de goedheid van de wereld en vooral die van Mathilde. Want ze gebruikte de minst pijnloze methode van alle methodes om mij voor eens en voor altijd in te prenten dat je in stilte moet opereren.’<sup>67</sup> Ook de noodzakelijkheid (van het kwaad) komt telkens terug: ‘Weer had ik een noodzakelijke zonde verricht. Ze kwamen tot mij als manna uit de hemel.’<sup>68</sup>

Grunberg volgt dus het identieke discours van Voltaire en re-accentueert het.<sup>69</sup> Door alle ellende die hem overkomt, neemt Candide afstand van Pangloss' filosofie<sup>70</sup> en erkent de 'menselijke verdorvenheid'<sup>71</sup>. In *Gstaad* is dat eveneens het geval, maar François blijft consequent tot aan de laatste bladzijde. Alleen in de genoemde passage dat Bruno Ritter Olga probeert te behoeden voor deze (slechte) wereld wordt duidelijk dat deze wereld níét de beste van alle werelden is – integendeel. In die passage is er even geen sprake van verbloeming, maar een flits van de waarheid, inzicht. Het groteske *Gstaad* is dus in navolging van Voltaire een snoeiharde filosofische polemieek met het idee van een goede, beschaafde wereld.

*Candide* is zowel een schelmen- als een Bildungsroman, net als *Gstaad*. Vanwege de realisering dat deze wereld niet de beste van alle werelden is en het feit dat François zich ontworstelt aan de symbiotische verhouding met zijn moeder via zijn 'relatie' met Olga is *Gstaad* een Bildungsroman. Het is een schelmenroman, zoals Goedegebuure bemerkte, omdat een jongen van onduidelijke komaf aan de zelfkant van de maatschappij zich overgeeft aan diefstal, moord, oplichting en marteling. Kenmerk van een picareske roman is daarnaast dat de picaro zich niet alleen fysiek verplaatst, maar ook dat zijn identiteit fluïde is. Dit is van toepassing op François en zijn moeder, die door Duitsland en Zwitserland trekken en daarbij verschillende identiteiten aannemen.<sup>72</sup> En zijn wereldbeeld blijft zoals gezegd nagenoeg hetzelfde, wat een kenmerk is van de picareske roman.<sup>73</sup> Waar de picaro normaliter de sympathie krijgt van de lezer, zo ook in *Candide*, is er in *Gstaad* echter sprake van distantie door het abjecte, demonische en beestachtige karakter van de beschreven daden. 'Mijn tempel is de tempel van het beest,'<sup>74</sup> aldus François. Een diabolische schelm.

Grunberg kiest voor dezelfde genres als Voltaire, anachronistisch, om zijn boodschap voor het voetlicht te brengen. Deze combinatie is bij uitstek geschikt om een mens- en wereldbeeld te bekritisieren vanwege

de variëteit aan gebeurtenissen, de dynamiek, en de weerslag daarvan op het hoofdpersonage. De schelmenroman en de groteske vormen bovendien een goed huwelijk aangezien de picareske verteller vaak een antimimetisch verhaal vertelt en zo kan in *Gstaad* de realiteit grotesk, vervormd, ja pervers worden gemaakt.<sup>75</sup>

De schelm waar François het meeste aan doet denken, niet vanwege zijn daden, maar qua perspectief, is Oscar uit *De blikken trommel*, een andere intertekst van *Gstaad*.<sup>76</sup> Ook dit is volgens literatuurwetenschapper Sjoerd-Jeroen Moenandar een hybride van de picareske en de Bildungsroman.<sup>77</sup> Oscar is na zijn geboorte volledig ontwikkeld en kan de wereld van de volwassenen observeren, hoewel hij zich voordoet als een kind. Over François wordt ook gezegd dat hem niets ontgaat, maar de mensen zien in hem een ‘achtergebleven kind’.<sup>78</sup> Oscar geeft net als François de voorkeur aan ‘de terugkeer tot de navelstreng’.<sup>79</sup> Als zijn moeder er niet meer is, komt hij het dichtstbij door onder de rokken van grootmoeder te zitten: ‘Onder de vier rokken sliep ik in, was vlak bij de oorsprong van mijn arme moeder.’<sup>80</sup> In *Gstaad* wordt dit doorgevoerd tot een nagenoeg incestueuze relatie, François noemt het een ‘verbond’, dat onverbreeklijk is.<sup>81</sup> Beiden doen verslag vanuit de psychiatrische kliniek. Maar *Gstaad* is ontregelender, al vinden we de groteske degradatie uit *Gstaad* terug in de volgende opmerking: ‘Er is geen Paulus, de man heette Saulus en was een Saulus en vertelde als Saulus aan de mensen van Corinthië iets over ongehoord voordelige worsten die hij geloof, hoop en liefde noemde.’<sup>82</sup> Liefde als voordelige worst. In de brief aan de Korinthiërs, die François voorleest aan Olga, staat: ‘Als ik geen liefde had, was ik niets.’ Voldoende liefde als worst in *Gstaad*, het is de hogere liefde die daar geen gestalte krijgt.

Moenandar meldt overigens dat Günter Grass door Salman Rushdie wordt gerekend tot de ‘*world’s community of displaced writers*’.<sup>83</sup> Grunberg kan hier eveneens onder worden geschaard als zoon van Berlijnse Joden, opgegroeid in Amsterdam, vertrokken naar New York, zwervend

over de wereld. Misschien is het dan ook niet verwonderlijk dat beweging en transitie belangrijke elementen vormen van *Gstaad*, wat het hybride karakter versterkt.<sup>84</sup>

Voor een ideologische, cultuurfilosofische achtergrond van de roman moeten we naar Grunbergs versie van de *Lof der Zottheid*, uit 2001,<sup>85</sup> de morele opmaat naar *Gstaad*, dat een jaar later verscheen. In dat boek verdedigt een advocaat voor de rechtbank de mens tegen alle ‘beschuldigingen van de azijnpissers, de halfbakken intellectuelen, de verwarde filosofen en de geperveteerde romanschrijvers’.<sup>86</sup> ‘Geen beest is zo belasterd,’<sup>87</sup> zegt de advocaat en hij noemt de mensheid ‘een prachtig ras, (...) een intelligent ras, (...) het neusje van de zalm en zij zal overwinnen’.<sup>88</sup> Even later claimt hij te streven naar ‘het schijnbaar belachelijke, het dwaze, het groteske op de troon te zetten die het verdient’.<sup>89</sup> Grunberg speelt een ironisch spel, want de verdediging van de advocaat toont eigenlijk aan dat de romanschrijvers die een weinig flatteus mensbeeld schetsen gelijk hebben. Net zoals deze wereld dus niet de beste zal zijn. Maar de advocaat probeert de mens wel vrij te pleiten door hem voor te stellen als een marionet in handen van God, de grote poppenspeler.<sup>90</sup> Een sadist, die sadisten in de hoofd- en bijrollen heeft gezet.<sup>91</sup> Een voorafschaduwning van de klacht van François aan het adres van het Opperwezen.

Dan de degradatie. ‘Waar leven is, is het noodzakelijkerwijs niet heilig,’ stelt de advocaat.<sup>92</sup> Ook de liefde wordt met de grond gelijk gemaakt: ‘Een fopspeen is het (...) ik lach haar uit in haar te vaak geschminkte gezicht.’<sup>93</sup> Even later: ‘Haat is de enige vorm van liefde die ik erken.’<sup>94</sup> Later volgt onversneden beschavingskritiek, waarin korte metten wordt gemaakt met het idee dat menselijke wreedheid is overwonnen: ‘Maar als u zegt dat de menselijke wreedheid een aberratie is, overwonnen net als de pest en de tbc (...) dan kijk ik u met grote ogen aan en vraag: “Zei u dat de poep en de pies overwonnen zijn en dat de moderne

mens niet naar de wc hoeft?’<sup>95</sup> En verderop: ‘Beschaving is aan het zicht onttrekken. De geur van wreedheid verdrijven, dat is het.’<sup>96</sup>

Wreedheid dicteert de relaties tussen de ‘marionetten’.<sup>97</sup> Eens te meer wordt de mens vergeleken met een beest: ‘U en ik weten dat er marionetten rondlopen die echt in niets te onderscheiden zijn van beesten. Het lijkt me verstandig om ervan uit te gaan dat het marionetten-domein uit beesten bestaat (...) Als men een koe mag doden omwille van het genot, begrijp ik niet waarom sommige getuigen niet goed werden bij het idee dat een kind geofferd werd aan het altaar van het genot.’<sup>98</sup> (Olga?) De joods-christelijke moraal is zo bezien niet minder leeg dan ‘het oppervlakkigste genot afgeleverd op een winderige straathoek.’<sup>99</sup> De advocaat applaudisseert daarop voor de beschaving: ‘Het was echt een mooie voorstelling. Een beetje veel lijken.’<sup>100</sup> En verwijzend naar de Holocaust: ‘Boven de poort naar deze wereld, boven iedere baarmoeder hangt in koperen letters mijn naambordje: *Arbeit macht frei*.’<sup>101</sup>

Natuurlijk kunnen de opvattingen van de advocaat niet gelijk worden gesteld aan die van Grunberg, maar in *Gstaad* lijken de geventileerde ideeën vlees en bloed te hebben gekregen als was het een exemplaar, om door middel van een groteske vertelling aan te tonen dat het wel meevalt met onze beschaving. Beter gezegd, dat we niet mogen stellen dat Auschwitz niet meer was dan een aberratie, maar dat de wereld een voortzetting is van het kamp, ontdaan van iedere moraal.

In ‘Sterker dan de waarheid’, de lezing die Grunberg hield op de eerste presentatie van *Gstaad* op 17 mei 2002, legt hij een expliciet verband met de Holocaust. De lezing was in Wenen en Grunberg sprak onverbloemd: ‘Welke stad ademt de destructie zo intens uit als Wenen? Welke stad is zo verbonden met de schoorstenen van de vernietiging?’<sup>102</sup> In een fictief gesprek met een psychoanalytica beroept hij zich op het recht ‘psychoses’ te creëren, te weten: voorstellingen die niet tot de werkelijkheid behoren, maar wel zouden kunnen behoren. En dan vooral duistere fantasieën. ‘Geen nachtmerrie hoeft droom te blijven,’ aldus

Grunberg.<sup>103</sup> Daarbij denkt men direct aan François Lepeltier. Eens te meer stelt Grunberg, op basis van het werk van de Poolse auteur Marek Hłasko, aan wie hij de voornaam van zijn heteroniem ontleende, dat liefde onmogelijk is, ‘hooguit een die zelf ook smerig is, een perversie van de liefde dus’.<sup>104</sup> De aarde wordt beschouwd ‘als een plaats waar obsceniteit de norm is en waar maar één ding wil bloeien, destructie’.<sup>105</sup> Hoe zich daartoe te verhouden, vraagt Grunberg zich af. ‘Tegenover de wreedheid van anderen (...) kan men alleen zijn eigen wreedheid zetten’.<sup>106</sup> Maar even later wordt gezegd dat je je er ook uit moet terugtrekken.<sup>107</sup> Een echo daarvan vinden we in de passage over Olga, die beschermd moet worden voor deze wereld en daarom eruit moet worden weggenomen.

We leven niet alleen niet in de beste wereld, we leven zelfs in de wreedste van alle werelden. Voor een afrekening met valse ideeën over de beschaving moest de groteske op de troon.

Sommige schrijvers gingen Grunberg voor in het schokken van het publiek, waarbij net als in *Gstaad* niets wordt geschuwd, de immoraliteit vrij spel krijgt. Niet voor niets wordt in *Lof der zottheid 2001* Markies de Sade aangehaald: ‘Dat slechts een kleine minderheid Markies de Sade heeft nagevolgd, komt alleen doordat het zo verdomd veel moeite kost zijn werk in praktijk te brengen’.<sup>108</sup> Dus enkel praktische (en naar ik vermoed flink wat juridische) bezwaren staan de eindeloze orgies, wreedheden en misdaden in de weg, uiteraard niet de morele. De Sade staat centraal in het hoofdstuk ‘Juliette ofwel Verlichting en moraal’ van *Dialectiek van de Verlichting* van Max Horkheimer en Theodor Adorno, dat in 1947 verscheen en waarin de Holocaust, de ‘barbarij’, als gevolg van de Verlichting wordt beschouwd. Ze spreken over de ‘zelfvernietiging van de Verlichting’ – de achteruitgang, de regressie, lag daarin reeds besloten.<sup>109</sup> In het hoofdstuk waarin naast De Sade ook Kant en Nietzsche worden besproken, laten ze zien dat de ‘onderwerping van al het natuurlijke aan het soevereine subject [het programma van de



Verlichting] uiteindelijk juist in de heerschappij van het blind objectieve, natuurlijke culmineert.<sup>110</sup> Het is François Lepeltier die zich een 'natuurmens' noemt, hij is redeloos.<sup>111</sup>

Volgens Horkheimer en Adorno toont het werk van Markies de Sade het verlichtingsideaal, het 'verstand zonder leiding van een ander'.<sup>112</sup> In *Gstaad* is Lepeltiers moeder een 'van bevoogding bevrijd' subject, het verstand dat zich niet laat leiden door een ander, waardoor vanwege de symbiose ook Lepeltier zo'n subject is. 'Het denken wordt geheel en al orgaan, het is tot het niveau van de natuur teruggebracht.'<sup>113</sup> Er is eveneens sprake van een dissociatie van de liefde, de lust wordt gemechaniseerd, die het werk is van de vooruitgang.<sup>114</sup> Het oeuvre van De Sade kent een 'onontkoombare doelmatigheid', aldus Horkheimer en Adorno. Deze gemechaniseerde lust is een adequate typering van de programmatische handelingen in *Gstaad*, geen 'ogenblik wordt onbenut gelaten, geen lichaamsopening verwaarloosd'.<sup>115</sup> Het personage Juliette belichaamt 'intellectueel plezier aan de regressie, amor intellectualis diaboli (...). Het orgaan van het rationele denken weet ze uitstekend te hanteren.'<sup>116</sup> Lepeltier is naïefer, maar net als Juliette beleeft hij lust aan de regressie en vergoddelijkt hij de zonde.<sup>117</sup> De lust sluit een verbond met de wreedheid, waardoor civilisatie naar de 'verschrikkelijke natuur terugvoert'.<sup>118</sup>

Volgens Horkheimer en Adorno liet De Sade de Verlichting 'van zichzelf perplex doen staan'.<sup>119</sup> In die traditie kunnen we ook Grunberg met *Gstaad* plaatsen. Hij hoort bij 'die donkere auteurs van het burgerdom', die vanwege de Holocaust niet hebben gedaan alsof de 'formalistische rede in een nauwer verband stond met de moraal dan met de onmoraal'.<sup>120</sup> In *Gstaad* zien we de 'verschrikkelijke natuur' huishouden. Het barbaarse, dat huist in het hart van de beschaving, wordt ons in het gezicht gesmeten.<sup>121</sup> Nee, Grunberg gaf zich niet over aan 'harmonistische doctrines' om af te zwakken, maar hij sprak met deze groteske nachtmerrie 'de choquerende waarheid onverschrokken uit'.<sup>122</sup> Daarmee is ook deze duistere roman, een zwart-romantische evocatie

van Voltaires *Candide*, een ‘hefboom ter redding van de Verlichting’<sup>123</sup>, een waarschuwing, een zoeklicht voor restanten menselijkheid in een wereld van naar het schijnt totale redeloosheid en wreedheid. Als niet de definitieve sprong naar een heiligenleven dan wellicht een eerste stapje op de goede weg?

#### NOTEN

- 1 Oorspronkelijke titel *Gstaad 95-98*, verschenen onder het heteroniem Marek van der Jagt. De eerste presentatie was in Wenen in mei 2002, deze presentatie volgde dat najaar in het Goethe-instituut in Amsterdam.
- 2 Marek van der Jagt, *De geschiedenis van mijn kaalheid* (Nijgh & Van Ditmar, 2000).
- 3 Yra van Dijk, *Afgrond zonder vangnet. Liefde en geweld in het werk van Arnon Grunberg* (Amsterdam, 2018), p. 188.
- 4 Marek van der Jagt, *De geschiedenis van mijn kaalheid* (Nijgh & Van Ditmar, 2000).
- 5 Heumakers, A., ‘Handastelijk op zoek naar de anus’, in: *NRC Handelsblad*, 17-5-2002
- 6 Jaap Goedegebuure, ‘Nihilistische cultuurkritiek. Arnon Grunberg en het groteske’, *Parmentier 19* (2010), p. 50; Jaap Goedegebuure, ‘Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg’, Johan Goud (red.) *De wereld als poppenkast. Het leven volgens Arnon Grunberg* (Utrecht, 2010), p. 67.
- 7 Van Dijk, *Afgrond zonder vangnet*, p. 95.
- 8 Goedegebuure, ‘Nihilistische cultuurkritiek’, p. 48.
- 9 Ibidem, p. 47.
- 10 Arnon Grunberg, *Gstaad* (Amsterdam, 2013); Goedegebuure, ‘Distantie en empathie’, p. 67.
- 11 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington; 1984), p. 19.
- 12 Grunberg, *Gstaad*, p. 96.
- 13 Ibidem, p. 49.

- 14 Maarten van Buuren, *De boekenpoeper. Het groteske in de literatuur* (Assen, 1982), p. 12.
- 15 Bakhtin, *Rabelais*, p. 12.
- 16 Goedegebuure, 'Nihilistische cultuurkritiek', p. 51.
- 17 James Luther Adams en Wilson Yates, *The Grotesque in Art and Literature: Theological reflections* (Grand Rapids, 1997) p, 41.
- 18 Adams en Yates, *The Grotesque*, p. 51.
- 19 Bakhtin, *Rabelais*, p. 19, 370.
- 20 Ibidem, p. 20.
- 21 Ibidem, p.20.
- 22 Ibidem, p. 21.
- 23 Ibidem, p. 21.
- 24 Ibidem, p. 21.
- 25 Bakhtin verwijst naar Schneegans; Bakhtin, *Rabelais*, p. 306.
- 26 Van Dijk, *Afgrond zonder vangnet*, p. 108; Goedegebuure, 'Distantie en empathie', p. 66.
- 27 Van Dijk, *Afgrond zonder vangnet*, p. 106.
- 28 Ibidem, p. 107.
- 29 Grunberg, *Gstaad*, p. 309.
- 30 Ibidem, p. 315.
- 31 Bakhtin, *Rabelais*, p. 25.
- 32 Ibidem, p. 317.
- 33 Ibidem, p. 148.
- 34 Ibidem, p. 26.
- 35 Ibidem, p. 325.
- 36 Ibidem, p. 317.
- 37 Ibidem, p. 82.
- 38 Ibidem.
- 39 Ibidem, p. 317.
- 40 Bakhtin, *Rabelais*, p. 148, 151, 175 en 224.
- 41 Grunberg, *Gstaad*, p. 277.
- 42 Van Buuren, *De boekenpoeper*, p. 11.

- 43 Grunberg, *Gstaad*, p. 127.
- 44 Bakhtin, *Rabelais*, p. 378.
- 45 Ibidem, p. 378, p. 383.
- 46 Ibidem, p. 401.
- 47 Ibidem, p. 403.
- 48 Bakhtin, *Rabelais*, p. 38, 39 en 47.
- 49 Ibidem, p. 39.
- 50 Ibidem, p. 41.
- 51 Ibidem, p. 43.
- 52 Van Buuren, *De boekenpoeper*, p. 9.
- 53 Ibidem, p. 62.
- 54 Ibidem, p. 48.
- 55 Grunberg, *Gstaad*, p. 315.
- 56 Van Dijk, *Afgrond zonder vangnet*, p. 106.
- 57 Grunberg, *Gstaad*, p. 319.
- 58 Adams en Yates, *The Grotesque*, p. 2.
- 59 Ibidem, p. 52.
- 60 Ibidem, p. 55.
- 61 Ibidem, p. 203.
- 62 Ibidem, p. 202.
- 63 Adams en Yates, *The Grotesque*, 78.
- 64 Van Dijk, *Afgrond zonder vangnet*, p. 104.
- 65 Bijvoorbeeld: Voltaire, 'Candide', *Voltaire, Verhalen* (Utrecht/Antwerpen, 1979), p. 96.
- 66 Voltaire, 'Candide', p. 101.
- 67 Grunberg, *Gstaad*, p. 140 – zie voor de 'goedheid' van de wereld bijvoorbeeld ook p. 164 en 186.
- 68 Ibidem, 104.
- 69 Mikhail Bakhtin, 'Discourse in the Novel', *Mikhail Bakhtin, The Dialogic Imagination* (Austin, 2017), p. 421.
- 70 Voltaire, 'Candide', p. 111.
- 71 Ibidem, p. 138.

- 72 Ibidem, p. 5.
- 73 Ibidem, p. 3.
- 74 Grunberg, *Gstaad*, p. 16.
- 75 Sjoerd-Jeroen Moenandar, 'Narratives of Resistance and Resistance to Narrative: the Tragic Picaro as an Alternative Model for Life Stories', *Global Media Journal* 13 (2019), p. 5.
- 76 Goedegebuure, 'Nihilistische cultuurkritiek', p. 50.
- 77 Moenandar, 'Narratives of Resistance', p. 10.
- 78 Grunberg, *Gstaad*, p. 57 en 63.
- 79 Ibidem, p. 248.
- 80 Ibidem, p. 234.
- 81 Grunberg, *Gstaad*, p. 246.
- 82 Günter Grass, *De blikken trommel* (Amsterdam, 2000), p. 285.
- 83 Moenandar, 'Narratives of Resistance', p. 9.
- 84 Ibidem, p. 9, 13.
- 85 Arnon Grunberg, *De mensheid zij geprezen: lof der zottheid 2001* (Athenaeum - Polak & Van Gennepe; 2001).
- 86 Grunberg, *De mensheid zij geprezen*, p. 6.
- 87 Ibidem, p. 5.
- 88 Ibidem, p. 7-8.
- 89 Ibidem, p. 15.
- 90 Ibidem, p. 26.
- 91 Ibidem, p. 70.
- 92 Ibidem, p. 33.
- 93 Ibidem, p. 61.
- 94 Ibidem, p. 65.
- 95 Ibidem, p. 69.
- 96 Ibidem.
- 97 Ibidem, p. 76.
- 98 Ibidem, 120.
- 99 Ibidem, 121.
- 100 Ibidem.

- 101 Ibidem, 123.
- 102 Arnon Grunberg, *Sterker dan de waarheid* (Breda, 2002), p. 43.
- 103 Grunberg, *Sterker dan*, p. 29.
- 104 Ibidem, p. 35.
- 105 Ibidem, p. 36.
- 106 Ibidem, p. 40.
- 107 Ibidem, p. 42.
- 108 Grunberg, *De mensheid zij geprezen*, p. 23.
- 109 Max Horkheimer en Theodor Adorno, *Dialectiek van de Verlichting. Filosofische fragmenten* (Amsterdam, 2017) p. 11.
- 110 Horkheimer en Adorno, *Dialectiek van de Verlichting*, p. 14.
- 111 Grunberg, *Gstaad*, p. 67.
- 112 Horkheimer en Adorno, *Dialectiek van de Verlichting*, p. 100.
- 113 Ibidem, p. 101.
- 114 Ibidem, p. 123.
- 115 Ibidem, p. 102.
- 116 Ibidem, p. 108.
- 117 Ibidem, p. 120.
- 118 Ibidem, p. 127.
- 119 Ibidem, p. 132.
- 120 Ibidem.
- 121 Van Dijk, *Afgrond zonder vangnet*, p. 110.
- 122 Horkheimer en Adorno, *Dialectiek van de Verlichting*, p. 132.
- 123 Ibidem, 132.

*lees het nieuwe nummer*

# *Missa brevis*

Edwin de Groot

*voor Zachar Pavlovitsj*

ik heb een man gekend die aan zijn voeten voelde waar water was  
ook precies hoe diep gegraven moest tot het over de akkervloeren  
klotste, zijn leven is altijd weelderig geweest, ik ken vlinders  
met valse ogen die blikken stelen sneller vliegen dan paarden  
kunnen draven en ken je dravik? Zachte dravik dat opvalt juist  
door dat niet te doen tot het zich in de bloei met het miniemste geel  
toont en eens gezien je daar nooit meer blind voor kunt zijn  
ik ben een kind op de kermis tot die verder trekt, in de tuin nog iets  
probeer van vogelgeluiden op te vangen tot ik niets meer hoor  
het huis als een uitsluiphuid achterlaat, drinkt een ander uit het servies  
zit waar wij zaten, de waarzegster naast de draaimolen in haar Credo zag  
hoe manhaftig ik zou worden, een zwaard heb ik nooit aangeraakt en  
mocht ik overtuigen – of dat een zegen zou zijn

# *De oude machinist*

zijn nagels zien al jaren niet meer wit, zijn huid ruikt  
naar kolen en stoom en na de tijdverdrijfklusjes  
kijkt hij televisie, ziet hoe het lichaam van Jezus wordt uitgeperst  
men schenkt het als wijn en noemt het bloed, wijst vervolgens  
als één enkel dier de armen omhoog naar De Man en  
voor het eeuwige leven, mocht het zijn wat men wil en denkt  
mijmerde hij, dat voor altijd een spoor magnifiek, aan één stuk door  
en maar door en maar door, nergens een stootblok of een semafoor  
met de boodschap; begin hier maar vast met remmen  
wat moet je dan met wijn en mooie kleren, ijzer moet je gieten  
wielen moet je hebben, hoe blijf je anders rollen  
als iets uiteindelijk ook echt als oneindig aan het licht komt



# Wie ben je

ik ben gaan twijfelen, zei hij, over wat ik heb gedaan met hetgeen ik heb gedaan of nog ga doen met wat ik nog wil doen anders dan voor mijn eigen behoud hij had iets gelezen over de stelling dat muziek gaat over het verglijden van tijd en poëzie daar nou juist een protest tegen zou zijn; tegen de eindigheid wat zo niet voelde al maakte hij graag uurwerken open om te kijken wat in die kosmos zoal liep en draaide, niet om ze stil te zetten, maar nou juist om te zien hoe secuur de tijd in die ingewanden geslepen en wat er nog viel te leren; dat wat je nog niet weet zich daar ergens in verschuilt net als dat je einde zich daar ook verbergt dichterbij zul je niet komen tot het zover is, ik had gehoopt zei hij dat ik uit de oude meubelen geen huizen maar juist boten had gebouwd, boten waar je op kunt wonen, niet vast aan trossen maar juist los in de stroom tot je ergens op een moment in een dode arm stilvalt en dat zulks prima is maar misschien heb ik mij vergist en ken ik mijzelf niet

*lees het nieuwe nummer*

# Auteurs in dit nummer

ELSA MAY AVERILL (1981) – Schrijft, maakt theater, dicht, leest voor, kookt soep, woont op de buiten. Momenteel schrijft ze een fantasy-scifi-toneelstuk samen met een man met autisme.

FRANK DAM (1952) – Illustrator, ontwerper en journalist. Publiceerde artikelen en boeken o.a. over Nederlandse beatmuziek. Onlangs verscheen het boek *Duitse moeders* – [frankdam.nl](http://frankdam.nl)

JAN-WILLEM DIJK (1985) – Dichter en schrijver. Rondde de vierjarige opleiding aan de Schrijversvakschool Groningen af. Ontving in 2017 de Hollands Maandblad Schrijversbeurs (*poëzie*).

EDWIN DE GROOT (1963) – Dichter, in Nederlands en Fries. Zomer 2021 verscheen een vijfde bundel: *Noas tsjin 't glês/Neus tegen het glas*. De Nederlandse versie werd gepubliceerd door In de Knipscheer.

PHILIP HUFF (1984) – Schrijver en regisseur. Ontving de Hollands Maandblad Schrijversbeurs 2010-2011 (*proza*). Schreef o.m. de romans *Niemand in de stad* (2012) en *Wat je van bloed weet* (2022).

MARGRIET DE KONING GANS (1942) – Studeerde Nederlands en algemene literatuurwetenschap. Werkzaam als redactrice. Ontving de Hollands Maandblad Schrijversbeurs 2005-2006 (*essayistiek*).

DELPHINE LECOMPTE (1978) – Won met haar debuutbundel *De dieren in mij* (2009) de C. Buddingh'-prijs. Nadien verschenen o.m. *Vrolijke verwoesting* (2019) en verscheidene, bejubelde prozaboeken.

HAZINA OUSSOREN (1996) – Schrijft verhalen en gedichten. Ze heeft een bachelor rechten. Werkt aan een magisch-realistische roman over rododendrons, familiegeheimen en autonomie – [hazina.nl](http://hazina.nl)

ALEXANDER RINNOOY KAN (1949) – Emeritus hoogleraar UVA. Was o.m. voorzitter van VNO-NCW en SER en Eerste Kamerlid voor D66. In 2018 verscheen *Bordjes duiken* – [alexanderrinnooykan.nl](http://alexanderrinnooykan.nl)

IRIS LE RÜTTE (1960) – Kunstenaar en dichter. In 2022 werd haar beeld ter ere van olympisch kampioen Ireen Wüst onthuld. De bundel *Ik dicht je bij me* haalde onlangs de achtste druk – [irislerutte.nl](http://irislerutte.nl)

JOHANNES VAN DER SLUIS (1981) – Is dichter.

CO WOUDSMA (1960) – Met filosoof Klaas Rozemond en tekenaar Jet Nijkamp maakte hij *Filosofie voor de zwijgen* (2004) en *Het aardse leven* (2009). Zijn derde dichtbundel: *Hoogste zomer* (2015).

# HOLLANDS Maandblad

*Redactie:* David Garvelink • *Vormgeving:* Steven Boland • *Correctie:* Aron Groot  
*Redactieraad:* Gerard van Emmerik, Beatrijs Ritsema, Mark Boog en Merijn de Boer  
*Copyright:* Auteursrecht voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

*Hollands Maandblad* bedankt de volgende partijen voor hun sponsoring:  
De Bezige Bij, Alfabet Uitgevers, Ambo | Anthos, Atlas Contact, Das Mag Uitgevers en Sebes & Bisseling Literary Agency.

Deze uitgave werd mede mogelijk gemaakt door subsidie van het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds, thans Nederlands Letterenfonds.

**N**ederlands  
letterenfonds  
dutch foundation  
for literature

*Redactiesecretariaat:* Hollands Maandblad • Postbus 59.752 • 1040 LG Amsterdam • Tel. 020-6175955 • [info@hollandsmaandblad.nl](mailto:info@hollandsmaandblad.nl) (niet voor kopij)

Ingezonden bijdragen worden niet retour gezonden, u krijgt antwoord per e-mail.

*Uitgever:* Stichting Hollands Maandblad, p/a Bilderdijkkade 63-b • 1053 VJ Amsterdam

*Abonnementen:* 12 nummers per kalenderjaar, prijs per jaargang € 92,50 •

Proefabonnement (3 nummers) € 27,50 Abonnementen die niet één maand voor afloop van de abonnementsperiode zijn opgezegd, worden automatisch verlengd

*Opgave:* S.P. Abonneeservice • Postbus 105 • 2400 AC Alphen aan den Rijn.

Telefoon tijdens werkdagen van 9.00-17.00 uur: 088-1102052.

Een acceptgiro voor betaling volgt

*Losse nummers:* € 7,95 • dubbelnummers € 9,90 • Verkrijgbaar bij de boekhandel of door bestelling via [www.hollandsmaandblad.nl](http://www.hollandsmaandblad.nl) dan wel per mail: [HollandsMaandblad@spabonneeservice.nl](mailto:HollandsMaandblad@spabonneeservice.nl)