

**Benno Barnard. *Een hiernamaals. Opstellen, in memoriams.* Atlas**  
**Stefan Hertmans. *Het bedenkelijke. Over het obscene in de cultuur.* Boom**  
**Hugo Bousset. *Bevlogen lichtheid. Essays.* Meulenhoff/Kritak**  
**Herman Franke. *De tuinman en de dood van Diana. Verhalende beschouwingen.* Podium**  
**Piet Meeuse. *Oud nieuws. Essays.* De Bezige Bij**

Ze beginnen iets zeer vertrouwds te krijgen, de klachten over het te veel aan autobiografie in de Nederlandse roman. Hoe vaak wordt er niet gevraagd om méér verbeelding, méér fantasie en minder narcistische zelfvergroting? Zulke klachten en zulke vragen zul je alleen niet gauw bij het grote publiek vernemen; dat heeft, getuige de bestsellerlijsten, de autobiografische roman liefdevol in de armen gesloten. Het zijn vooral critici en essayisten die de onvrede met dit populaire genre vertolken; zij hebben zo langzamerhand genoeg van de eindeloze parade van ikken en ikjes die kennelijk niet meer in staat zijn iets anders te verzinnen dan hun eigen levensverhaal.

Zo houdt Piet Meeuse in zijn meest recente essaybundel *Oud nieuws* een pleidooi voor het 'sterke verhaal', dat autobiografisch noch realistisch wil zijn. Herman Franke sluit zich daar in zijn essaybundel *De tuinman en de dood van Diana* bij aan. Literatuur is allereerst een zaak van de verbeelding en het is volgens hem een misverstand te geloven dat autobiografische of realistische romans 'echter' of 'eerlijker' zouden zijn dan romans 'die vanuit de verbeelding zijn geschreven'. Van een auteur die een roman op zijn naam heeft staan die *De verbeelding* heet, viel uiteraard niet anders te verwachten.

Maar hoe zit het met het essay zelf? Onder de schrijvers van beschouwend proza zijn het toch vooral de essayisten die er niet voor terugdeinzen geregeld 'ik' te zeggen. Ook Meeuse en Franke doen dat frequent, hoewel zij allebei levensgrote vraagtekens zetten bij zulke zaken als het eigen ik en de eigen identiteit; en met name bij Franke ontbreken ook de autobiografische intermezzi niet.

Het lijkt tegenstrijdig, maar een essay is natuurlijk geen roman. Het genre, dat zijn naam ontleent aan de *Essais* van Montaigne, is zelfs in een autobiografische wieg begonnen. Want Montaigne was er uitdrukkelijk op uit in zijn essays zichzelf te beschrijven. Hij zelf, zo lezen we in het voorwoord, is de 'enige stof' van zijn boek. Om die reden staat Montaigne niet alleen aan het begin van de traditie van het essay, maar - afgezien van enkele voorlopers - ook aan het begin van de autobiografische traditie, die zich tot ergernis van zijn huidige nazaten steeds meer heeft meester gemaakt van de roman.

Je zou bijna denken dat er sprake is van *jalousie de métier*. Essays halen immers, zeker tegenwoordig, zelden of nooit de populariteit van romans. Het essay wordt eerder beschouwd als een zorgenkindje. Vaak wordt het genoemd als een bedreigd genre (naast poëziebundels en debuten) waarvoor uitgevers straks geen belangstelling meer zullen opbrengen, als de commercialisering van het literaire bedrijf zich verder doorzet.

Toch krijg je niet de indruk dat er tegenwoordig minder essaybundels verschijnen dan vroeger, net zo min trouwens als poëziebundels en debuten. Er is

sinds kort weer een essay-prijs (de Jan Hanlo Prijs) en er zijn uitgeverijen, zoals Boom, die een speciale essay-reeks zijn gestart. Verder zal van 10 tot 12 december in het Amsterdamse Felix Meritis de eerste 'Meeting' plaatsvinden van 'Essay International', opgezet als een uitwisselingsprogramma van essays teneinde te komen tot een ware Europese 'civil society'.

Er wordt dus nogal wat van het essay verwacht. Terecht wat mij betreft, want het is een zeer aantrekkelijk genre, ongeacht de beperkte publieksgunst. Het essay mist de formele restricties van de wetenschappelijke verhandeling, het is persoonlijker van toon en inzet dan het gemiddelde krantenstuk en het kan zich in principe met alles bezighouden, zonder zich te hoeven storen aan disciplinaire grenzen. Juist de relatieve vormeloosheid van het genre garandeert een grote vrijheid. Daar staat tegenover dat, vanwege diezelfde vormeloosheid, bijna alle niet te omvangrijke non-fictie onder de noemer essay op de markt wordt gekieperd. Bundelt iemand zijn columns, krantenstukken of lezingen - in negen van de tien gevallen komt er 'essays' op het titelblad te staan.

Net als bij de autobiografische romans vormen al die essaybundels een parade van ikken en ikjes, die over de meest uiteenlopende zaken hun mening ten beste geven. En het narcisme van de essayisten doet soms niet onder voor dat van de autobiografische romanciers. Dat heeft doorgaans te maken met een te benauwde opvatting van wat er in een essay persoonlijk kan zijn. Een essay is, in zijn meest algemene definitie, een persoonlijke beschouwing over een literair of ander onderwerp, maar autobiografische ontboezemingen zijn daarbij - in weerwil van Montaigne's voorbeeld - niet verplicht. Ook zonder privé-herinneringen en obligate verwijzingen naar karakteristieke grootouders, vaders, moeders, geliefden of huisdieren kan een essayist persoonlijk zijn: door de kracht en de originaliteit van zijn visie, door de manier waarop hij erin slaagt een afgekloven kwestie nieuw leven in te blazen of een nieuwe kwestie aan te snijden.

Misschien is het zelfs wel wenselijk als de essayist zich niet al te zeer op de voorgrond plaatst. De meeste essays hebben tenslotte - anders dan bij Montaigne - *niet* in de eerste plaats het eigen ik van de auteur als 'enige stof'. Wie de essayist zelf is, kan beter indirect blijken uit wat hij te zeggen heeft. Gaat hij voortdurend met z'n hele hebben en houden vóór zijn onderwerp staan, dan wekt dat voornamelijk irritatie. Ga 'ns opzij, denk ik als lezer, leid me niet zo af van een zaak die ook mij aangaat!

Een meester in het oproepen van zulke irritatie is Benno Barnard. In zijn nieuwe bundel 'opstellen' en 'in memoriams' *Een hiernamaals* staat nauwelijks een stuk waarin hij zich niet zelf even (en soms langdurig) in beeld brengt. Als de zonderling wiens hobby het is om met beroemdheden op de foto te komen, kan Barnard het niet laten telkens zijn eigen tronie ter bewondering aan te bieden, terwijl het in zijn opstellen of essays toch echt over de spellingshervorming, de negentiende-eeuwse fotografie van spoken, Lodeizen, Nijhoff of T.S. Eliot gaat. Wat hij over deze zaken en personen te melden heeft, is niet per se onzinnig, maar de portie eigendunk die je tegelijkertijd voor de kiezen krijgt, vergalt veel van het genoegen.

Barnard poseert in deze bundel als een tegendraadse geest, met als gevolg dat

ook zijn ijdelheid (waarvan hij zich ten volle bewust is) enkele keren ter sprake komt. 'Enige koketterie is mij niet vreemd', lezen we bijvoorbeeld, en de afdeling over literatuur heet niet voor niets 'Hogeschool der Ijdelheid'. Zelfironie? Bij Barnard heeft het meer van koketterie in het kwadraat: een ijdelruit die ook nog eens met zijn ijdelheid pronkt. Intussen worden de lezers die daar niet van gediend zijn bij voorbaat uitgemaakt voor 'mediocre schoolfrikken'. Men is dus gewaarschuwd.

Deze egotistische manier van essayeren is in Nederland vooral gestimuleerd door Ter Braak en Du Perron, als wier ontaarde achterneefje Barnard zich ontpopt. Ter Braak komen we opnieuw tegen, en nu rechtstreeks, bij Stefan Hertmans in *Het bedenkelijke*, een filosofisch essay dat is verschenen in de hierboven genoemde reeks van Boom. Van hem is het motto bij het essay afkomstig: 'Het weten is een der kostelijkste vormen van hygiëne en tegelijk een der hardnekkigste vormen van obstipatie'. Evenals Ter Braak in dit citaat blijkt Hertmans in zijn essay verzot op de paradox, daarbij een dialectisch vernuft aan de dag leggend dat je als lezer ademnood bezorgt.

Ook Hertmans brengt zichzelf in het geding, maar anders dan Barnard zonder een zweem van ijdelheid. Bij hem gebeurt het ook niet via persoonlijke herinneringen of confidenties; hij realiseert zich alleen dat zijn onderwerp - 'het obscene in de cultuur' - onherroepelijk het denken aantast en dus ook de essayist die ermee in het reine tracht te komen. 'Het bedenkelijke' en 'het obscene' zijn op zichzelf abstracte begrippen, die pas gaandeweg concrete inhoud verzamelen, doordat Hertmans ze in verband brengt met literatuur, kunstwerken, films, peepshows, Jerry Springer, Dutroux, gerontofobie - ja, met wat niet eigenlijk? Als tenslotte zelfs de 'wezenlijke grond van het leven zelf' obscene wordt genoemd, begrijp je dat hier een worsteling gaande is waaruit de essayist niet zo gauw heelhuids te voorschijn zal komen.

Het obscene (dat Hertmans ergens typeert als 'een verdwyntruc: het is op zo'n manier alles tonen, dat er niets meer te zien is') groeit onder zijn pen uit tot een alles met zich meesleurende draaikolk, waarin het denken wel kopje onder móet gaan. Het gevolg is dat er voor een moreel verweer niet veel armslag overblijft. Toch lijkt dat wel Hertmans' inzet te zijn, getuige zijn aversie van een al te frivool anti-moralisme, dat uiteindelijk niets meer serieus kan nemen. Om de moed erin te houden besluit hij zijn essay met een in elk geval hoopvol klinkende uitspraak van Valéry: 'Tenslotte kan iets wat echt vrij is niet obscene zijn'.

Kom daar maar eens uit. Hertmans heeft het zich, aan de veeleisende leiband van filosofen als Bataille, Heidegger, Lacan en Zizek, niet gemakkelijk gemaakt. Zijn essay is een complexe verkenningstocht geworden door een landschap vol voetangels en klemmen, waarop de lezer die niet over dezelfde filosofische voorkennis beschikt hem soms moeilijk zal kunnen volgen. Maar zo'n verkenningstocht, met alle ongewisheid van dien, vindt in het essay wel een bij uitstek passende vorm.

Zou je Hertmans een postmoderne zelfkweller kunnen noemen, een postmoderne *Schöngeist* komen we tegen in de essaybundel *Bevlogen lichtheid* van Hugo Bousset. Het is inderdaad een en al lichtheid in deze essays, zij 't vooral vanwege een pijnlijk gebrek aan gewicht. Bousset gelooft niet in de roman als een welomschreven genre met aanwijsbare essentie, en vergelijkt de roman daarom met een ui: pel je de

rokken ervan af, dan houd je niets over. Wat hij er niet bij vertelt is dat dit beeld afkomstig is van Raymond Queneau, maar de oplettende lezer hoeft zich over deze ontlening niet al te zeer te verbazen. Want Bousset blijkt zo goed als niets zelf te hebben bedacht. Ook zijn 'bevlogen lichtheid' heeft hij van anderen overgenomen, van Italo Calvino bij voorbeeld (wiens *Zes memo's voor het volgende millennium* al zo vaak hebben gediend als voorraadkist voor essayisten zonder eigen ideeën) en van Charlotte Mutsaers.

In zijn essays stelt Bousset telkens twee romans naast of tegenover elkaar, of een roman en een fotoboek of kunstwerk, en ook daarbij gebeurt bijzonder weinig. Het blijft bij samenvattingen en parafrases, terwijl de paar negatieve oordelen die hij velt slechts opvallen door hun voorspelbaarheid. Natuurlijk ziet deze pionier van de 'meerstemmigheid' niets in de romans van Connie Palmen of J.J. Voskuil. Merkw aardiger is wellicht dat hij ook Nicolaas Matsiers *Gesloten huis* afwijst, maar dat wordt minder merkwaardig zodra je merkt dat hij van deze roman niet veel heeft begrepen. Bij Matsier gaat het toch niet om het terugvinden van een 'vaste identiteit': de verteller probeert zijn verleden en uiteindelijk zichzelf juist kwijt te raken of, zoals hij het zelf noemt, 'op te ruimen'.

Ronduit idioot is wat we lezen naar aanleiding van Monika van Paemel en György Konrád, een vergelijking die volgens Bousset eigenlijk 'ongelijk' is. Ik ben het volkomen met hem eens, maar luister eens naar zijn argumentatie. Van Paemel kan zich niet meten met Konrád, want: 'Konrád heeft literaire wereldklasse en hij kan putten uit een eindeloos reservoir van ervaringen'. Kan Van Paemel dat dan niet? Of wil Bousset suggereren dat je op z'n minst een slachtoffer moet zijn geweest van de Duitse jodenvervolging om voor 'literaire wereldklasse' in aanmerking te komen? En dan laat ik zijn parmantige bewering (in een ander essay) 'het laatste taboe' te hebben overtreden, naar aanleiding van een 'erotiserende' beschrijving van een foto met daarop een naakt meisje van zes, nu maar rusten. Van koketterie hebben we al genoeg bij Benno Barnard kunnen genieten.

Het enige wat je in het voordeel van Boussets bundel kunt zeggen is dat er tenminste enige samenhang in zit, hoe schamel die ook blijkt uit te pakken. Wat heeft het voor zin her en der gepubliceerde essays plompverloren in één boek te plaatsen, als daaruit niet een geheel ontstaat dat meer is dan de som der delen? In Herman Franke's *De tuinman en de dood van Diana* is dat laatste nauwelijks het geval. Deze 'verhalende beschouwingen' gaan over van alles en nog wat, van het plagiaat van P.N. van Eyck in zijn bekende gedicht 'De tuinman en de dood' tot de falende bewijsvoering in Spinoza's *Ethica*, zonder dat al die vaak nogal wijdlopijge stukken getuigen van een verrassende visie waarin we de persoonlijkheid van de auteur kunnen herkennen.

Maar laat ik Franke niet te hard vallen. Althans in één afdeling van zijn bundel ('Een moraal om te huilen') zit wel degelijk een herkenbaar persoonlijk element. Uit zijn tirades tegen de 'pulpdemocratie' die zich meer bekommert om een verongelukte Diana dan om 'tienduizenden' van honger en geweld stervende kinderen, tegen Rick van der Ploeg en diens domme onbegrip jegens de elite-cultuur, tegen het steeds schaamtelozer en platvloerser worden van het seksuele vertier, spreekt een oprechte bezorgdheid, die past bij het 'lief, onschuldig, moralistisch jongetje' dat hij naar eigen

zeggen is gebleven.

Zoiets is heel wat om te bekennen in dit wereldwijze tijdsgewricht, al zou het me verbazen als er ook voor Franke niet een plekje te vinden was in het mediale klets-paleis. Een ouderwetse moralist is nooit weg te midden van de tatoeages en de piercings. Iets anders is of dit soort moralistische cultuurkritiek met al haar eerlijke verontwaardiging ook maar iets te betekenen heeft, als zij niet vergezeld gaat van een originele analyse die er reliëf aan geeft. Op dit punt heeft Franke helaas minder te bieden; veel verder dan een actualisering van Spengler en Ortega Y Gasset komt hij niet, en dat is toch wel wat mager in een essaybundel die beoogt de lezer aan het denken te zetten.

Beter worden we bediend door Piet Meeuse in *Oud nieuws*, een 'unzeitgemässe' titel die slaat op het nieuwe dat zich kan schuilhouden in oude mythen en verhalen. Over mythologie, vertellen en verhalen gaat het in deze essays, die met elkaar een soepele eenheid vormen. Daarvan profiteren de zwakkere broeders, zoals de hooguit interessante stukken over oude mythische teksten (onder andere de *Apocalyps*, de *Edda* en de *Vertellingen van duizend en één nacht*) of een na Roland Barthes niet meer zo vreselijk spannende poging om de Tour de France als een 'moderne heldenmythe' voor te stellen. Alleen dankzij de gemeenschappelijke thematiek zijn ze niet misplaatst in deze bundel.

Veel meer de moeite waard is wat Meeuse in andere essays schrijft over de 'geheime geschiedenis van het vertellen', de wenselijkheid van 'sterke verhalen' en de 'mythologie van de kunst en de kunstenaar'. Meeuse maakt zich sterk voor de verbeelding, het fantastische en de droom, vanuit de overtuiging dat de menselijkheid van de mens afhankelijk is van zijn 'geheimen'. Iets daarvan vindt hij terug in het vertellen, die poging van de mens om 'de blinde kracht van het geloven' te temmen en te exploiteren. In de 'magie' van het vertellen zoekt hij dan ook een soort tegenwicht tegen het blinde geloof in wetenschap en techniek, dat juist de geheimzinnige 'dimensie van het imaginaire' dreigt uit te bannen.

Leve de kunst en de literatuur dus? Zo simpel blijkt het bij Meeuse nu ook weer niet te liggen. Want de literatuur vat hij op als niet meer dan een fase in de geschiedenis van het vertellen. Vandaar zijn pleidooi voor het 'sterke verhaal', dat de literatuur zou kunnen redden van de autobiografische obsessie en de fixatie op louter stijl en vorm. In zo'n 'sterk verhaal' zijn het niet zozeer de personages als wel de gebeurtenissen die het geheel betekenis geven. Iets soortgelijks geldt voor het vertellen zelf. Want, schrijft Meeuse, 'het verhaal bestaat niet omwille van de verteller, maar omgekeerd: vertellers bestaan omwille van de verhalen die verteld moeten worden'. Zo blijft het mysterie intact.

Ook in de kunst keert Meeuse zich tegen de persoonlijkheidscultus, die met de romantische overschatting van de godgelijke creativiteit van de kunstenaar haar entree heeft gemaakt. Ten onrechte is het accent verschoven van het kunstwerk naar de kunstenaar, met als gevolg een moderne kunst waarin het werk vaak niet veel meer is dan een idee, terwijl de kunst als mythe van het 'menselijk maken en kunnen' wordt ingehaald door wetenschap en techniek. De terugslag, aldus Meeuse, komt van de massamedia, die steeds meer de functie van de kunst overnemen en de kunst weer

zullen reduceren tot 'wat ze eigenlijk altijd is geweest: zoiets als vormgeving - een zakelijk vak met tientallen specialismen', dat in 'teamverband' zal worden beoefend.

Het is niet moeilijk de cultuurkritische ondertonen in dit relaas op te vangen, maar anders dan bij Franke gaat de onvrede ditmaal op in een serieuze poging om te begrijpen wat er gaande is. Voor verontwaardiging en protest kan de lezer zelf wel zorgen, moet Meeuse hebben gedacht. Op deze manier beantwoorden de beste essays in *Oud nieuws* aan wat een geslaagd essay zou kunnen en moeten zijn. Geen oefening in ijdelheid, maar de verwoording van een persoonlijke visie, die alle gelegenheid krijgt zich te ontvouwen zonder de ballast van stellige bewijzen, zodat de lezer vanzelf wordt uitgedaagd in het spoor van de essayist verder te denken.

(*NRC Handelsblad*, 3-12-1999)