

OP HET LIJF GESCHREVEN

Over literatuur

Richard de Brabander

Manon Uphoff

Henk van der Waal

De Brabander: Intermedialiteit in literatuur is geen makkelijk onderwerp. Vooral het eerste aspect ervan – multimedialiteit – lijkt, gegeven de exclusiviteit van de taal, problematisch. Temidden van podiumkunsten als theater en dans waarin andere media als video, film en muziek een rol spelen, lijkt de hedendaagse literatuur een vreemde eend in de bijt. Aan het gebruik van andere media is, althans ogenschijnlijk, geen behoefte en directe interactie tussen verschillende media lijkt tot het verleden te behoren. De action poems waarin voordracht overgaat in performance, visuele poëzie waarin een gedicht over de regen de vorm heeft van een regenbui, zoals in de ‘calligrammen’ van Apollinaire of klankgedichten lijken passé. Denken over literaire intermedialiteit roept natuurlijk ook de vraag op wat er gebeurt wanneer een verhaal wordt verfilmd of tot een theaterstuk wordt bewerkt. Vanuit het gezichtspunt van intermedialiteit is de vraag dan niet of de film of het theaterstuk het verhaal of de roman adequaat weergeeft, maar wat er gebeurt wanneer het ene medium in het andere medium wordt omgezet. De vraag die ik in het verlengde hiervan vervolgens zou willen stelen is hoe de specificiteit van andere media doorwerkt in stijlform en compositie van een verhaal. Gaat het hier enkel om een metafoor, of is er meer aan de hand? Ook interdisciplinariteit komt aan de orde. De vraag zal worden gesteld naar de relatie tussen literatuur en filosofie. Het zijn immers disciplines die beide op hun eigen wijze gebruik maken van hetzelfde medium. Wat is echter het verschil? Waar gaat de filosofie verder dan de literatuur en andersom? Is literatuur enkele de verbeelding van een idee of kent zij een eigen literaire of poëtische reflectie? En ten slotte wil ik de vraag stellen naar hedendaagse vormen van literair engagement. Daarbij zal de aandacht meer uitgaan naar de kwaliteit ‘literair’: wat maakt het literair engagement zo literair?

Uphoff: Ik ben geen filosoof, maar ik vind het wel leuk om over allerlei dingen na te denken. Het hele begrippenapparaat dat bij de filosofie gebruikelijk is, ken ik dus niet. Ik ben altijd graag concreet. Ik wist als kind al dat als ik groot zou zijn ik iets zou willen maken, maar de vraag was altijd wat? Ga ik schrijven of ga ik schilderen? Bij schilderen zou ik me dan gaan toeleggen op het beeld en op het vastleggen van dat beeld op één vlak. Een eenmalig iets waar anderen lichamelijk bij in de buurt zou moeten komen om het te kunnen bewonderen zoals je dat in een museum bijvoorbeeld doet. Er zijn ook wel reproducties, maar dat is niet het echte werk. Een boek is echter altijd een reproductie. Maar een schilderij is in principe eenmalig en dat is ook het mooist als je daar echt fysiek bij in de buurt bent. Zou ik gaan schilderen of zou ik gaan schrijven? Gezien mijn voorkeur voor het concrete is er een interesse in wat lichamelijke nu eigenlijk is: wat betekent het lichaam? Het gaat mij niet alleen om het erotisch gebied, wat snel gedacht wordt als je het over het lichaam hebt. Het gaat mij om lichamelijke. Ik weet eigenlijk niet zo goed waarom ik mijzelf zo in een hoek heb gewrongen dat ik zo iets concreets als het lichaam probeer te pakken te krijgen met taal. Het lijkt iets onmogelijks. Tegelijkertijd heb ik het idee dat als ik schrijf dat ik, omdat ik allerlei personages opvoer, omdat ik ruimtes ontwerp, omdat ik mensen met elkaar zowel lichamelijk laat zijn als over dat lichaam laat denken, dat ik veel meer terreinen kan bestrijken dan bij een schilderij. Maar het is een voortdurend spanningsveld. Een woord is plat, zo tweedimensionaal als het maar zijn kan. En mijn lichaam ontleent zijn bestaansrecht er nou

juist uit dat het driedimensionaal is. Het is bovendien een proces dat vergaat in de tijd: het ontstaat ergens en het vergaat ergens. Daarna wordt het weer een tekst. Ik vind het heel intrigerend dat mensen, op het moment dat ze aan het eind van hun eigen persoonlijke geschiedenis zijn, overlijden. Dan kun je het verhaal van hun leven overzien. Je kunt zeggen dat dat wat er van zo'n persoon overblijft de herinnering aan een fysiek bestaan is, maar wat doe je daarmee? Dat kun je in taal vatten. Wat dus uiteindelijk van iedereen overblijft zijn op z'n best woorden: taal. Er zijn natuurlijk ook afbeeldingen en dergelijke, maar ook die zijn plat. Uiteindelijk ben ik er al schrijvend achter gekomen dat er tussen de tekens van de beeldende kunst en de tekens van het schrift eigenlijk slechts een gradueel verschil is en dat het een misvatting van mij was om te denken dat ik, wanneer ik zou schilderen, misschien makkelijker bij het lichamelijke zou uitkomen.

Literatuur en lichamelijkheid

De Brabander: Je hebt ooit eens gezegd: “ik wil het lichaam als vraag terug”. Taal geeft eigenlijk al per definitie een antwoord, omdat ze fixeert en plat is. Wat voegt daar dan het schrijven aan toe?

Uphoff: Dat is heel moeilijk. Iedereen die praat en taal gebruikt - dat gebruiken we bijna allemaal taal: gesproken taal, geschreven taal - weet en merkt dat er ook een bepaalde ruimte achter de taal is, anders zouden er ook geen communicatiestoornissen zijn. Als elk woord echt precies zou betekenen wat het zegt te betekenen of wat je denkt dat het betekent, dan was het allemaal helemaal duidelijk. Dan had je wiskunde, want dat is de enige taal die met zichzelf samenvalt. Dus er zit een bepaalde ruimte achter een woord. Dat maakt dat ik dan heel krampachtig ga praten. Het is een krampachtige manier van zoeken voor mij. In die ruimte zit de werkelijkheid, zit dat wat concreet is en wat je met een woord probeert te pakken. Dat is bij voorbaat een verloren strijd. Als je zegt ‘een glas water’, dan weet iedereen dat die twee woorden ‘glas’ en ‘water’ nooit helemaal of helemaal niet hetzelfde zijn als het glas water. En toch leg je die verbinding. Dat zoiets plats en conventioneel als de taal in staat is voortdurend werkelijke objecten, dingen en natuurlijk ook een heleboel abstracte begrippen op te roepen, dat is een fascinatie die waarschijnlijk wel tot aan mijn dood zal blijven duren. Ik probeer iets van dat concrete als het ware in dat papier te stuwen, zo veel mogelijk tot het eruit spat en je als lezer iets in je gezicht wordt gegooid, dat op iets echts, op iets concreets lijkt.

De Brabander: Toch blijft dat concrete heel diffuus en kan blijkbaar op verschillende manieren worden verteld. Je hebt twee verhalenbundels geschreven en een roman. Is er voor jou een verschil tussen verhalen en romans?

Uphoff: Voor mij niet echt. Er wordt altijd heel moeilijk over gedaan. Maar voor de ervaring die ik net beschreef en voor dat onderzoek waar ik met mijn fascinatie of mijn persoonlijke obsessie mee bezig ben, maakt het niet heel veel uit of het een boek, roman of verhalenbundel is. Al die ideeën erover: een verhaal is op de korte baan en moet een plot hebben, terwijl een roman een echte ontwikkeling heeft. Daar geloof ik niet in. Dat vind ik echt bullshit. Er zijn evenveel soorten tekst als er vormen voor teksten zijn en blijkbaar gebeurt het soms dat ik een verhaal schrijf en soms krijgt het meer ruimte en dan noemen anderen het een roman. Maar dat maakt mij niet uit. Voor die fascinatie maakt het ook niet echt uit.

De Brabander: Je schrijft geen poëzie, Henk van der Waal wel. Speelt in jouw poëzie lichamelijkheid ook een rol?

Van der Waal: Ik vind dat heel moeilijk. De woorden ‘lichamelijkheid’ of ‘lichaam’ worden tegenwoordig te pas en te onpas gebruikt. Het dreigen modewoorden te worden, dode begrippen. Het lichaam in Manons verhalen en ook in mijn poëzie is niet zomaar een ding of organisme. Het beweegt of maakt een drama mee. Het wordt geprikkeld, noem maar op. Met het woord lichamelijkeid kom je al iets dichterbij in de buurt bij wat een lichaam in de literatuur is. Mijn persoonlijke fascinatie en zeker in mijn bundel *De windsels van de sfinx* is het verdwijnen van iets concreets als een levend lichaam. Op die verdwijning heb ik geprobeerd de hand te leggen, daar is bij uitstek taal het medium voor. Het kan ook mis gaan, maar omdat taal zelf al met die verdwijning wordt geconfronteerd heeft het een kans van slagen. Neem iets willekeurig, bijvoorbeeld dit glas water hier op tafel. Op het moment dat je de woorden ‘glas water’ uitspreekt, vindt er een verdubbeling plaats, inaugureer je in zekere zin een verdwijning van het ‘concrete’ glas water in de woorden. Met de dood draagt het lichaam een zelfde verdwijning met zich mee. Is het lichaam door en dankzij die verdwijning. Daarvoor wil ik gevoel wekken.

Uphoff: Het lichaam en zijn proces. In de beeldende kunst bijvoorbeeld was dit voor mij een probleem: hoe dit te schilderen? Ik dacht dat ik een lichaam vastlegde, terwijl ik iets bewegends, iets wat voortgaat of vergaat, dus het levende van het lichaam wilde. Dat lichaam is niet iets wat je op een dag krijgt en op een andere dag lever je het weer in. Je bent een proces dat op een gegeven moment stopt. Dat is dus in de beeldende kunst veel moeilijker te pakken te krijgen. Omdat een boek ook tijd in beslag neemt - letterlijk en figuurlijk: de tijd verstrijkt - komt dit veel meer in de buurt van een ervaring van het lichamelijke als iets wat verstrijkt. In de beeldende kunst is er een paradox. Op het moment dat je iets afbeeldt, is het dus al bevroren: je hebt de beweging gefixeerd. Die beweging kun je, in poëzie natuurlijk veel meer dan in proza, te pakken krijgen.

Van der Waal: Misschien dat poëzie meer op een situatie focust dan een verhaal of een roman, die zich meer gebonden weten aan een tijdsverloop. Of ze het daarmee ook goed voelbaar of ervaarbaar kunnen maken is een tweede. Maar misschien moeten we het een en ander omdraaien. We gaan nu de hele tijd van het lichaam naar het verhaal, maar ik denk dat we het lichaam voor een belangrijk deel pas door de poëzie of literatuur kunnen ervaren. Andere media hebben wellicht dezelfde kracht.

De Brabander: Maar welk lichaam komt in de poëzie naar voren? Is dat een ander lichaam? En als je de gedachte centreert op de ervaring van de lichamelijkeid en van medium wisselt: is de ervaring in de poëzie anders dan bijvoorbeeld in de schilderkunst? Of in de film?

Van der Waal: Het zou kunnen dat elk medium een lichamelijkeid construeert of voelbaar maakt die min of meer eigen is aan dat medium. Voor mij persoonlijk schurkt de poëzie tegen de beeldende kunst aan, omdat het meer om ervaring en in die zin om ‘stilleven’ gaat dan om drama. Een verhaal of een roman heeft vanwege de genoemde tijdslijn alweer meer met de cinematografische opeenvolging van beelden.

De Brabander: Ik heb Manon gevraagd of ze drie bladzijden wil voorlezen uit het verhaal “De dwerg” uit haar eerste verhalenbundel *Begeerte*. Dat verhaal is verfilmd. De tekst wordt dus op twee manieren gepresenteerd: een keer voorgedragen en een keer cinematografisch getoond. Je schrijft je teksten niet om voor te dragen.

Uphoff: Nee, ik vind het wel heel erg leuk om voor te lezen, maar het is verwarrend. Ik ben gaan schrijven om mezelf in zekere zin buiten, fysiek, buiten schot te houden. Ik schrijf een

tekst en ben daar natuurlijk lichamelijk bij aanwezig. Maar op het moment dat iemand anders een boek van mij in handen krijgt, ben ik weg als fysieke aanwezigheid. Dat vind ik heel prettig. Zodra ik ga voordragen breng ik de tekst en waar ze vandaan komt weer bij elkaar. Dat geeft me altijd een beetje een ongemakkelijk gevoel. Ik vind het dus wel erg leuk om voor te lezen, maar ook wel eens moeilijk omdat ik soms het idee heb, dat bij een luisteraar de misvatting ontstaat dat het beter of leuker is: je hebt de schrijver een keer gehoord of je hebt de stem gehoord. Eigenlijk vind ik het prettig om daar afstand van te doen. Dat geeft de lezer ook meer ruimte. Dus ik vind het wel erg leuk om te vertellen, maar ik ben geen podiumkunstenaar. Als ik dat had gewild dan had ik ook wel actrice geworden of cabaretière of zo. Al die dingen kan ik nu in tekst kwijt, maar daarin laat ik deze door personages uitvoeren waarvan ik de fysiek kies. Of soms ontstaat deze, terwijl ik schrijf. Ik zit dag en nacht met mijn eigen binnen- en buitenkant opgescheept. Daar kan ik heel weinig aan veranderen. Ik vind dat tamelijk lastig. Dus vind ik het erg prettig om dat op papier helemaal los te kunnen laten. Hella Haasse heeft dat ook gezegd: op het moment dat ik schrijf ben ik geen man of vrouw. Daar ben ik evenmin mee bezig. Zodra ik ergens binnen kom, is het duidelijk dat ik een vrouw ben. Ik vond het soms zelfs al vervelend dat eer en foto van mij op de achterkant moest. Dan krijg je dat gezeik natuurlijk weer: zodra de ik-figuur een meisje is, ben ik dat natuurlijk en schrijf ik over een man dan zal dat weer heel ver van mij af te liggen. Terwijl het daar helemaal niet om gaat. Dat is juist de vrijheid die je krijgt als schrijver: boven dat lichamelijke uit te kunnen zweven, boven de geslachten, boven jong of oud, gezond of ziek en boven alles wat aan het fysiek valt af te lezen. Daar doe ik dan afstand van.

Literatuur en realiteit: identiteit als fictie

De Brabander: Wanneer je de tekst voorleest ervaren toehoorders deze anders dan als zij haar lezen. Dat lijkt mij een andere ervaring van literatuur.

Uphoff: Dat zou je eigenlijk aan de mensen in de zaal moeten vragen. Ik weet natuurlijk niet hoe dat ervaren wordt. Ik weet wel wat het voor mij als schrijver betekent om ergens met dat door mij geschreven boek naar toe te gaan. Het is inmiddels ook al door een heleboel andere handen gegaan: van mij via een uitgever naar een teksredacteur, waarna het gedrukt wordt en er een kaft omheen komt en ten slotte ergens in een winkel komt te liggen. Het wordt zover mogelijk van mij los gemaakt en dat wil ik ook. Natuurlijk hebben de teksten nog met mij te maken. Maar wanneer je schrijft moet je een bepaalde vorm van genoeg scheppen in het feit dat het loskomt en het dan van een lezer is.

De Brabander: Je zegt dat het gevaar bestaat dat mensen de personages in het boek met jou identificeren. In hoeverre probeer je daar rekening mee te houden op het moment dat je voordraagt?

Uphoff: Als ik ergens ben probeer ik zo helder en duidelijk mogelijk een tekst voor te lezen. Eigenlijk ben ik er verder niet zo heel erg mee bezig. Ik kan wel uit de pan vliegen, wanneer mensen vragen gaan stellen over het autobiografische aspect. Dan kom je op een andere discussie. We moeten daar vanavond maar ver vandaan blijven. Je kunt er nog een hele debattenreeks aan wijden, maar ik word er wel eens moe van. Ik vind het jammer - ook bijvoorbeeld in de receptie door recensenten - dat het autobiografische blijkbaar nog steeds een rol speelt: wie ben je als schrijver, of wie lijkt je te zijn. Je moet als het ware naast het schrijven van een boek nog een tweede fictie schrijven: de fictie van jouw eigen persoon als

schrijver. Dat is wat ik doe: ik lieg, verzin er dingen bij en haal er dingen af als het me uitkomt. In het begin deed ik dat niet. Ik was daar heel pretentius in.

De Brabander: Hoe bedoel je dat?

Uphoff: Op een gegeven moment had ik iets van: mensen lezen een verhaal of een boek en vragen zich af wie ik ben, wie de schrijver is die dit heeft gemaakt. Dan ga je vertellen over je achtergrond, verleden, opleidingen of gebeurtenissen in je leven die bepalend zijn geweest. Maar het is allemaal bullshit, achteraf gelul. Ik creëer gewoon nog een fictie. Er zijn mensen die dat heel graag samen met het boek willen weten om het boek mooi te kunnen vinden. Maar het komt niet dichterbij wie of wat ik ben dan welk ander verhaal ook. Je ziet het bij mensen die dat heel sterk doen, onder andere bij Connie Palmen. Er is een echte Connie Palmen die maar heel weinig mensen kennen en er is een fictionele Connie Palmen en dan is er nog de fictionele fictionele Connie Palmen die in haar boeken een rol speelt. Er zijn dus eigenlijk al minstens drie Connie Palmens. Ik geloof niet in één keurig afgebakende identiteit. Het is ondertussen een beetje een achterhaalde overtuiging uit de psychoanalyse dat daar waar huid en geest samenkomen een eenheid zou zijn. Ik heb altijd het idee dat ik met terugwerkende kracht een proces in kaart probeer te brengen. Dat lukt me in meer of mindere mate met de bagage met wie ik op dat moment ben.

De Brabander: Maar probeer je het in kaart te brengen of probeer je het in gang te zetten en te houden?

Uphoff: Ik geloof niet dat ik het echt probeer vast te houden. Even een heel plat voorbeeld zodat het ook wat duidelijker voor mezelf wordt. Toen ik net debuteerde, ging het eigenlijk allemaal heel erg lekker en leuk; aandacht en interviews en dan krijg je zo'n succesmythe die even om je heen gecreëerd wordt: heb je dat altijd al gewild, schrijven, en hoe is dat dan gegaan en wanneer wist je dat je schrijver wilde worden? Ik moest dus terugredeneren naar een persoon die ik allang niet meer was. Met terugwerkende kracht wordt er dan een verhaal gemaakt: ja ik wilde altijd al schrijver worden. Wat in zekere zin - ook in mijn herinnering nu - zo was. Maar het had ook anders kunnen lopen. Had ik een boek gemaakt dat geen moer doet dan zit ik als tassenvrouwje in de goot duiven te voeren, dan wullen mensen ook in mijn verleden al die aanknopingspunten vinden die onvermijdelijk tot dat resultaat hebben moeten leiden. Wat je zelf eigenlijk doet met je verleden is je geschiedenis een richting uitschrijven die klopt met wat je op dit moment - zowel in je denken als in je lichamelijke - denkt te zijn.

Van der Waal: Er is dus een verschil tussen, laten we zeggen, je geleefde identiteit en de wijze waarop je die zelf ervaart. Ten aanzien van de lichamelijke: je kunt gewoon je lichaam kopiëren of uitputtend beschrijven, maar het is ook mogelijk een ervaring die tussen mensen plaatsvindt daarin te laten neerslaan.

De Brabander: Tussenmenselijk? We hebben het hier toch voortdurend over 'tussen'.

Uphoff: In poëzie en proza kun je spelen. Het gaat vaak over botsingen en overgangen van mensen naar elkaar. Je kunt op papier met relaties tussen mensen - niet alleen op geestelijk maar ook op fysiek niveau - iets meer doen dan waar je de vinger op kunt leggen in de werkelijkheid. Alles wordt in zekere zin losgemaakt van het concrete. Als ik Mickey Mouse in mijn boek het bed wil laten delen met ene Annabel, kunnen ze in zo'n tekst allebei even werkelijk zijn. Een film kan dat in zekere zin ook, maar daarbuiten wordt het toch wat

ingewikkelder. Dat zijn mogelijkheden die taal je biedt. Je kunt rijkelijk putten uit de taal en het niet-talige universum en daar allerlei verbanden mee gaan leggen. Ik heb een heel verhaal geschreven vanuit het perspectief van een paard. Dat vind ik gewoon hartstikke prettig. Op het moment dat ik theater ga doen, wordt het toch iets belachelijker. Dan moet het wel allemaal heel erg goed gedaan worden, wil het overeind blijven voor de toeschouwer. Maar op papier kan dat omdat iedereen op papier die buitenkant toch al even achter zich laat.

Intermedialiteit: literatuur en film

De Brabander: In het fragment dat ik heb uitgekozen zien we lichamelijke spanning tussen tegenstrijdige gevoelens als onbehagen en lust, begeerte en gemis, beschreven en verschijnen. Maar misschien kun je voordat je het fragment voorleest en we naar de verfilming ervan gaan kijken het verhaal eerst even toelichten. Zometeen wordt door Manon een fragment uit haar boek voorgelezen en wordt vervolgens het zelfde fragment uit de film vertoond die enkele weken geleden door de VPRO werd uitgezonden. Misschien kun je het verhaal eerst even toelichten.

Uphoff: Het gaat om een meisje en een dwerg. Hoe komt het meisje aan de dwerg, of hoe komt de dwerg aan het meisje? Zij ontmoeten elkaar in een stadsbus. Mijn ervaring in openbare ruimtes is dat er altijd een soort van code is waar iedereen zich aan houdt. Bijvoorbeeld in een bus betekent dat: wanneer er lege plaatsen over zijn en je komt binnen dan ga je op zo'n lege plek zitten en niet direct naast iemand. Je maakt gebruik van de lege ruimte, waarbij er ook nog een verdeling naar sexe geldt. Een man gaat liever naast een man zitten en een vrouw liever naast een vrouw. Pas als het echt druk wordt, gaat iedereen gewoon naast iedereen zitten. Dan heb je nog van die kleine ongemakkelijkheden: iemand die zich teveel tegen je aan perst of op je jas gaat zitten. Dat voel je echt als een inbreuk op je persoonlijke integriteit. Daar kan ik me dan een hele busrit hooglijk over opwinden en me zenuwachtig en ongemakkelijk over voelen. In dit verhaal gaat het over een meisje dat elke dag in een stadsbus zit. Op een dag komt er een dwerg binnen. De bus is nagenoeg leeg, maar de dwerg komt steeds naast haar zitten en begint dan te praten. Ze raken steeds verder in elkaar verstrikt. Hij vertelt haar zijn geschiedenis en kapselt haar als het ware in. Op een gegeven moment gaat ze mee naar zijn huis.

“Wel,” zegt hij trots de kamer ronddraaiend. “Dit is mijn domein, alles wat hier staat heb ik zelf verdiend. Er is geen gunst of liefdadigheid aan te pas gekomen. Het is helemaal mijn eigendom.”

Het plafond heeft een vreemde beschrijving. De dwerg merkt dat ik er naar kijk.

“Dat is de dood van Sardanapalos,” zegt hij. “De grote keizer sterft.” Maar ik zie geen stervende keizer. Ik zie een man die vol en vet gevreten op een divan ligt en met geamuseerde blik naar de slaven kijkt, die de kelen van zijn paarden en de kelen van zijn vrouwen doorsnijden. Een mooie slaaf met fluwelen huid houdt zijn hand om de haren van een rijpe vrouw. Haar lichaam is gespannen als een boog. Zij steunt op de tippen van haar tenen. De blik van Sardanapalos, ontdek ik, gaat vooral uit naar deze vrouw.

“Ik zou willen,” zegt de dwerg, “dat je niet zo zenuwachtig wiebelde. Dat je rustig op je stoel blijft zitten.” Hij drukt me dieper in de kussens. Zo kan ik mijn kleine voorstelling geven. Je een indruk geven van mijn vak.”

Hij verdwijnt achter de gordijnen en komt terug in een zwarte cape, waar alleen blote voeten, met ringen om de tenen onderuit steken. Onder de stof van de cape wijst iets scherp en puntigs omhoog.

De dwerg loopt naar een grammofoon naast het bed. Het is een ouderwetse die je aan moet slingeren en ik luister naar de slepende, ijle tonen van de muziek, die geleidelijk zwaarder worden.

“Ai!” roept de dwerg. Hij begint op de maat van de muziek te draaien en te dansen en trekt de cape telkens iets hoger, zodat ik stukken van zijn behaarde onderbenen zie, de gespierde bal van zijn kuit, en krachtige korte dijen. Als de hoorns, de trompetten, de cimbalen en de pauken hun hoogtepunt bereiken, trekt hij aan een koord de lap los en slingert hem op het bed. Zijn voeten zijn klein en dik als de voeten van een Chinese. Onder de lap is hij naakt. Dat wil zeggen, bijna. Over zijn heupen en billen steekt, vastgeknoopt aan rode leren bandjes, een hoorn als een vlaggenstok. Lang, gelig en ruw. De punt wijst naar de dood van Sardanapalos. Het moet de hoorn van een eland of een buffel zijn. De dwerg begint weer met zijn heupen te bewegen en duwt de hoorn vooruit. Zijn huid is mergwit. Hij is gespierd en bonkig. Er groeien zwarte haren op zijn benen en armen, alleen zijn rug en borst zijn glad. Hij draagt kettingen en armbanden die rinkelend tegen elkaar slaan en zijn gestalte iets massiefs en duivelachtigs geven. Gloeien er hete kolen onder zijn zolen? Hij cirkelt, golft en zwiert tot ik er duizelig van ben en de motieven op het behang in de kamer als stroop in elkaar zie overlopen.

De dwerg kijkt me niet aan, maar lijkt te verzinken in zichzelf en daardoor steenhard te worden. Een slijpsteen op een blok.

Het staren naar de bijna-naakte, dansende dwerg met zijn geslacht verstopt in de hoorn, heeft een vreemd effect op mij. Ik word slaperig en moe, de moeheid die je kan overvallen op een hete, hete zomerdag, wanneer alles trilt in het zonlicht en de hitte op je huid voelt als de adem van buffels. Zo moe als ik me had gevoeld op de begrafenis van mijn vader, na de eindeloze toespraken, toen ik zag hoe de aarde korrelig op het deksel van zijn kist viel en ik hem bijna waarschuwen wilde dat hij zijn mond moest sluiten, maar me toen realiseerde dat ik niet wist aan welke kant zijn hoofd lag.

Ik weet niet wanneer en hoe de dwerg zich weer aankleedt en mij de rest van de ruimte laat zien: het koele, met bloemen versierde balkon, de terracottapotten, de lege vogelkooi, bungelend aan een stang. Hij spreekt op arrogante toon over hoe hij, in weerwil van zijn kleine gestalte, of misschien wel dankzij, een van 's lands meest gevraagde strippers is. Dat hij zich uitkleedt op tafels en geen klacht te horen krijgt als hij spuugt in de wijn, of als hij zijn voeten in de puree plaatst, zolang hij maar schokt met zijn heupen, zijn gespierde billen spant, zodat de kuilen erin donker worden en de buffelhoorn voor de neuzen en monden van de dames zwaait. Hij heeft zijn arm door de mijne gestoken, zodat ik de hele tijd een beetje moet buigen en met kramp in mijn zij uitkijk over de balustrade. De stad is een donkere inktvlek die zich steeds verder uitbreidt. Er branden geen lichtjes en er zijn geen verkeersgeluiden. Ver onder ons, meters en meters naar beneden, gieren alleen de banden van de bus door de straten. Met een snelheid die wel rook uit de motor moet jagen, vliegt de bus de bocht om.

De dwerg is kalmer dan ooit. Tevreden bijna.

“Het was het hoogtepunt van de avond”, zegt hij met een zucht, “wanneer ik de mooiste, de elegantste vrouw uit het gezelschap, en dat waren vrouwen die op een of andere manier altijd kleine handen hadden, met delicate nageltjes en een mond met volle lippen, de leren bandjes langzaam los liet knopen op de maat van het tromgeroffel.”

“De schok,” zegt de dwerg vergenoegd, “het moment waarop ze zien dat ik de koker bijna helemaal gevuld heb, dat mijn hengst steigert, dat ik een anaconda bezit waar ze hun ogen niet vanaf kunnen houden.”

Ik vraag hem of hij ooit van iemand heeft gehouden.

“Eén keer,” zegt de dwerg, “één keer in mijn leven.” Zijn blik krijgt iets melancholiek. “Ze was beeldschon. Rode gekrulde haren, een mond als een openspringende kers. Maar ze was te nauw voor mij. Ik kon haar niet binnen gaan.”

Aarzelend vraag ik of zij van normale lengte was.

De dwerg kijkt mij vol walging aan.

“Zij was zeven,” mompelt hij, “maar ze hield van mij als een volwassen vrouw. Ik deed haar vaak in bad. Zij had een poederblank huidje.”

Mijn vader had mij ook vaak in bad gedaan. Soms kwam hij er bij zitten en waste zich de schubben van de huid.

“Wat heb je vandaag gedaan, pap?”

“Vandaag heb ik de zee bedwongen.”

Ik keek hoe het lauwe badwater zijn huid rimpelig maakte en stelde me voor dat er een vin op zijn rug groeide, als bij een haai.

“Op een dag,” zei hij, “haal ik de laatste vis uit het water en uit de organen zal ik je toekomst lezen.”

Maar hij viel van de ladder en brak zijn nek. En in de tuin ververzamelde zich de vrijers. Hun ogen onafgebroken op mijn moeder gericht.

De Brabander: Je hebt het scenario geschreven voor deze film, maar het is door iemand anders geregisseerd. Daarnaast heb je ook nog de acteur die zijn persoonlijke dramatische visie op het literaire personage in zijn rol uitdrukt. Kortom, welke transformaties vinden er volgens jou plaats op het moment dat dit verhaal wordt verfilmd?

Uphoff: Er zijn grote verschillen. Alles wat ik in het verhaal beschrijf, verdwijnt eigenlijk als tekst uit het scenario en moet tot beeld worden omgevormd. De monologen en de dialogen die kunnen zo op het doek door iemand worden uitgesproken. Maar als ik een kamer beschrijf en er allerlei beelden bij oproep, dan moet een regisseur die beelden filmisch vertalen. Als ik zeg, een claustrofobische kamer, dan moet iemand ergens een kamer zoeken, waarvan hij denkt dat het die sfeer oproept bij een kijker. De regisseur heeft natuurlijk een voorkeur voor zijn eigen beelden. Hij probeert daarmee aansluiting bij de kijker te vinden. Iemand die naar de film kijkt, krijgt dus al veel meer aangereikt. Ten tweede wordt de tijdsduur - hoelang je naar iets kijkt - bepaald door de tijd die het op het doek in beslag neemt. We kijken net zolang als die dwerg danst en niet langer, want dan zijn er weer nieuwe beelden. Maar in een verhaal lijkt die tijd niet zo'n rol te spelen en krijgt de situatie dus, in mijn ogen, een veel zuigender, angstaanjagender werking. Als ik het goed heb geschreven verlies je als lezer ook dat gevoel van tijd. Maar in een film zeg je veel meer in die tijdspanne. Dan zijn er nog zaken als censuur. Ik heb nu gemerkt dat er iets in mijn script veranderd is. Dat wist ik niet.

De Brabander: Dat was mij ook opgevallen. Het begint met iets anders: “zij was te nauw voor mij”. In de film wordt het: “zij was te jong voor mij”. En dan: “Ze was...” maar de leeftijd wordt niet uitgesproken. Ik vroeg me af of jij die keuze zelf had gemaakt.

Uphoff: Nee. Maar het boek is in 1995 uitgekomen. In de tussentijd is er met de seksualiteit van kinderen nogal wat gebeurd: wat je wel of niet mag laten zien of wat je daarbij mag denken. Er is zoveel aan de hand, dat iedereen bang is zijn vingers te branden. Daarom is de personage van het meisje in de film ook ouder. In het verhaal is ze dertien of veertien, ook een stukje jonger dan wat je te zien krijgt. Daaruit blijkt ook dat je op papier meer ruimte en meer mogelijkheden hebt dan in de film om te onderzoeken wat in de werkelijkheid op het terrein van het verbodene ligt.

Van der Waal: Dit zijn natuurlijk wel de mogelijkheden van een film. Het meisje had ook gewoon dertien kunnen zijn.

Uphoff: Ze hadden daarvoor kunnen kiezen en ze hadden de dwerg alles kunnen laten zeggen. Er heerst blijkbaar een idee dat het in tekst minder erg is dan wanneer je het laat zien. Misschien is dat ook wel zo. Dat zou heel goed kunnen. Ik moet er niet aan denken dat ik naar een verfilming van één van De Sades boeken zou moeten kijken. Liever niet.

Oosterling: Wat vind je van Lolita?

Uphoff: Ook daar wordt een oudere actrice genomen dan in een boek. Er zijn een heleboel dingen die eruit verdwijnen. Scenes die je als kijker niet zou accepteren of tolereren. Dus blijkbaar stellen wij andere eisen aan wat we te lezen dan aan wat we te zien krijgen. Dat is misschien ook niet zo gek, omdat je bij lezen in de intimiteit van je eigen hersenpan eigen beelden creëert die zo vluchtig kunnen zijn dat je ze ook weer kunt wegzetten. Maar als je moet kijken naar wat iemand anders over jou gefixeerd heeft, dan is dat wel iets anders. Ik lees daarom De Sade liever dan dat ik zijn boek verfilmd zie. Als ik het boek verfilm, zie ik ook nog eens al die concrete beelden die zijn geselecteerd. Beelden waarin mensen zich hebben moeten inleven. Echte mensen, echte levende wezens moeten dat uitbeelden, met hun lijf en leden. Precies dat wat je op papier allemaal weglaat. Je leest Lolita, maar je weet dat, terwijl je het leest, alles wordt opgeroepen dat het lichaam nodig heeft, behalve het lichaam zelf. Dat geeft nu net die vrijheid, denk ik.

Van der Waal: Je hebt natuurlijk meerdere mogelijkheden in het medium film, die natuurlijk gigantisch verrijkend zijn, hoewel er natuurlijk heel veel verschrikkelijks is verfilmd.

Uphoff: Als je naar een goede horrorfilm kijkt dan kan het weer wel. Maar je heb dan een ander kader.

Van der Waal: Ik vind het eigenlijk vrij ernstig dat hier een stilzwijgende zelfcensuur is toegepast uit angst voor eventuele inbeslagname. Maar op zich zelf laat het medium het wel toe. De verbeeldingskracht van een film laat toch veel aan een kijker over net zoals in het boek. Ik denk dat die mogelijkheden wel op een heel ander vlak liggen, maar ik weet niet of ze minder groot zijn.

Uphoff: Er is een groot verschil in beelden binnen een kunstzinnige film, wat je aan beelden te zien krijgt in een echte B-horrorfilm of wat je te zien krijgt in documentaires en nieuwsuitzendingen. Misschien zijn mensen inmiddels wel zo getraind in het omgaan met beelden dat ze, terwijl ze kijken kunnen bepalen hoe diep ze de beelden laten inwerken. Ik kan in een horrorfilm heel goed verdragen dat iemand met een cirkelzaag een ander in tweeën zaagt. Niet echt prettig om naar te kijken, maar daarom kijk je ook naar een horrorfilm.

Van der Waal: Als je dat nou gaat vergelijken. Ik heb toevallig wel de films van De Sade van Pasolini bekeken.

Uphoff: Kun je daar goed tegen?

Van der Waal: Nee. Dat is mij altijd bijgebleven. Het is haast iets onmogelijks om naar te kijken. Juist omdat het hier zo droog is, zo kil eigenlijk wordt het onverdraaglijk. Terwijl

dezelfde beelden in een ander kader zou ik niet eens zo heel erg vinden, dus het is net dat kader waarin het staat is heel essentieel.

De Brabander: Even terug naar dit verhaal en deze film. Wat gebeurt er met de lichamelijke in het verhaal en in de film? Je hebt ooit eens gezegd, dat juist de televisie voor het lichaam niet het geëigende medium is.

Uphoff: Heb ik dat gezegd, goh? Er vallen een aantal dingen weg. Je moet van goede huize komen om dat in dat andere medium op te vangen. Het is wel waar dat er eigenlijk geen kunstmedium is wat het andere totaal buitensluit of waarin geen overlap mogelijk is. Je kunt tussen fotografie, film, poëzie, beeldende kunst, proza en theater altijd overlap vinden. Niets is echt helemaal totaal verschrikkelijk onmogelijk. Maar soms gaat het ergens makkelijker en lijkt het meer vanzelf te ontstaan. Ik vind het gewoon heel erg belangrijk dat lezers hun eigen beelden of film erbij maken, ieder individu zijn eigen beelden. Het heeft ook iets te maken met privacy. Film is zo openbaar. Iedereen heeft nu hetzelfde gezien. In wezen is dat veel minder interessant dan allemaal verschillende beelden bij dat ene verhaal.

De Brabander: Maar iedereen heeft toch ook hetzelfde gelezen?

Uphoff: Ja maar als ik zeg: “de dwerg was niet onknap” of “hij had een mannelijk gezicht”, dan kan mijn ‘mannelijk gezicht’ er wel eens heel anders uitzien dan een ‘mannelijk gezicht’ van iemand anders.

Van der Waal: Dan lees je het in de intimiteit van het boek?

Uphoff: Ja. De intimiteit van het boek vormt nu eenmaal een beslotenheid die ik heel erg prettig vind. Het liefst zet ik mijn lezer - dan ga ik een beetje treiteren - een beetje gevangen: ik laat hem met een personage in een beperkte ruimte. Dan ziet hij maar hoe hij eruit komt. Als ik het goed schrijf, dan lukt dat ook. Soms mislukt het. Dan denk je: ik heb het niet te pakken kunnen krijgen, jammer.

De Brabander: Wanneer had je het gevoel dat je dat te pakken had?

Uphoff: Onder andere in dit verhaal en in het verhaal “Vlees”. Er zijn meer verhalen dat ik denk dat het me lukt, maar ik zou niet goed kunnen aangeven waarom het dan gelukt is. Dat wéét je. Als ik dat van tevoren wist, dan zou ik dat ook iedere keer kunnen doen. Ik weet het ook niet.

De Brabander: In hoeverre anticipeer je dan toch op de lezer in het schrijven?

Uphoff: Ik ben altijd mijn eigen eerste lezer. Ik lees mee terwijl ik maak, ik lees na afloop en tussentijds, dus ik ben ook altijd een lezer. Dat is heel belangrijk. Ik probeer me als lezer wel verbonden te voelen met meer lezers. Niet dat ik voor een doelgroep schrijf, op vrouwen in de overgang of zo. Maar je denkt wel aan de ideale lezer. Die doet precies wat jij hoopt dat hij doet, vult dingen in waar jij ze vaag laat. En dan maar hopen dat hij dat op een zo creatief mogelijke manier doet, zodat er heel veel wordt uitgehaald, wat jij er niet allemaal zo hebt ingestopt. Dat is juist het mooie van poëzie en proza. Je laat dingen weg en je hoopt dat die ander zo geïntegreerd raakt door wat er wel staat, dat hij met nog iets veel mooiers al die lege plekken opvult. Maar wat in werkelijkheid niets is.

De Brabander: Of de lege plekken worden als leeg ervaren?

Uphoff: Als je dat bedoelt, is dat prettig. Als iemand dat mooi vindt, dan is dat ook leuk. Maar als hij het een mager gedicht of verhaaltje vindt, dan is het dus niet gelukt om het volume te geven.

De Brabander: In hoeverre dringt film en andere media door gewoon in het schrijven?

Uphoff: Dat werkt op een andere manier door. Iedereen van mijn leeftijd, jonger of ietsje ouder, is met televisie, met media opgegroeid, met die overdonderende hoeveelheid visuele input die je nu eenmaal krijgt als je in Nederland of in andere zeer Westerse landen leeft. Ik merk hoe sterk het kijken mij heeft gevormd. Daardoor ben ik heel erg veel gaan nadenken over wat nu eigenlijk het verschil is tussen beeld en tekst, wat kijken nu eigenlijk is en wat het betekent om allerlei verschillende beelden in een ander kader of een andere context te krijgen. Of wat het betekent om als individu eigenlijk een soort training te krijgen, alleen al in het kijken naar kunst. Dat staat in *Gemis*. Het meisje Mara omschrijft in een hele klein alinea de ontwikkeling van haar kijken. Ze doet dat als volgt. Wanneer ze als kind een afbeelding zag van een dood hert of een schilderij van de lijdende Jezus, dan was ze verdrietig om het leed dat ze zag. Een dood hert of een lijdende Jezus: verschrikkelijk, iemand bloedt, iemand gaat dood. Dan voelde ze dus mee met dat waarnaar die afbeelding leek te verwijzen. Het leek heel echt. Daarna ontstond er iets van “goh, wat een mooie compositie, wat een mooi kleurgebruik”. Ze zet dat dan af tegen hoe anderen dat hebben gedaan. Eén stadium verder is dat ze daardoor genot ervaart, esthetisch genot. Dat zijn een aantal stappen die ontwikkeling van het kijken onder andere doormaakt. Dat lijken hele logische stappen om tot esthetisch genot te komen. Maar ik heb - in ieder geval in mijn eigen kijkervaring - gemerkt dat ik dat soms ook erg jammer vind. Dat er wel eens een moment is geweest - dat is dan in proza uitgewerkt - dat ik dacht: “als je nou als kunstschilder eerst iemand aan een kruis laat hangen, dan kan je hem daarna toch net zo goed weer heel schilderen. Waarom wordt dat niet gedaan?” Ik wilde gewoon op de een of andere manier ingrijpen. Dus als je me vraagt wat film en beeld met me hebben gedaan, hoe beïnvloedt dat het schrijven, dan ligt het antwoord besloten in een langdurig onderzoek naar wat het eigenlijk betekent om in zo’n beeldcultuur op te groeien met meer echte en minder echte, afstandelijker en dichterbij gelegen beelden. Wanneer je vroeger naar *Discovery* wilde kijken - ik heb een dochter van twaalf - naar een natuurfilm dan was er geen ellende of leed. Een fijne natuurfilm. Dat kon tot voor ongeveer vijf zes jaar geleden. Toen begonnen ze ook in natuurfilms met close-ups en dergelijk te werken. Je ziet zo’n Bambi hertje of een elegante antilope, dan komt er een tijger of een leeuw in beeld en voordat je het weet zit je er zowat met de camera bovenop. Je ziet alles, zelfs wat zo’n leeuw en zo’n antilope nooit te zien krijgen. Volgens mij zit er in de menselijke hersenen iets ouds, wat nog niet helemaal weg is. Lang geleden was je, wanneer je iets zag, daar ook bij in de buurt: dan was je lichaam ook daar. Je had het idee dat je kon ingrijpen of je deed het bewust niet. Maar je was een echte getuige, je was in de buurt. Die afstand is in een aantal jaren zo extreem uit elkaar getrokken: ik kan met een super close-up tijdens een operatie in de endeldarm van een mij wildvreemde meneer zittten. Dan kan ik zien welke enge zweertjes hij aan zijn twaalfvingerige darm heeft. Die man heeft dat nog nooit zelf gezien. Niemand kent dat van zichzelf. Ik weet niet wat ik ervan vind. Ik keur het niet af, maar ik vind het absurd. Dat speelt een rol in wat ik schrijf. Op technisch niveau kan ik vaak zeggen dat ik probeer in scènes te schrijven, want dat vind ik prettig. De tekst als een soort van mini-theater: gordijntje open, gordijntje dicht. Dat vind ik een fijne manier van schrijven.

De Brabander: Dat klopt wel. We zagen net ongeveer vijf minuten band met steeds verschillende scènes, maar dat zijn jouw verhalen ook. Jouw verhaal is ook bijna zappend geschreven.

Uphoff: Ja, dat vind ik ook prettig. Dat pik je ook mee. Daar ben ik door beïnvloed. Het is niet zo dat ik van tevoren beslis om het heel filmisch te doen. Ik ben zo gevormd. Dat heeft zoveel jaar film, tv, reclamebeelden en posters met mij gedaan.

De Brabander: Maar dat aanvaard je zonder meer?

Uphoff: Nee, ik stel mezelf ook vragen. Wat betekent dat? Vind ik het alleen nog maar leuk? Ik betrapte mezelf een paar weken geleden nog op iets akeligs. Dat was met die World Press foto, waarop een vrouw is afgebeeld die eruit ziet als een rouwende Maria. Het verhaal erachter is dat ze zeven zonen is kwijtgeraakt. Dat bleken achteraf niet haar zonen te zijn, maar haar burens of iemand waar ze blijkbaar van hield. Anders zag ze er niet zo verschrikkelijk rouwend uit. Dat ben ik ook: tragiek en verdriet kunnen ervaren. Maar op het moment dat ik een slechte opname zie van drie Albanese vrouwen, jammerend op een mij niet bekende manier, jammerend, gillend en huilend rondom een lichaam, betrap ik mijzelf erop dat ik het soms net een slecht gemaakte soap vind. Maar dat is het dus niet. Het is echter dan echt. Alleen ben ik zo bevoorrad met andere beelden van esthetischer en gestileerder verdriet dat ik dat bijna kitsch ga vinden. Dat klopt natuurlijk niet.

Poëzie is ervaring

De Brabander: In welke verhouding staat een tekst tot dergelijk leed, Henk van der Waal? In je tweede gedichtbundel die waarschijnlijk in het najaar uitkomt, zit een reeks gedichten waarin je een verhouding zoekt met de zojuist genoemde gruwelen. Misschien kun je een paar gedichten voorlezen?

Van der Waal: Ja. Het uitgangspunt van deze gedichten is de onbereikbaarheid van mensen die al het mogelijk onmenselijke hebben meegemaakt. Ik met mijn min of meer geoliede leven ben daar praktisch van uitgesloten, alsof ik niet het recht hebt om mee te lijden, om daar iets over te zeggen. Tegelijk ben ik als mens daarop betrokken en moet ik me verhouden tot de zo andere, getergde en vernietigde mens. De reeks heet 'Traliewerk'. Het wordt voorafgegaan door een citaat van de Franse schrijver en filosoof Maurice Blanchot:

“Donnant voix à ce qui est commun, non selon l’être, mais de par l’autre que l’être. Qui s’annonce inordonné, non choisi, non accueilli, l’impuissance d’attirer” (Maurice Blanchot)

(Stem geven aan wat gemeenschappelijk is, niet volgens het zijn, maar volgens het andere dan het zijn. Wat zich toevallig aankondigt, niet gekozen, evenmin ontvangen, is de onmacht van de aantrekkingskracht)

*

mij buitenstaander de schraping van zandgestrengelde handen
onder de laffe schemer van je bewimperde zicht dat uitdrukking
loost in de matte gelieving, die ondanks terging net boven de
haatheid uitlaaft en wegdraagt naar wezende armen aan polsen
op ijzer, naar barsten op lip lezende loosheid naar monden in
gaping en oren door ringen, naar goudloze tanden, naar
schreeuwen uit bijtende stilte - zestig vermiljoen vingers om je
dood in duwen

*

uiteengevlochten in het summum van je lijdheid, verdwaald in de
tentakelende vervruchting van aarde doorheen je werkeloze
vingerkoten, bemoeid door je in zak en as gedeporteerde ziel die
schuurt langs iets zijnachtigs dat nog in je uitstulpt, nog ronkt
over het strooisel van pijn dat je uitwondt in een leegvordering
zonder weerga die de ene herinnering na de andere uitrolt over
de donkere trompetschal van je verkraterd gelaat: oog geen oog,
mond geen mond, neus geen neus, oor geen oor. –
rimpelkervende woesting net alsof anoniem

*

je denken en zonder weten, zonder ketting of armband, zonder
buikkrimp, zonder alles, zonder eenzaamheid en misse vreugd
daaraan, zonder zelfs in sterving versplinterde emotie of
dauwdruppels op gevleugelde cherubijnen en regenbogen
gebroken daarin; je denken en uitgeschakeld weten, bedompeld
in aanwezende teerheid en malende vergeting, in het teveel aan
hand waarin men je uitgestoken heeft, zonder berisping, zonder
hoop en merkende dat elke ontmoeting je in de palm geweigerd
wordt - barak, brandmerk

*

De Brabander: Lichamelijkheid komt hier duidelijk naar voren. Alleen gaat het hier om een uiteengevallen, uiteengereten lichamelijkheid. Welke lichamelijke ervaring wil je oproepen?

Van der Waal: Vooral de onbereikbaarheid van andermans lijden en daar toch door ingehaald zijn op de een of andere manier. Door de lichamelijkheid van dat lijden desnoods. We komen daarmee terug op het probleem: op welk niveau speelt die lichamelijkheid precies een rol.

De Brabander: Jouw taal is ontzettend specifiek. Het zijn lange zinnen waar je als lezer of als toehoorder de draad kwijtraakt. Is dat bewust gedaan? Je hebt ooit – met een knipoog naar het logisch-positivisme – gesteld dat je een logisch-negativist bent: het gaat je om dat waarover je juist niet met zekerheid kunt spreken. Hoe logisch-negativistisch ben je nog?

Van der Waal: Ja, ik zet me wat af tegen de logisch-positivisten. Ik wil met een bepaald taalgebruik, met name in *De windsels van de sfinx*, laten zien dat delogica ons niet naar het positieve van het feit, maar naar het negatieve van de afwezigheid voert.

De Brabander: Rek je daartoe de taal op, hol je hem uit? Voer je haar tot haar grenzen?

Van der Waal: Dat weet ik niet. Dat durf ik zelf niet zo goed te zeggen. Ik probeer een zo prachtig mogelijke uitdrukking te vinden.

De Brabander: Maar de gewone alledaagse taal is daarvoor ontoereikend?

Van der Waal: Het is natuurlijk alledaagse taal. Niet zoals we met elkaar spreken, hoewel een gesprek vaak veel gefragmenteerder is dan we denken. Wel zet ik iets in scène, speel ik betekenissen tegen elkaar uit, laat ik associaties met elkaar interfereren. Ik probeer een bepaald betekenissenpatroon, verschillende woorden, verschillende klanken zo krachtig mogelijk ineen te vlechten.

De Brabander: Wat je daar zegt, is heel interessant. Je hebt het over betekenissen en over klanken. Gaat het wat betreft die klanken om een soort poëtische of literaire reflectiviteit die niet alleen gedictend wordt door het begripsmatige, het begripvolle, maar ook door zoiets als klank? In hoeverre speelt dat voor jou een rol?

Van der Waal: Een heel belangrijke. Toevallig las ik in de trein op weg hier naartoe: betekenis is beleving. Die directe koppeling van die twee interesseert me. Betekenis is ervaring, maar die ervaring zit verscholen op allerlei verschillende niveaus van de taal. Taal is niet alleen maar begrip, maar ook associatie, verwijzing, klank, warmte, noem maar op. Dat is de lichamelijkheid van de taal. Al die niveaus zet ik in bij het maken van poëzie of proza.

De Brabander: Maar hoe spelen ze dan op elkaar in: het begripsmatige, de betekenis, de klank en het ritme?

Van der Waal: Ik kan niet zeggen hoe dat precies gaat. Dat is het geheim van de dichter dat hijzelf ook niet kent.

Uphoff: Ik ben erg benieuwd naar je antwoord.

Van der Waal: Dan zouden we de poëzie-formule hebben gevonden.

De Brabander: Het gaat toch niet zozeer om de formule. Gaat het niet eerder om de moeilijkheid om daar mee om te gaan?

Van der Waal: Oké, maar ik denk dat dat gebeurt via het terugluisteren en teruglezen van je eigen maaksels.

Uphoff: Is het voor jou belangrijk dat gedichten echt van begin tot eind gelezen worden? Of mag je zo ergens invallen? Maakt het uit of je bovenaan begint?

Van der Waal: Soms wel, niet altijd. In deze reeks minder.

Uphoff: Ik had het idee dat je bij een aantal gedichten ook bij het middenstuk zou kunnen beginnen.

Van der Waal: Bij *De windsels van de sfinx* is het aan te raden om gewoon aan het begin te beginnen, maar ik heb ook gedichten geschreven die als het ware rond zijn, die je door kunt lezen. Je krijgt dan een soort eindeloosheid: het einde is weer het begin. Toch is het gedicht niet voor niets gerangschikt zoals het is gerangschikt. Wel werk ik bewust met een ‘andere’ grammatica en verbaster ik woorden om ze op de ervaring te leggen die mij voor ogen staat. Dat weerspiegelt ook de moeite om bij die ervaring te komen. Als dat gebeurd is, heeft er articulatie plaatsgevonden, is er verwijzing, intern maar ook extern. Daarmee zijn we terug bij de intermedialiteit, die naar iets buiten zich verwijst dat hij ook in zich draagt.

Geëngageerde poëzie: lijfsbehoud?

Oosterling: Maar goed, het is niet een gedichtje over iets. Het is een gedicht dat op de een of andere manier iets creëert wat alleen op die situatie slaat en in verbinding staat met een aantal beelden in jouw geest die op een experiëntele of ervaringsmatige manier aanwezig zijn. Is er in jouw werk een synthetiserende kracht die al die nieuwe woorden toch weer samenhang geeft?

Van der Waal: Je stelt me voor een groot probleem. Je vraag kan ik eigenlijk alleen beantwoorden door de gedichten nog een keer voor te lezen. Het houdt verband met de ontstaansgeschiedenis van deze gedichten. Ik probeer in deze gedichten een brug te slaan naar een buitenproportionele vorm van geweld. Daar zet ik de woorden tegen af.

Oosterling: Maar gaat het om een ervaring waarin je in je gedichten appelleert? Ervaring klinkt misschien te kordaat. Meer een sensibiliteit, een stemmingsgehalte waardoor je de betekenis nooit vast kunt zetten en je als lezer als het ware blijft drijven.

Van der Waal: Ja, oké. Je zou ervaring kunnen begrijpen als iets dat je al hebt beleefd. Alsof het al voorbij is. Voor mij is het eigene van een ervaring echter dat die niet voorbij gaat. Dat die steeds een bepaalde stemming en sensibiliteit blijft wekken. Die probeer ik omhoog te halen met de pretentie dat de lezer iets kan ervaren wat hem of haar eigenlijk te buiten gaat.

Oosterling: Wat is volgens jullie, niet in stilistische of literatuur-historisch en – wetenschappelijke zin maar ten aanzien van het lezen, het verschil tussen proza en poëzie?

Uphoff: Misschien druk je je in poëzie op een ietwat minder toegankelijke manier uit, ietwat minder ingekleed eventueel in een plot of literaire ontwikkeling, al die rim ram die in een verhaal of roman kunnen zitten. Bij poëzie - maar er zijn zoveel vormen van poëzie - is het echt heel moeilijk om daar antwoord op te geven. Je hebt ook narratieve poëzie en je hebt proza dat vol zit met poëtische elementen. Je zou kunnen zeggen dat je toch iets meer van de lezer vraagt, een soort intentie verklaring, van te voren al. Zo van: ik ga dit lezen. De lezer zal dat niet doen met het idee dat het een half uur of twee uur meeslepende amusement biedt zoals je bijvoorbeeld zou hebben als je een Ludlum leest. Ik hoop eigenlijk ook niet dat een lezer dat denkt, wanneer hij mijn boek koopt. Dus zo heel veel verschil is er dan ook weer niet.

De Brabander: Jouw gedichten zijn vrij ontoegankelijk, mag ik uit eigen ervaring zeggen. Je voert in je poëzie de taal tot een grens, tot een punt bijna waar het betekenisvolle overgaat in het betekenisloze. Op dat moment 'sensibiliseert' zij, roept ze iets in ervaring. Of zet ze aan tot denken. Daarom is het misschien meer dan "een gedichtje over iets".

Van der Waal: Een verhaal van Manon is ook geen verhaaltje over iets.

Uphoff: Ik lees zelf graag poëzie, maar in mijn boekenkast staan toch meer romans en verhalenbundels dan poëziebundels. Dat is niet omdat ik minder van poëzie hou of daar minder van geniet. Of dat het me minder te bieden heeft. Misschien is taal in deze vorm al zoveel geconcentreerder. Ik zou poëziebundels niet achter elkaar kunnen lezen. Daarvoor vragen ze te veel arbeid, ook van een lezer. Misschien niet altijd in dezelfde mate. Er is overigens ook uitermate ontoegankelijk proza, waarvoor je ook erg hard moet werken. En je hebt daarentegen heel toegankelijke poëzie. Dus er is geen strakke lijn te trekken. Je zou kunnen zeggen dat er een beetje een verschil in gewicht is. Maar dan nog moet je toch weer uitkijken om het alleen maar zo te verdelen. Het hangt niet altijd samen met een genreverschil. Dat zou het kunnen zijn. Als ik twee of drie gedichten heb gelezen wil ik even pauzeren. Ik laat ze op me inwerken, ik herlees ze. Dat doe ik bij een boek minder snel.

Van der Waal: Je kunt een verhaal niet op een andere manier vertellen dan dat je het vertelt. Laatst ben ik begonnen met Mulisch's *De procedure*. Dat heb ik na tien bladzijden weer weggelegd, maar hij had een paar grappige overwegingen. Het begon met het verschil tussen proza en poëzie, waarbij poëzie in principe niet vertaalbaar is. Poëzie is niet vertaalbaar, want het gaat om woordkunst. Daarna krijg je proza dat moeilijk vertaalbaar is, omdat het nog erg aan de stijl en de zin hangt. De vertaling wordt daardoor duidelijk minder. Als het schrijven niet om de stijl maar om het geheel gaat, kan het wel gemakkelijker worden vertaald. Het is dan geschreven rond de handeling. En na de poëzie, het verhaal en de roman heb je nog Mulisch. Dat is een oevreschrijver. Dat is iemand van wie elk boek logischerwijs en noodzakelijkerwijs uit het voorgaande volgt. De transparantie is bij zo'n schrijver zo groot, dat de vertaling geen enkel probleem meer vormt. Waarschijnlijk dat daarom de *Ontdekking van de hemel* zonder problemen verfilmd gaat worden. Deze pedante literatuuropvatting van Mulisch, die ook nog eens de kunst van het vertalen miskent, is bepaald niet de mijne. Ik zou de hele reeks willen omdraaien en ook nog wel willen stellen dat een vertaling pas interessant en noodzakelijk is als deze eigenlijk onmogelijk is.

Uphoff: Mulisch heeft wel een heel erg gesloten en sluitend universum. Daar word ik wel eens heel erg moe van. Er gebeurt ook niets in zonder dat hij dat wil. Het wordt ook vaak in kritieken gebruikt. Je hoort nog steeds: God is al lang dood in theorie, maar in de literatuur moet je nog steeds als een God boven de wateren zweven. Ik vind het juist leuk als

personages hun eigen vrijheid krijgen. Ook als de taal zijn eigen vrijheid krijgt, juist uit bepaalde structuren barst. Poëzie lees ik liever dan dat ik het voordraag. Dan kan ik het rustiger bekijken. Maar ik merk het ook wanneer ik naar jouw poëzie luister. Op de een of andere manier lijkt het alsof dingen worden vastgelegd, in kaart worden gebracht, duidelijk worden gemaakt, maar ze ontglippen gewoon ook weer aan die duidelijkheid. Het is mooi op het moment dat het gebeurt. Iedereen wil, denk ik, het bestaan een beetje in kaart brengen, daar duidelijk een lijn in aanbrengen. Het is toch heerlijk, als alles in je eigen bestaan klopt. Ik vind dat heel geruststellend. Maar dat is toch niet de taak van de literatuur. Nou ja, de taak. Literatuur heeft eigenlijk helemaal geen taak. Maar ik geniet er niet van als ik er niet het idee bij heb dat er sprake is van voortdurend ontsporen van orde naar wanorde en weer terug. Dat is het mooiste, dat het beweegt.

Van der Waal: Dat grensgebied, dat aanleunen tegen de chaos, daar speelt het, daar gebeurt iets wat nog niet is gebeurd.

De Brabander: In hoeverre is er - zeker ook met de reeks gedichten 'Traliwerk' - sprake van een politieke dimensie? Ik bedoel: in hoeverre is een engagement literair? Wordt de orde bevestigd of ontwricht? Een journalist kan het een en ander neerzetten over Kosovo, maar in de literatuur kan ten aanzien van dergelijke ervaringen misschien iets anders geëvoerd worden dan in een opiniestukje in de krant.

Van der Waal: Dat denk ik ook. Het is alleen de vraag wie dat gegeven is, wie de middelen daartoe heeft.

De Brabander: Heb jij dat ook voor ogen? We hebben het overigens niet over 'politiek' in de normale zin van het woord.

Uphoff: In welke zin dan?

De Brabander: Hedendaagse filosofen maken vaak een onderscheid tussen de politiek zoals deze in Den Haag afspeelt - politiek als ordehandhaving, besturen en beheersen of deze juist vanuit een strak georganiseerde tegenbeweging ontwrichten - en een politiek waarin een ruimte wordt gecreëerd voor iets wat in de normale taal en zeker niet in de stukjes van de kranten, onder woorden kan worden gebracht. Misschien bezit literatuur - door de taal tot zijn grens te voeren - de kracht en de macht om zo iets te doen. Of kan zij, wat in het normale maatschappelijke discours niet onder woorden kan worden gebracht, in de ervaring op te roepen,

Uphoff: Is dat ook niet precies wat er zo ontzettend fout loopt in die hele discussie over dat engagement: de vraag aan schrijvers om zich te engageren op de manier waarop journalisten dat vaak doen? Waarom zou je je als schrijver moeten begeven op hun terrein?

De Brabander: Ik zeg juist dat ze dat niet moeten doen.

Uphoff: Dat is nou precies wat er in die discussie botst. Waarom gaan schrijvers niet naar Kosovo? Waarom gaan schrijvers niet mee lijden, waarom schrijven ze er niet over, waarom doen de schrijvers het journalistieke werk niet? Waarom niet? Omdat we hier journalisten hebben. Er zijn zat landen op de wereld waar voor journalistiek - dus het kennis geven van de feiten, van dingen die gebeuren, verslag geven van gebeurtenissen - bijna geen ruimte is. Daar wordt een soort logisch verbond gesloten tussen het journalistieke en het fictionele of

het schrijven van proza. Dat vloeit dan in elkaar over. Dan krijg je een literatuur waarin op een metaforische wijze wordt geageerd tegen een regering of tegen een bepaald systeem. Maar daar kan het ook bijna niet anders. Ik vind het in onze situatie zo'n absurde eis. Die functies zijn eigenlijk al uit elkaar geschoven. Waarom zou ik niet een goed artikel lezen van een journalist die daar enkele maanden in beroerde omstandigheden heeft gezeten en die daar alles meemaakt? Waarom moet dan perse de veilige mening van een schrijver worden gelezen die hier hoog en droog zit. De vraag is dus: is er een ander soort engagement in de literatuur mogelijk behalve dat overduidelijke journalistieke engagement?

Van der Waal: En heeft dat een politieke dimensie?

De Brabander: Ja, maar waar oriënteert dat engagement zich dan op? Gaat het toch weer om de verbeelding van een politiek idee? Ik denk dat dat het niet is. Dat is het aloude literaire engagement van Sartre, waarin nog een ideologie wordt neergezet.

Van der Waal: Sartre was een schrijver en een filosoof met een heel eigen intellectueel politiek bestel. Mulisch ook bijvoorbeeld. Maar dat is dit niet helemaal.

Oosterling: Lucebert?

Van der Waal: Ik vind dat een beetje moeilijk om dat dan politiek te noemen. Maar hij probeert wel iets los te maken. Dat is zeker een doel.

De Brabander: Is er in jouw gedichten - ik bedoel los van het feit dat je geconfronteerd wordt met een bepaalde onbereikbaarheid - meer dan alleen een poëtische motivatie?

Van der Waal: Moeilijke vraag.

De Brabander: Ik roep je niet ter verantwoording, maar ik vraag naar je drijfveren.

Van der Waal:

Ja, dat is een hele goede vraag. Voor mij is de drijfveer - en dan moeten we later maar zien of dat politiek of filosofisch is - om iets te raken of neer te zetten wat mijzelf in de kern raakt. Wat die kern dan is, is weer een ander punt. Het is een bepaalde manifestatie en in die zin is het ook, omdat het een manifestatie is, politiek. Maar ik geloof niet dat de poëzie verdedigd moet worden. Wel dat poëzie en literatuur iets verdedigen. Iets dat beschermd moet worden, maar ook beschimpt zou kunnen worden.

Uphoff: Je kunt toch ook je engagement tonen door iets niet direct te roepen. Schrijven wat hier of daar in de wereld gebeurt, wat je verkeerd vindt of waar je je mee moet bemoeien omdat het zus of zo in elkaar zit, je kunt op zo'n niveau literatuur schrijven. Maar dat is gedaan, daarvoor hoeven we maar een klein stukje terug in de geschiedenis. Er zijn ook andere niveaus waarop je geraakt kunt worden. Bijvoorbeeld door iets te willen beschermen, terwijl je dat in de poëzie nu juist niet lijkt te doen. In jouw gedichten ligt het er heel kwetsbaar bij: de lichamelijke lijkt bijna een landschap wat helemaal open ligt in de zon of in de regen. Maar door het zo op te schrijven kun je, denk ik, bij je lezer wel degelijk een engagement oproepen: ik lees dit, dit is zo open, zo bloot, dat het eigenlijk toegedekt zou moeten worden. Dan breng je de intentie dat je iets raakt over op de lezer. Als dat niet geëngageerd is, dan weet ik het eigenlijk niet. Dan moet het allemaal hogerop, naar een niveau waar allemaal regeltjes en voorschriften heersen.

Oosterling: Op het moment dat je op dat affectieve niveau de kwetsbaarheid thematiseert en je dus een appèl op je lezer doet om gevoelig te zijn voor die kwetsbaarheid, heb je het niet meer over een engagement in de traditioneel politieke zin. De vraag is dan: als dat een vorm van betrokkenheid is - een vorm van interesse in de meest strikte zin – wat is dan de politieke lading ervan?

Uphoff: Dat is, denk ik, aan de lezer om uit maken.

Oosterling: Maar dat op zich is al een politieke uitspraak. Dat betekent dat je je lezer voor vol aanziet.

Uphoff: Maar dat lijkt mij een uitgangspunt.

Oosterling: Moeten we, terugkijkend op de literatuurgeschiedenis, niet erkennen dat het literair verpakken van ideologische boodschappen juist niet van de volwassenheid van de lezer uitgaat?

Uphoff: Ja. Maar je kunt niet in de Nederlandse proza en poëzie eeuwig terugvallen op ons kleine stukje ervaring van de Tweede Wereldoorlog. Blijkbaar is die voor een aantal Nederlandse schrijvers zo bepalend geweest dat ze daarin al hun vrijheid en ook hun literaire verlangens of wanhoop kwijt konden. Je kunt niet van de generaties erna verwachten en eisen dat ze dat op die dezelfde manier doen.

Oosterling: Precies. Maar wat gebeurt er als de laatste getuigen niet meer bij de laatste monumenten staan omdat ze gestorven zijn?

Uphoff: Dan hebben we weer een heleboel, nieuwe getuigen voor een heleboel nieuw op te richten monumenten.

Oosterling: Wat voor getuigenis leg je dan af met jouw boeken? Is de term ‘getuige’ nog adequaat? Wat wordt dan in ons tijdsgewricht geëngageerd in de literatuur? Op welke manier worden mensen nu aangesproken door poëzie?

Uphoff: We hobbelen allemaal in hoog tempo naar het einde van deze eeuw. Het idee dat de Tweede Wereldoorlog uitgangspunt voor een stellingname is, is in ieder geval voor de huidige generatie weggefallen. Er zijn al weer veel oorlogen overheen gebuiteld die bij deze tijd, bij deze mensen horen. Daar zoek je een andere vorm voor.

Oosterling: Heeft de literatuur ondertussen niet een andere plaats gekregen in de samenleving? Is zij niet veel integraler aanwezig dan ooit tevoren was? Heeft dat iets met betrokkenheid te maken?

Uphoff: Dat zou heel goed kunnen.

Van der Waal: En waarmee dan precies?

Oosterling: Als we spreken over interdisciplinariteit en multimedialiteit en we daarmee verschuivingen binnen media en disciplines op het oog hebben die via een beeldcultuur op ieder moment onze lichamen beroeren – en dus blijkbaar ook doorwerken op de momenten

dat we schrijven en lezen – kun je dan niet stellen dat de literaire ervaring een veel grotere expansie heeft gekregen, zoals dat bijvoorbeeld ook met de muziek het geval is? Wat doet een rapper? Is dit poëzie en muzikaal tegelijkertijd? Of doet hij of zij iets wat noch muzikaal, noch literair is? Ik vraag me af of het literaire waarover we nu praten misschien geen achterhaald station is. Wat niet wegneemt dat er nog steeds prijzen worden gegeven aan literatoren en subsidies worden verstrekt aan veelbelovend talent. Maar als negentiende-eeuwse instituties langzamerhand aan het afsterven zijn – zeker in de beeldende kunst – hoe heeft dat zijn doorwerkingen in de literatuur?

Uphoff: Je zou kunnen zeggen dat er in ieder geval een heleboel andere media bijgekomen zijn, die een verschijnsel - de oorlog in Kosovo, dat is dan toch een heel duidelijk gebeurtenis - aan alle kanten bevraagt en zo de vraag naar engagement opwerpt. In films en documentaires, in het vastleggen van gesprekken met mensen, door dingen op band vast te leggen hebben we al geleerd, hoe mensen dingen kunnen verwerken. Dat weten wij al van de Tweede Wereldoorlog. Wij hebben er al een zekere routine in. Ze moeten daar alleen nog even met z'n allen doorheen door getuigenissen vast te leggen, foto's te maken en filmmateriaal te schieten. Er moeten ook verslagleggingen in boeken komen, zodat een hele generatie, de hele bevolking, straks aan die verwerking kan toekomen. Ik vraag me af of ik daar op die manier aan zou willen meewerken. Ik doe liever iets met het algemeen menselijk kwetsbare, wat net zo goed daar als hier kan zijn. Zo'n verslag kan net zo overweldigend en overstelpend zijn als dat van een journaliste in Kosovo die getuigenissen vastlegt. Wat niet wil zeggen dat ik dat gering schat. Natuurlijk is dat noodzakelijk, maar ik zie dat niet meer als de taak van een schrijver. Niet als mijn taak in ieder geval.

Sensibiliseren èn emanciperen?

Zaal: Maar over welk literair engagement spreken we dan?

Van der Waal: Ik vind dat je een soort intrinsiek engagement hebt op het moment dat je literatuur leest, en vooral als je het maakt. Je kunt dat alleen doen als je je aan iets engageert. Dat dat hele verschillende dingen kunnen zijn, is duidelijk. Het kan de literatuur zelf zijn of maatschappelijke misstanden, maar ook een bepaalde kijk op de mens. Daarvoor probeer je je lezers gevoelig te maken. Sensibiliseren is daarvoor een goed woord en op het ogenblik beter op de literatuur van toepassing dan op de tandem emancipatie/politiek engagement.

Uphoff: Nou begrijp ik het ook voor het eerst! Aan de kant van hét politieke dan: een soort op drift doen raken van bepaalde vast ingeslepen patronen. In dat geval denk ik dat er voor ons niet veel meer te emanciperen valt. We hebben meer aan een verhoogde gevoeligheid dan aan nog een dosis emancipatie.

Van der Waal: Misschien is het zelfs zo dat datgene wat we willen emanciperen er al niet meer is. Natuurlijk, we willen nog allemaal gelijke rechten houden en het is ook belangrijk dat dat gebeurt, maar de kern waarom dat draaide – de mens, het subject, het individu – is dit decennium door de wetenschap en media om zeep geholpen.

Oosterling: Is het het avant-gardeproject waar het in principe op neer komt? Dat project waarin de literatuur zich nog deze emancipatoire functie toedicht. Als avant-garde is het toch een volstrekt achterhaald project?

Uphoff:

Nou, het heeft zijn doel wel zo'n beetje bereikt. Niet op alle terreinen, of misschien niet voor altijd, maar - als je tenminste in die zin het sensibiliseren ziet - als we bereiken dat er een soort nieuwe of verhoogde gevoeligheid ontstaat, dan teken ik direct voor het sensibiliseren. Laat het emanciperen wat mij betreft maar. Dat meen ik echt, want juist doordat in ons bestaan dingen al zo openbaar en zo aanwezig zijn, ga je verlangen naar kleine ruimtes, waarin kleine dingen erg kwetsbaar kunnen zijn. Dat geldt evenzogoed voor rampgebieden als voor de kleine dagelijkse rampen die zich in een stad, in een gezin of waar dan ook kunnen voltrekken. Als 'engagement' inhoudt dat mensen daarvoor een verhoogde gevoeligheid ontwikkelen dan is dat bereiken een echt ideaal. Het lijkt me mooi, als een schrijver dat kan bereiken.

Zaal: Maar ze moeten wel gecensureerd worden op het moment dat er filmische beelden van worden gemaakt.

Uphoff: Blijkbaar. Zoals er ook foto's uit een museum gehaald moeten worden, omdat een kijker dat als porno kan opvatten. Niet omdat het porno is, tenminste ik heb altijd geleerd dat porno het afbeelden van een seksuele handeling is.

Esthetiek en geweld

Van der Waal: Ik vind dat iedereen bij gebeurtenissen als in Kosovo betrokken zou moeten zijn. Ik heb ook iets geschreven over Kosovo, maar dat doe ik dan niet zozeer als dichter. Dat doe ik omdat ik ook een burger ben.

Uphoff: Je doet het misschien wel heel bewust niet als dichter. Dat is ook een stellingname. Ik ben op een gegeven moment ook gevraagd om daar een artikel over te schrijven, maar dan kies ik er voor om dat juist heel duidelijk niet in fictie te doen. Ik ervaar het als een probleem om dat in proza te doen, om daar nog eens een esthetische ervaring van te maken voor een lezer. Daar is het te ernstig voor en dat is dan ook precies het probleem geweest. Overigens, ook in de literatuur over de Tweede Wereldoorlog. Het is maar een klein groepje Nederlandse schrijvers die zich daar mee heeft beziggehouden en daar waardering voor gekregen heeft. Het is natuurlijk ook al heel lang - ik geloof dat Sam Dresden daarover heeft geschreven - de vraag geweest van: hoe schrijf je, hoe druk je de bodem van de menselijkheid uit? Maak je daar iets heel moois van of iets tragisch met alle elementen die bij een tragedie horen, waardoor het ook op een bepaalde manier zinvol wordt, omdat het zo mooi van tragiek is? Of benadruk je de absurditeit of de lelijkheid ervan? Ga je het banaliseren? Het is dus heel problematisch. Bovendien zijn er al zoveel vormen gebruikt. Steeds weer ontstaat er een soort afstandelijke schoonheidsbeleving.

Van der Waal: Ik denk dat daar een conflict in schuilt. Schrijven heeft op de een of andere manier met geweld te maken. Het esthetiseert dat. In oorlogssituaties krijgt dat zo'n morele geladenheid en is het zo werkelijk, dat kunst en politiek in een heel moeilijke verhouding tot elkaar komen te staan.

Cobussen: Wat vind je dan van Jorge Semprun's laatste boek of een van zijn laatste boeken, *Schrijven of sterven*. Daarin beschrijft hij zijn worsteling met wat hij moet doen met de ervaringen die hij in Buchenwald had. Hoe hij dat gaat opschrijven of van zich af gaat schrijven. Maar tegelijkertijd wil hij die ervaring levend houden. Hij wil deze niet wegstoppen of het er nooit meer over hebben in de hoop dat hij het zo misschien kan verwerken. Het moet een juiste plek krijgen zodat hij verder kan leven. In Buchenwald

beschrijft hij de discussies met een aantal schrijvers over hoe deze ervaring over het voetlicht kan worden gebracht. De heersende mening bij die schrijvers is het zo nauwkeurig mogelijk te beschrijven, maar volgens hem kan deze ervaring alleen maar op een esthetische manier worden overgebracht. Dat is de enige manier waarop mensen die dit niet hebben ervaren kunnen bevatten wat hier is gebeurd. Volgens hem kan het alleen maar op een esthetische manier. Anders is het te erg, te veel.

Uphoff: Ik vind wel dat zo'n keuze alleen maar voorbehouden is aan iemand die zo'n keuze heeft. Wat er in Kosovo gebeurt, zijn niet mijn ervaringen. Ik zou me schamen om het echte geweld dat anderen ondergaan hebben te gebruiken en te esthetiseren om mijn lezers, mijn eigen lezersgroep te creëren. Er is die beruchte discussie met een Oostenrijkse schrijver, die ook zijn kampervaringen had beschreven en daarmee meteen alle literaire prijzen in de wacht sleepte. Dat boek werd vertaald. Het werd een enorme literaire rel omdat uiteindelijk bleek dat hij daar niet had gezeten had. Hij had weliswaar een prachtig boek geschreven, maar hij heeft wel gepretendeerd dat dat zijn eigen ervaringen waren. Een deel van de meerwaarde van dat boek - van de autoriteit die van de acceptatie uitgaat - ligt in het feit dat hij zegt dat het zijn eigen ervaringen zijn. Ik vind dat alleen Semprun mag kiezen voor de esthetisering. Of ik kies voor wat bij mijn ervaringen hoort. Maar bij dit soort dingen heb ik zelf meer schroom.

Oosterling: Dit is interessant, want zijn we niet precies bij het tegenovergestelde aangekomen van waar we mee zijn begonnen: het loskoppelen van de autobiografie van het werk.

Uphoff: Het is iets ingewikkelder. Ik had het over een dubbele fictie: je creëert een fictief schrijverspersoon die je boek heeft geschreven en daarnaast is er nog je echte, werkelijke ik. Ik heb er wel moeite mee als je pretendeert dat je werkelijke ik en je volkomen fictieve schrijvers-ik - die qua ervaringen niets met elkaar te maken hebben - dezelfde zijn. Zou u het prettig vinden als ik een boek zou schrijven over een miskraam en ik overal zou roepen dat het mijn miskraam is en hoe erg het wel was. En als dan na een tijdje blijkt dat ik nooit een miskraam heb gehad, voelt u zich dan niet genept? Waarom heb ik het nodig om dat te zeggen? Dan hang je je helemaal op aan het autobiografische.

De Brabander: Het probleem met die Oostenrijkse schrijver is dat hij waarschijnlijk in een interview heeft laten blijken dat hij het ook echt heeft meegemaakt. Als hij dat niet had gezegd...

Uphoff: ... dan was er dus niets aan de hand geweest.

De Brabander: Maar dan ligt het probleem niet bij het boek.

Uphoff: Ik heb er moeite mee als een schrijver aan de ene kant het autobiografische gebruikt om gewaardeerd te worden en aandacht te krijgen. Op het moment dat ik ga roepen dat ik het allemaal zelf heb meegemaakt, krijgt mijn werk de receptie en waardering die ik er graag voor wil hebben. Maar dan is het autobiografische van doorslaggevende aard.

Van der Waal: Dat is wel leuk. Ik heb kort geleden een stukje gelezen over Marcel Möring, de afwezige vanavond. Hij vertelt over zijn leven en merkt op dat hij een personage beschrijft uit een van zijn boeken. Maar hij beleeft het op dat moment alsof hij echt zijn eigen biografie vertelt. Later realiseert hij zich pas, dat de afstand tot zijn eigen leven verschrikkelijk groot is. Het stemt tot nadenken dat de fictie die je schrijft je gaat inhalen.

Uphoff: In dat geval is er sprake van verwarring bij de auteur zelf. Dit is dan ook geen liegen meer. Ik zou daar minder moeite mee hebben. Daar is wel een heel mooi artikel geschreven in een literair tijdschrift. Daarin heeft een journaliste geprobeerd uit te zoeken, wat zijn motieven zijn geweest. Ze kon er niet helemaal uitkomen of hij zelf half is gaan geloven in de door hem gecreëerde fictie, of dat hij dat nog steeds heel bewust in stand houdt. Bij de mensen uit zijn omgeving kreeg ze tegenstrijdige berichten: de een zegt dat hij heel goed wist dat het niet waar was en hij daarvan gebruik heeft gemaakt en de ander meent dat hij erin is verstrikt geraakt. Het wordt natuurlijk wel weer heel interessant, wanneer de schrijver het zelf ook niet weet. Wie zal dan de waarheid achterhalen? Op zo'n moment zegt het heel veel over het geloof van de schrijver in de macht van het autobiografische. Dat zou ik eigenlijk heel jammer vinden, want dan zeg je dat alleen de eigen ervaring telt.

Cobussen: Over het probleem van fictie of werkelijkheid schrijft Semprun in een eerder boek, waarin hij over zijn eerste roman *De grote reis* schrijft. Hij beschrijft de reis van Frankrijk naar Buchenwald. Op een gegeven moment zit hij in de trein en heeft daar heel veel steun aan een man die naast hem zit. In dit boek vertelt Semprun dat hij deze figuur heeft verzonnen. Als je dat weet, ga je met een andere blik *De grote reis* lezen. Maar hij zegt dat zo'n esthetisering nodig is om de waarheid te kunnen vertellen. *Schrijven of sterven* is natuurlijk ook een esthetisch boek. In hoeverre zitten hier nu ook weer elementen in, die hij later misschien weer zal herroepen?

Van der Waal: Ja, die esthetisering, wat is dat nou precies? Ik geloof dat de werkelijkheid en de ervaring gedragen worden door een realiteit die schuilgaat achter de feitelijkheid. De schrijver probeert zo sensibel mogelijk met die realiteit om te gaan. Dat heet esthetisering, maar is iets veel radicalers dan de uiterlijke opsmuk die er doorgaans onder wordt verstaan.