

## Inhoud

Vooraf 7

### I

Een beschaving van de roman 12

De roman in nieuwe tijden 15

Een uitdijend heelal van beelden 20

Kleine fenomenologie van het lezen 23

De dood van Bin Laden en ander spannend nieuws 28

### II

De evolutie van de roman 32

De romanschrijver en nieuwe onderwerpen 37

Het verlangen naar nieuwe vormen 44

De verbeelding van het intieme 51

De kracht van zintuiglijk proza 60

Het belang van de traditie 66

Stijl: de fysionomie van de geest 70

### III

Overvloed en onbehagen 78

De toekomst van de roman 80

Wat alleen de roman kan zeggen 88

Verantwoording 96

Voor Jeanne

**‘De grenzen van de ziel zul je nooit kunnen ontdekken,  
welke weg je ook begaat: zo’n diepe grond heeft zij.’**

HERACLITUS

**‘Een roman is als een strijkstok, de klankkast van de viool –  
dat is de ziel van de lezer.’**

STENDHAL

**‘Alles in onze cultuur werkt tegen de roman.’**

DON DELILLO

## Vooraf

Jarenlang ben ik van plan geweest een 'lof van de roman' te schrijven. Het moment waarop ik de lof zou zingen van dat wonderlijke, steeds van gedaante veranderende ding dat we roman noemen leek altijd ver weg. Nu en dan noteerde ik een uitspraak van een schrijver over zijn *métier* die ik in mijn betoog zou kunnen gebruiken. Een van de eerste was een opmerking van Valéry: 'Van alle mensen is een dichter het meest gericht op het nut. Luiheid, wanhoop, versprekingen, eigenaardige blikken – alles wat de praktisch ingestelde mens verloren laat gaan, verwerpt, negeert, buitensluit, vergeet, dat verzamelt de dichter en door zijn kunst geeft hij het waarde.' (Mijn vertaling, Od)

Wat Valéry zegt over de dichter, geldt zeker ook voor de romanschrijver. Een van de meest in het oog springende en aantrekkelijkste eigenschappen van de roman is voor mij dat werkelijk alles daarin een plaats kan krijgen. Niets is voor de romanschrijver te gering, niets is te gering om te worden opgenomen in een roman. Waar anderen aan voorbijgaan, wat ze niet willen of kunnen zien, wat ze vergeten en verdringen – het wordt door de romanschrijver opgemerkt en opgeslagen, en op een dag kan hij het laten verschijnen in zijn roman. Baudelaire heeft eens opgemerkt over zijn gedichten: 'Jullie gaven mij modder, ik heb er goud van gemaakt.' De modder van het leven van alledag omgezet in het goud van de poëzie, de roman, de literatuur.

Dat wat altijd zo ver weg leek, kwam plotseling dichtbij. Ik kreeg het verzoek (van de Koninklijke Vereniging van het Boekenvak en het

Nederlands Letterenfonds) om een essay over de roman te schrijven in een reeks waarin A.F.Th. van der Heijden, Connie Palmen, Bas Heijne en Marcel Möring me waren voorgegaan. Het kwam op het juiste moment: ik had mijn handen vrij, nadat ik acht jaar had gewerkt aan *Pier en oceaan*. Het leek ook het juiste moment om mijn ideeën over de roman, die ik in de loop der jaren in essays, interviews en *De wonderen van de heilbot* (2006) had ontwikkeld, in een groter verband bijeen te brengen.

Toen ik bijna veertig jaar geleden als schrijver debuteerde, was de samenleving minstens zo ingrijpend aan het veranderen als nu. In de jaren zestig en zeventig ging Nederland op de schop. Er voltrok zich met veel rumoer een maatschappelijke en culturele revolutie. Het is geschiedenis geworden. Het lijkt nu in de terugblik een 'andere tijd'. De literaire cultuur van die dagen lijkt die van een ander tijdperk.

Schrijvers stonden argwanend tegenover 'succes', want 'succes' was iets voor artiesten en sporthelden; zangers en wielrenners hadden succes, maar de schrijver was een kunstenaar en in de kunst ging het niet om succes. Literaire tijdschriften werden op papier gedrukt en elk tijdschrift vertegenwoordigde een richting in de literatuur. Schrijvers verbonden zich met een van die tijdschriften en publiceerden daarin hun *work in progress* (zoals dat deftig werd genoemd). Recensies in kranten en weekbladen konden uitdijen tot de nu onvoorstelbare lengte van twee- à drieduizend woorden. Ook aan de poëzie, tegenwoordig bijna uit de boekenbijlages verdwenen, werden vele kolommen gewijd; elke nieuwe bundel van een dichter van naam werd besproken. Het woord 'marketing' werd geassocieerd met Coca-Cola, niet met literatuur. Uitgeversprospectussen waren van een aandoenlijke eenvoud, met auteursfoto's ter grootte van een postzegel. De bestsellerlijst deed weliswaar zijn intrede, maar bestond uitsluitend uit literaire titels. Romans die een hoge oplage haalden werden in de *inner circle* van de literatuur met wantrouwen bezien – voor de echt belangrijke literatuur, die van de avant-garde, was immers maar een klein publiek? Er werd niet ge-

sproken over de noodzaak van een literaire canon, want die was er eenvoudigweg. Nederland had twee televisiekanalen (in zwart-wit), men schreef elkaar nog brieven en schrijvers tikten hun manuscripten op zogeheten schrijfmachines. Ik was vanaf 1978 de trotse bezitter van een elektrische IBM, een machine met het gewicht van een volle boodschappentas.

In 1995 kocht ik mijn eerste laptop, een onwaarschijnlijk kleine zwarte doos met een onwaarschijnlijk klein zwart-witschermpje (een *Thinkpad*, ook van IBM), niet lang daarna kon de wereld beschikken over internet en in de daaropvolgende jaren was ik voor de tweede keer in mijn leven getuige van een culturele revolutie.

Mijn essay is geen lof van de roman geworden, want dat perspectief vond ik te beperkt. Ik was veel meer geïnteresseerd in de positie van de roman aan het begin van een nieuwe eeuw waarin, voor degenen die de vorige nog ruimschoots hebben meegemaakt, ook de cultuur een transformatie ondergaat. In die door digitalisering en mondialisering sterk veranderende cultuur heeft de roman niet meer de plaats die hij lange tijd heeft gehad.

Ik heb geprobeerd die nieuwe context van de roman in grote trekken te beschrijven. Vervolgens heb ik mijn blik gericht op de roman zelf om vast te stellen wat nog altijd de unieke eigenschappen en mogelijkheden van het genre zijn. Ik heb in dat deel ook mijn eigen opvattingen over de roman onderzocht. Ten slotte heb ik mijzelf de vraag gesteld: hoe kan de roman overleven in een cultuur waarin hij met zoveel andere media moet concurreren? *Wat alleen de roman kan zeggen* is vooral een poging tot een antwoord op die vraag.

Elke romanlezer beseft dat zijn kennis van de roman ook na tientallen jaren lezen nog lacunes vertoont. Niemand kan alle klassieke romans gelezen hebben, niemand kan de huidige romanproductie zelfs maar bij benadering overzien. Ik ben me ervan bewust dat mijn essay drijft op persoonlijke voorkeuren. Als lezer ben ik altijd mijn eigen weg gegaan. Ik lees romans die me om de een of andere reden naar zich toezuigen, die passen bij wat me op dat moment bezig-

houdt, romans die ik nodig heb voor mijn eigen werk. Ik volg een flink aantal collega's in de Nederlandse literatuur. Maar de literatuur begint voor mij bij Homerus en het Gilgamesj-epos, en ook dat heeft mijn leesgedrag altijd beïnvloed: ik maak graag grote reizen in ruimte en tijd. Het doet er in zekere zin ook niet toe wanneer een kunstwerk is ontstaan. Een grottekening kan ons net zo raken als een schilderij dat gister werd gemaakt. Juist door de kunst krijgen we toegang tot het tijdloze.

Diepte geven aan een betoog over de roman is niet mogelijk zonder terug te gaan in de tijd. Maar het gaat me in dit essay, ondanks de nodige omzwervingen door de geschiedenis van de roman, om het heden.

Amsterdam, september 2013

# I

‘Sommigen wilden de roman zien als een soort cinematografisch voorbijtrekken van de dingen. Die opvatting was absurd. Niets staat verder van wat wij in werkelijkheid hebben waargenomen dan zo’n cinematografische kijk.’

MARCEL PROUST, *DE TIJD HERVONDEN*, 1927

## I Een beschaving van de roman

Het is niet gebruikelijk om de roman te typeren als een 'uitvinding'. Het woord wordt alleen gebruikt voor technische vindingen en er wordt meestal ook een naam aan gekoppeld, die van de uitvinder. Maar waarom is de fotografie een uitvinding en de roman niet? Omdat de roman zich langzaam maar zeker en via vele schrijvers heeft ontwikkeld? Al eeuwen beschikten schilders over de camera obscura als hulpmiddel bij hun werk toen Nicéphore Niépce op het idee kwam – in 1792 om precies te zijn – dat je een lichtgevoelige plaat in een camera obscura zou kunnen zetten om het door de lens geprojecteerde beeld vast te leggen. Hij begon te experimenteren en slaagde erin die lichtgevoelige plaat te ontwikkelen, maar de stof die hij nodig had om het beeld te fixeren kon hij niet ontdekken. Na zijn dood deed Louis Daguerre dat en hij kon in 1839 – precies in de tijd waarin de realistische roman in opkomst was – het fotografische procedé bekendmaken. De fotografie ontstond niet door toedoen van een enkeling. Ook daar kwamen vele breinen aan te pas.

De roman is kennelijk toch ook een hoogst bijzonder ding, want vanuit Europa heeft hij zijn weg gevonden naar Rusland, naar Noord- en Zuid-Amerika, naar Australië, India en Afrika. Zelfs oude beschavingen met een grote en eerbiedwaardige literaire traditie als China en Japan hebben de westerse roman geadopteerd. Laten we dus ook de roman als een uitvinding beschouwen, een van de grote uitvindingen van de Europese beschaving, een uitvinding die de wereld heeft veroverd. Zoals de camera ons een nieuwe en scherpere blik op de buitenwereld heeft gegeven, zo heeft de roman ons een



nieuwe en scherpere blik op onze binnenwereld gegeven. Dat is het geheim van zijn succes.

In de achttiende eeuw begon de roman een serieuze zaak te worden, nadat hij in voorafgaande eeuwen steeds was beschouwd als een 'laag' genre, niet meer dan vermaak. Met name Engelse schrijvers als Swift, Fielding, Defoe en Sterne gaven de roman een nieuw en hoger aanzien. De invloed die de roman sindsdien op de geesten heeft gehad is onmetelijk. Goethe werd door *Het lijden van de jonge Werther* (1774) een in heel Europa bekend schrijver. In het dagboek van zijn Italiaanse reis beklagt hij zich erover dat hij in elke salon waar hij komt weer over zijn roman moet praten. *Het lijden van de jonge Werther* beïnvloedde de gevoeligheid van een hele generatie en had naar het schijnt zelfs tientallen zelfmoorden à la Werther tot gevolg.

De filosoof E.M. Cioran heeft (in zijn essay *De roman voorbij*) de westerse beschaving 'een beschaving van de roman' genoemd en de Europeanen 'kinderen van de roman'. Hij bedoelde ermee dat de manier waarop wij onszelf en de wereld zien diepgaand is beïnvloed door de roman. Veel Europeanen zijn natuurlijk helemaal geen 'kinderen van de roman' geweest – om de doodeenvoudige reden dat ze nooit een roman in handen kregen. De grote massa las geen romans. Maar de burgerij en de aristocratie deden dat wel. De roman stond in het centrum van de door hen gedomineerde cultuur. Het hoorde bij een goede opvoeding om romans te lezen, om op de hoogte te zijn van nieuw verschenen romans en erover te kunnen meepraten. Op vele negentiende- en twintigste-eeuwse stillevens, portretten en interieurschilderingen zien we romans afgebeeld. In het burgerlijk interieur was de roman net zo vanzelfsprekend als de piano.

Lange tijd ook kon elk kind dat iets te weten wilde komen over de wijde wereld maar één ding doen: lezen. Generaties lang hebben kinderen met gloeiende oortjes allerlei boeken verslonden die wij niet meer kennen, maar ook klassieken als Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), een roman die eindeloos vaak en in eindeloos veel bewerkingen is herdrukt, Alexandre Dumas' meeslepende *De graaf van Monte Cristo* (1844-46) of *De drie musketiers* (1844), Lewis Carrolls *Alice in*

*Wonderland* (1865) of sprookjes van Andersen. Vele lezerslevens in vele landen zijn met deze boeken begonnen.

Als kind heb ik in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw een aantal van deze achttiende- en negentiende-eeuwse klassieken nog gelezen. Maar de invloed van televisie begon al merkbaar te worden. Het 'indiaantje spelen' dat ik deed was gebaseerd op boeken over het Wilde Westen, maar bij het 'Ivanhoe spelen' werd ik geïnspireerd door de televisieserie *Ivanhoe* (naar de populaire roman van Sir Walter Scott). Wanneer ik met wapperende mantel – mijn windjack dat ik aan het koord van de capuchon om mijn hals had geknoopt – over een greppel sprong, dacht ik aan Ivanhoe die met wapperende mantel de een of andere gewaagde sprong maakte of aan de gemaskerde Zorro, die ik eveneens van de televisie kende, en die zo mooi met wapperende mantel van het dak van een huis op zijn gereedstaande paard kon springen.

Toen ik op mijn achttiende in Amsterdam kwam, heb ik me op de film gestort. Vele uren heb ik doorgebracht in Kriterion, Studio K en De Uitkijk en daar grote stukken van de filmgeschiedenis tot me genomen. De Italiaanse cinema, de Franse en Amerikaanse en natuurlijk wat er aan nieuwe films uitkwam – in de jaren zeventig kon je nog uitzien naar 'de nieuwe Fellini'. Ik heb minstens zoveel films gezien als romans gelezen. Ik behoor, als het om romans en films gaat, tot een soort tussengeneratie op wie de literaire cultuur nog evenveel invloed heeft gehad als de filmcultuur.

De huidige jongeren zijn geen 'kinderen van de roman' maar 'kinderen van de film, de televisie en het internet'. De verhalen van kinderboekenschrijvers en romanschrijvers zijn voor hen waarschijnlijk minder belangrijk dan ze voor mij en veel anderen waren of staan in elk geval *naast* alles wat er via film, televisie en internet van jongs af aan op ze afkomt. Je kunt je afvragen of de roman niet een verouderde uitvinding is in een wereld met andere, snellere media die voorzien in onze behoefte aan verhalen. Film, televisie en nieuwsmedia leveren onophoudelijk indringende verhalen. De verleiding van het beeld, waarvoor we geen enkele moeite hoeven doen, dat

zich zelfs aan ons opdringt, is bovendien groot. Waarom nog romans lezen?

Philip Roth is pessimistisch als het gaat om de toekomst van de roman. In een interview (*de Volkskrant*, 20 november 2012) zegt hij: 'Ik geloof niet [...] dat de roman stervende is. Ik heb gezegd dat de lezers uitsterven. Dat is een feit en ik zeg het al vijftien jaar. Ik heb gezegd dat het scherm de lezer de das omdoet, en dat is ook gebeurd. Eerst het bioscoopscherm, toen het televisiescherm en nu, als genadeklap, het computerscherm.'

Roth leeft in Amerika, een land waar de commerciële en populaire cultuur sterker aanwezig is dan in Europa en op literaire auteurs niet zelden een ontmoedigende uitwerking heeft. Roth heeft ook al heel lang een getroebleerde verhouding met de Amerikaanse cultuur – hij 'emigreerde' zelfs voor een flink aantal jaren naar Londen. Dit ter relativering van zijn observatie. Toch raakt hij met zijn opmerking wel degelijk een snaar. Sinds de Tweede Wereldoorlog is het bovendien een bekend verschijnsel: wat zich in de Amerikaanse cultuur voordoet, dat komt vroeg of laat naar Europa.

## II De roman in nieuwe tijden

Sinds een kwart eeuw zijn we er getuige van hoe de digitale revolutie de samenleving op alle gebieden verandert: het sociale leven, politiek, economie, wetenschap en cultuur. De opkomst van de boekdrukkunst had in de vijftiende en zestiende eeuw een soortgelijk transformerend effect op de hele samenleving, net als enkele duizenden jaren geleden het ontstaan van het schrift. De digitale revolutie is een revolutie in deze orde van grootte. Het is ook nog eens een revolutie die zich met een ongelooflijke snelheid voltrekt. De boekdrukkunst deed er toch minstens een eeuw over om volwassen te worden, het schrift een jaartje of duizend.

De digitale revolutie is de voornaamste oorzaak van een explosieve groei van de beeldcultuur. Maar het is niet alleen de alomtegenwoordige beeldcultuur, waarvan het beeldscherm de metafoor is, die de ooit zo sterke positie van de roman heeft aangetast. Er hebben

zich de afgelopen kwart eeuw nog een aantal andere veranderingen in de cultuur voorgedaan, zulke grote en ingrijpende veranderingen dat de roman sommigen inderdaad kan voorkomen als een medium uit een andere tijd.

Om te beginnen zijn wij zelf veranderd: door de zeer veel snellere communicatie via internet, door de zeer veel grotere mobiliteit, door de mondialisering. Er is een wereld vóór en een wereld ná de komst van internet. Het lineaire lezen, noodzakelijk voor het lezen van een roman, vereist een houding die lijkt te horen bij een tijd waarin mensen nog ‘rust hadden’ en zich urenlang konden afzonderen. Soms kom je ergens op de wereld waar je mensen onder een boom ziet zitten en ze daar een paar uur later nog steeds aantreft, mensen die niets doen en zich niet schijnen te vervelen – dat lijkt dan nóg verder weg in de tijd, dat is de pre-industriële wereld.

Wijzelf zijn veranderd én onze cultuur is veranderd.

In de cultuur is het onderscheid tussen hoge en lage cultuur vervaagd – het is een veelvuldig geconstateerd en besproken feit. Tot ergens in de jaren negentig had ik nooit stilgestaan bij dat onderscheid. De literaire roman behoorde tot de hoge en de strip tot de lage cultuur, Chopin was hoge cultuur, popmuziek lage. Voor mijzelf betekende dit onderscheid in de praktijk eigenlijk niets, want in de Amsterdamse subcultuur waarin ik me vanaf eind jaren zeventig bewoog werd het al niet meer gemaakt. In het Shaffy Theater keek ik in de ene zaal naar een toneelstuk van Peter Handke en in een andere naar een show van clown Django Edwards. Maar het debat over hoge en lage cultuur verwijst niettemin naar een fundamentele verandering: het verdwijnen van een hiërarchie die er lang is geweest. Cartoontekenaar Keith Haring heeft nu zijn tentoonstelling in het Centre Pompidou in Parijs, waar ook iconen van de moderne kunst als Cézanne en Picasso te zien zijn; de cartoonachtige schilderingen van Haring, begonnen als graffitikunstenaar in de straten van New York, zijn ingelijfd bij de geschiedenis van de moderne kunst. De cultureel supplementen van de kranten weerspiegelen in dezen ook de tijdgeest: ooit waren het bolwerken van ‘hoge’ cultuur, nu

kan ook een jonge gitaarheld uit de vs, een filmster of mode-icoon op de voorpagina staan.

Die verving van scheidslijnen in de cultuur was al een flinke tijd gaande. In de jaren zestig veroverde de popart met zijn aan de populaire cultuur ontleende voorstellingen de kunstwereld. Popart verscheen in de grote musea. Andy Warhol met zijn Campbell-soepblikken en Roy Liechtenstein met zijn tot grote schilderijen opgeblazen strips werden wereldberoemd. De invloed van popart was groot. Onder jonge kunstenaars werd het vanzelfsprekend om elementen uit de popcultuur in het werk op te nemen, om in het atelier naast de cassetterecorder stapels bandjes te hebben liggen met zowel pop als klassiek, om in liefst louche bioscopen naar kungfufilms te kijken én in arthouses naar de films van grote regisseurs, om literatuur én strips te lezen, om je huis in te richten met goedkope meubels én designmeubels van twintig jaar geleden die je op straat bij het grofvuil had aangetroffen. Maar het ging hier om een subcultuur. Er was ook een woord voor deze levensstijl: *camp*. In feite bevestigde deze houding de aloude hiërarchie alleen maar.

Pas aan het begin van deze eeuw werd de culturele hiërarchie definitief aan het wankelen gebracht door de popcultuur, die dankzij commerciële tv-zenders en internet veel sterker zichtbaar werd en zich dus ook veel sterker kon laten gelden. Deze dehiërarchisering van de cultuur heeft grote consequenties voor de positie van de roman.

In onze cultuur is beeld nu nog veel meer aanwezig dan een halve of zelfs een kwart eeuw geleden. Sinds de uitvinding door de gebroeders Lumière in 1895 heeft film zich ontwikkeld van een kermisattractie tot een kunst en een wereldwijde industrie. Maar pas sinds de komst van satelliettelevisie, internet en dvd is film een permanente aanwezigheid in het leven van alledag. In veel huizen is naast de boekenkast een kast met dvd's verschenen.

Film en televisie zijn al jaren de grote concurrenten van de roman. Cineasten en televisiemakers pakken de nieuwe onderwerpen in de samenleving onmiddellijk op en brengen ze vaak voortreffelijk in

beeld. Het kijken naar goed gemaakte televisieseries vervangt in de avonduren en de weekends voor niet weinigen het lezen van romans. Naar aanleiding van het succes van een aantal televisieseries in Amerika in de periode 2000-2010 constateert *The Atlantic Monthly* (1 november 2009) dat 'the intricate, multiseason narrative tv drama has exercised a dominant cultural sway over the well-educated, well-off adults'. Hetzelfde geldt voor de *well-educated* en *well-off adults* in Nederland, van wie er vele in de ban zijn van *Borgen*, *The Sopranos* of *Mad Men*. In de negentiende eeuw waren grote scharen lezers in Frankrijk verslingerd aan de feuilletons van Alexandre Dumas en Eugène Sue. Couperus' *Eline Vere* verscheen in 1888 als wekelijks feuilleton in dagblad *Het Vaderland*, was razend populair en voorafschaduwde met zijn snelle wisseling van scènes de televisie. Wat destijds het feuilleton was, is nu de televisieserie.

In 1986, toen de personal computer net in opkomst was en internet nog niet bestond, constateerde Milan Kundera in *De kunst van de roman*: 'De roman bevindt zich (zoals de hele cultuur) in handen van de massamedia; deze versterken en kanaliseren, als handlangers van de eenwording van de wereldgeschiedenis, het proces van de reductie; ze verspreiden over de hele wereld dezelfde simplificaties en clichés, die zich ervoor lenen door het grootst mogelijke aantal, door iedereen, door de hele mensheid geaccepteerd te worden. [...] Die gemeenschappelijke geest van de massamedia, die verhuld wordt door hun politieke diversiteit, is de geest van onze tijd. Die geest lijkt me in strijd met de geest van de roman.' Want, schrijft hij verderop: 'De geest van de roman is de geest van de complexiteit.' (Vertaling Ernst van Altena)

Na 1986 is de invloed van de media op de literaire cultuur alleen maar sterker geworden. Romans worden met een pr- en marketing-offensief via de media gelanceerd. Schrijvers zijn figuren in de media geworden en gehoorzamen aan de wetten van de media. Het is vreemd om te bedenken dat er van de romans van Zola in heel Europa honderdduizenden exemplaren werden verkocht zonder dat er

één interview aan te pas kwam. Zijn romans waren door schandaal omgeven, maar dan nog blijft het voor ons opmerkelijk dat de persoon van de schrijver geen enkele rol speelde in de verspreiding van zijn werk. Tegenwoordig besteden succesvolle romanschrijvers na het verschijnen van hun nieuwe roman al gauw een jaar aan promotiewerk. Het grote nieuwe woord is niet de naam van een nieuwe literaire stroming, het grote nieuwe woord is ‘marketing’.

Ook in de sfeer van de ideeën heeft zich een fundamentele verandering voorgedaan. In de laatste decennia van de twintigste eeuw is min of meer geruisloos het avant-garde-idee verdwenen, dat een kleine eeuw lang voor zo’n ongekende dynamiek en vernieuwingsdrift in de kunsten heeft gezorgd. Schrijvers, schilders en componisten creëerden een nieuwe literaire, beeldende en muzikale werkelijkheid en botsten met de conventies die het grote publiek erop nahield. Giacometti moest tientallen jaren in armoede leven om zijn nieuwe visie op de beeldhouwkunst te kunnen verwerkelijken, Mondriaan was tot in zijn laatste levensjaren in New York een arme kunstenaar, Joyce heeft zijn hele leven geld moeten lenen om te kunnen schrijven (en gaf het geleende meestal met handenvol weer uit). De avant-garde in de Europese en Amerikaanse kunst had een ideologische, soms zelfs dogmatische kant, maar het meest in het oog springend is nu, in de terugblik, het idealisme dat kunstenaars een kleine eeuw heeft voortgedreven, het gevoel van een ‘hoge opdracht’.

De cultuur van de avant-garde is verdwenen, ten onder gegaan aan het eigen succes, zou je kunnen zeggen. Het publiek heeft de nieuwe, aanvankelijk provocerende en afstotende vormen geaccepteerd of zich erbij neergelegd dat ze er zijn. Er is voor een kunstenaar geen heersende smaak meer om te bevechten. *Anything goes*, alles is mogelijk in de kunst. De enige weerstand die er nog is – afgezien van het creatieve gevecht dat geleverd moet worden – is de weerstand van de markt.

### III Een uitdijend heelal van beelden

In de film *Roma* (1972) van Fellini zit een lange scène waarin de gebeurtenissen op een autoweg rond de stad worden gefilmd. De hele scène wordt gedraaid in de stromende regen met rijdende camera's. We bevinden ons op een snelweg vol kuilen (het is de tijd waarin Italië nog kenmerken van een ontwikkelingsland had). We zien de verkeersstroom, de typische Italiaanse chaos: vrolijk, uitbundig, theateraal, vitaal. Een krakkemikkige vrachtwagen met in de wind bollende en wapperende dekzeilen. In de laadbak van een andere vrachtwagen zitten mannen te kaarten. Een blauwe bus, behangen met spandoeken, voetbalsupporters die schreeuwend uit de ramen hangen. Een losgeslagen paard dat tussen de auto's draaft. Een man die rennend een handkar voortduwt. Het starre gezicht van een vrouw achter de beregende ruit van een auto voor het stoplicht. Een gekapseisde vrachtwagen midden op de weg, die is bezaaid met dode en bebloede kalveren. Hoertjes onder hun paraplu's achter de vangrail. Tijdens de scène wordt het avond. Nog steeds bevinden we ons in de verkeerschaos van Rome, nog steeds valt de regen.

Alles in deze scène wordt op de een of andere manier symbool. Het losgeslagen paard dat tussen de auto's draaft, de rennende man met zijn kar, het starre vrouwengezicht achter de beregende ruit, de dode kalveren op de weg, de hoertjes. Elk beeld ontstijgt het anekdotische en wordt symbool. Symbool van het chaotische stadsleven, van de menselijke vitaliteit, de menselijke eenzaamheid, het zwegen, de rusteloosheid. De regen, de almaar stromende regen draagt er veel aan bij. Het is een scène met een epische kracht, die je niet meer vergeet als je hem eenmaal hebt gezien. Het is Fellini op zijn best, het is film op zijn best.

Film is een onderdeel geworden van bijna ieders leven op deze planeet. Zelfs in een zeer arm en weinig ontwikkeld land als Tanzania (waar ik onlangs was) zijn duizenden 'bioscopen': in hutten en schuren krijgen betalende bezoekers een dvd te zien op een oude televisie. Er bestaat in dit land een bescheiden filmindustrie, die de bekende verhalen vertelt maar ook de sociale problematiek in beeld



brengt – de onderwerpen liggen voor het oprapen. Er wordt ontwikkelingsgeld gestoken in de opleiding van scriptschrijvers, want die zijn er te weinig. Niet in de opleiding van romanschrijvers, want er is geen literaire cultuur en het aantal analfabeten is groot.

Film is een universele taal geworden. Er zijn bijna geen mensen meer op onze planeet die een beeldsequentie niet kunnen volgen, die niet weten hoe je naar een film kijkt. Ik vermoed dat er alleen in de oerwouden van Brazilië en Nieuw-Guinea nog stammen leven voor wie de beelden van een film raadselachtig zijn.

Je zit voor een raam en ziet een man voorbijkomen. Je slaat er nauwelijks acht op en bent hem een ogenblik later vergeten, zoals je in de stad elke dag honderden gezichten ziet en onmiddellijk vergeet. Maar van het passeren van deze man is een filmopname gemaakt, vanuit jouw kamer, bijna vanuit jouw stoel, en deze opname wordt groot op de muur geprojecteerd. Tien tegen een dat je meteen geboeid bent door de beelden van een gebeurtenis die je in werkelijkheid nauwelijks deed opkijken.

Gereproduceerde werkelijkheid fascineert. Het begint al met het simpele tekeningetje dat iemand maakt van het uitzicht: je kijkt eraan, nieuwsgierig naar wat hij van dat uitzicht heeft gemaakt. In het café kijken mensen op hun telefoons naar de foto's die ze van elkaar hebben genomen. Beelden op een scherm die hen meteen meer interesseren dan wat ze in werkelijkheid kunnen zien. Bewegende beelden fascineren nog meer dan foto's, omdat ze de werkelijkheid nog dichter benaderen. Bijna elke dag wel kijk ik op de telefoon of computer van mijn geliefde naar een filmpje dat ze die dag heeft gemaakt, juist het filmpje van de gebeurtenis waar ik zelf bij ben geweest. Natuurlijk, het is vluchtig, je kijkt er maar even naar – maar lang genoeg om te voelen dat die beelden meteen vat op je hebben.

Film kijken past bij onze op consumptie en comfort gerichte tijd. Je wordt meegenomen door de beelden. Je hoeft er geen inspanning voor te leveren, je hoeft alleen maar te kijken.

Een film biedt visueel genot en niet zelden visueel spektakel. Film-

beelden kunnen ons veel sterker schokken dan welke romanscène ook, want we zien het schokkende zich voor onze ogen afspelen. We zien het mes erin gaan en het bloed eruit spuiten, we zien een peinzende man voor het raam zijn vuist door het glas slaan en we zien een koorddanser hoog boven een avondlijk Italiaans plein wankelen en naar beneden tuimelen, we zien de napalm ontploffen en een stuk oerwoud in vlammen opgaan, we horen de muziek van Wagner schallen uit de luidsprekers die aan dood en verderf zaaiende helikopters van de Amerikanen zijn opgehangen, we durven haast niet te kijken als we dat meisje aan boord zien gaan van dat schip, al half en half wetend dat ze daar verkracht en vermoord zal worden. Door films zien we wat we anders nooit hadden kunnen zien. Films bevredigen niet alleen ons verlangen naar verhalen, maar ook onze voyeuristische neigingen, ons geheime verlangen naar geweld, ze doen ons huiveren van afschuw, ze zijn in staat ons te doen wegstijgen of in tranen te brengen.

Zien we een film van een groot regisseur, zien we een Tarkovski, een Fellini, een Kurosawa, een Scorsese, een Von Trier, dan genieten we van zijn stijl, zijn intelligentie en visie. Van zulke films houden we als van een roman, een gedicht of een stuk muziek.

Sedert enkele jaren biedt YouTube een immens filmreservoir, dat net als het heelal onophoudelijk uitdijt. Veel research voor mijn roman *Pier en oceaan* heb ik via internet kunnen doen. Toen ik wilde weten wat het Nederlandse leger kort na de Tweede Wereldoorlog in Indonesië heeft uitgespookt, zat ik binnen vijf minuten te kijken naar bioscoopjournaals uit die dagen: Nederlandse troepen landen op het een of andere eiland en worden door de plaatselijke bevolking 'vriendelijk ontvangen'. Ik tik de naam van John Coltrane in en zie hem spelen in een tv-studio, zwetend en wel; het is een sensatie voor me, want ik heb hem nooit live zien optreden. Ik ken al jaren tientallen foto's van de ateliers van Matisse, maar op YouTube kan ik hem plotseling zien tekenen en schilderen – dankzij een documentaire uit 1946 die door een liefhebber op internet is gezet. Niet al te recente speelfilms staan compleet op YouTube. Er zijn nauwelijks onderwer-

pen waarover geen bewegend beeld te vinden is, van cavia's tot vis-sende Eskimo's, van de burgeroorlog in Syrië tot Japanse sushi-koks. Ongemerkt besteed ik er steeds meer tijd aan.

Beeld, en vooral bewegend beeld, zelfs als ik het vanuit mijn ooghoeken zie, trekt het mijn aandacht.

#### **IV Kleine fenomenologie van het lezen**

Een boek missen als je het uit hebt – dat is de mooiste liefdesverklaring aan een roman. Je bent betoverd geraakt door de taal van een schrijver, door zijn verhaal, de personages en de verwickelingen in hun levens, door bepaalde scènes, je bent er lang mee bezig geweest, ook in de uren dat je niet las. Dan is het voorbij. Je herleest het begin, je herleest misschien nog een enkele scène. Maar het is voorbij, en je mist het boek dat dagenlang bij je is geweest, waar je naar terugkeerde zodra dat mogelijk was.

Dit is een effect dat alleen een roman op mij kan hebben. Ik vind *Breaking the Waves* van Lars von Trier een aangrijpende film, maar nadat ik hem heb gezien, mis ik hem niet, ik wil niet nog veel meer *Breaking the Waves*. Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath* – waarop het hoofd van de zojuist gedode en onthoofde reus, nog druipend van het bloed, vastgehouden door een mooie jongen met een vlijmscherp zwaard, een zelfportret van de schilder is – fascineert en ontroert me elke keer als ik het zie, zelfs als afbeelding. Het is een van de meest raadselachtige en complexe zelfportretten uit de schilderkunst. Maar nadat ik het heb gezien, mis ik het niet. Het *Pianoconcert voor de linkerhand* van Ravel, ingezet door het diepe en dreigende geluid van contrabassen en een basfagot, grijpt me altijd aan, maar nadat ik het heb gehoord, mis ik het niet, en ik kan bovendien de cd meteen opnieuw afspelen. Maar toen ik onlangs Dostoevski's *Misdaad en straf* (1866) had herlezen, heb ik het daarna wekenlang gemist en niets anders kunnen lezen.

De indruk die een kunstwerk maakt, wordt niet altijd maar wel dikwijls mede bepaald door de tijd die je eraan geeft. Het is een banale constatering, maar als je wilt vaststellen wat de impact van een

roman bepaalt, moet je daarmee beginnen. Ravels pianoconcert duurt twintig minuten, *Breaking the Waves* duurt tweeënehalf uur, naar het zelfportret van Caravaggio kijk ik hooguit tien minuten. Met het lezen van *Misdaad en straf* ben ik tussen alle bedrijven door twee weken bezig geweest.

Wanneer ik het zo noteer lijkt het lezen van een grote roman haast een bezigheid uit een andere tijd. Waar haal je tegenwoordig nog de tijd vandaan om zo'n roman te lezen? Of doe ik door dat te zeggen niets anders dan meedrijven op de altijd krachtige stroom van de tijdgeest, die voor alles snelheid en gemak eist? Is het niet juist een wezenlijk kenmerk van een roman dat je er dagenlang in kunt opgaan? Is het niet juist de kracht van een roman dat je al lezend uit het vluchtige en verbrokkelde leven van alledag wordt getrokken en door de taal van een schrijver een andere ruimte betreedt? En is dat niet de ruimte van de ziel?

In *Misdaad en straf* worden door Dostojevski veel plekken beschreven en die plekken bepalen mede de atmosfeer van de roman. Er is de kamer van Raskolnikov, nauwelijks groter dan een kast, het trapportaal van de huurkazerne waar hij woont, de kamers van de woekerster en haar achterlijke zuster die hij met bijslagen vermoordt; er zijn de straten en stegen, de cafés en restaurants in een armoedige buurt van Sint-Petersburg – door Dostojevski voor zijn doen allemaal opvallend realistisch beschreven. Al deze ruimtes, al deze plekken visualiseer je tijdens het lezen. Die hele wijk in bloedheet en stoffig Sint-Petersburg, waar het adembenemende en duizelingwekkend knap geconstrueerde verhaal zich afspeelt, maak je zelf. Zoals je ook de gestalte van de uitgehongerde en koortsige Raskolnikov zelf creëert, waarbij je meer voelt dan daadwerkelijk ziet hoe de jongeman eruitziet en vooral: hoe hij is. Dat laatste is ook veel wezenlijker. Je hoeft een personage niet daadwerkelijk voor je te zien en meestal doe je dat ook niet. Je wilt vooral weten hoe hij is. Veel meer dan een fysieke verschijning is het romanpersonage in het hoofd van de lezer een mentaal beeld. Om die reden ook kan een personage voor de lezer opdoemen alleen al door de manier waarop hij praat.