

Sinan Çankaya ~ Mijn ontelbare identiteiten



*Sinan Çankaya Ills.:
Joseph Sassoon Semah*

Sinan Çankaya krijgt een uitnodiging te spreken op het veertigjarige jubileum van zijn oude middelbare school in Nijmegen. De uitnodiging vormt de rode draad in 'Mijn ontelbare identiteiten' waarin hij zijn verhaal vertelt tegen de achtergrond van de debatten over integratie, cultuur en racisme. Jeugdobservaties wisselen zich af met observaties over identiteit.

Het is een gevecht tussen wortelen en vluchten, tussen 'wij' en 'zij', tussen straat en school, tussen erbij en er niet bij horen, tussen individualisme en collectivisme. Op de dag van de jubileumviering, waarin hij zijn voormalige geschiedenisleraar Nico Komst weer ontmoet, ooit de tweede man van de extreemrechtse Centrupartij, vertelt hij zijn verhaal. 'Mijn ontelbare identiteiten' is het literaire debuut van Sinan Çankaya.

Nederland ziet zich wel als tolerant, maar Sinan Çankaya ervaart de werkelijkheid anders: een werkelijkheid met alledaags racisme, mediageweld, politieke koehandelaars, en bevooroordeelde journalisten.

Alhoewel hij in Nederland is geboren, voelt hij zich een ronddolend lichaam zonder wortels.

'Ik heb een lichaam dat niet helemaal Nederlands blijkt te zijn, en daar word ik

steeds aan herinnerd.'

Hij is veroordeeld tot niemandsland. Hij is opgegroeid met het idee van vaderlandslievend te moeten zijn, want een 'goede Turk' is trots op zijn oorsprong, volk en vlag. Voor zijn ouders was die identiteit heel echt. Als zestienjarige dacht hij ook zo, als dertienjarige droeg hij een gouden halsketting met de Turkse vlag. Op school werd hij beschouwd als 'Turk', verantwoordelijk voor alle kwesties over Turken en Turkije.

In de moskee slaat de iman hem omdat hij de verzen te Nederlands uitspreekt.

Toen hij culturele antropologie ging studeren en een andere wereld leerde kennen, veranderde hij radicaal, werd hij migrant binnen zijn eigen familie, de pijnlijkste vorm van verplaatsing.

Maar ook na de coup in Turkije in 2016 wordt hij voor Turk uitgemaakt. Hijzelf is euforisch als Turkije van Nederland wint in een voetbalwedstrijd. Toen hij onderzoek naar diversiteit en discriminatie binnen de politieorganisatie ging doen, werd hij voor de organisatie niet meer 'lid van de familie' maar 'de ander'. Zijn kritiek op het politieapparaat werd niet gewaardeerd.

Ook als docent wordt hij als te radicaal ervaren.



Identiteiten zijn niet van onszelf, ze bevinden zich tussen onszelf en anderen in. Het zijn schuivende identiteiten, de situatie bepaalt of je ergens bij hoort, aldus Çankaya.

Sinan Çankaya laat in *'Mijn ontelbare identiteiten'* hoe moeilijk het is jezelf te definiëren in een wereld waar andere mensen steeds hun vooroordeel over je klaar hebben, je nog steeds niet bij Nederland hoort. Wat is dan je eigen bewegingsvrijheid? We worden niet alleen gedefinieerd, maar we definiëren ook onszelf. Hoe vind je een weg door het mijnenveld van identiteiten?

Zijn antwoord is dat opgelegde identiteiten je nooit helemaal kunnen vastgrijpen en verankeren.

Mijn ontelbare identiteiten is een confronterend verhaal over opgroeien in Nederland als kind van migranten.

Sinan Çankaya - *Mijn ontelbare identiteiten*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 2020. ISBN 9789403184005

Sinan Çankaya is cultureel antropoloog en schrijver. Hij werkt als universitair docent aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Çankaya geeft colleges Bestuurswetenschappen en Politicologie

Linda Bouws – St. Metropool Internationale Kunstprojecten

Het Raskolnikov Syndroom of: Woody Allen voor Beginners



Dat Dylan Farrow, de adoptiefdochter van Mia Farrow, haar beschuldiging van seksueel misbruik door Mia's partner Woody Allen weer in de publiciteit bracht, had ten minste twee gevolgen. Er meldde zich een tweede aanklaagster: Christina Engelhardt, inmiddels 60, zou vanaf 1976, toen een 16-jarig fotomodel, een verhouding gehad hebben met de toen 41-jarige regisseur, een relatie die acht jaar duurde. En het haalde weer de verhouding en vervolgens het huwelijk in veel media naar boven van Allen met een van Farrow's andere adoptiedochters, de 36 jaar jongere Soon-Yi.

Dat roept onder veel meer de vraag op naar het beeld en de rol van vrouwen in Allens films. Lopen feit en fictie daarin door elkaar? Ziet de regisseur Allen de feiten uit het leven van de burger Allen wel voldoende onder ogen? Kortom, tijd om leven en werk van een van de belangrijkste nog actieve regisseurs ter wereld in een context te plaatsen. Ofwel: Woody Allen voor beginners.

Tijdslijn

De 50 films die Woody Allen in de afgelopen 50 jaar geschreven en geregisseerd heeft, zijn grofweg in te delen in vier periodes. Niet meegeteld worden de films waaraan hij in een andere hoedanigheid heeft meegewerkt, bijvoorbeeld zijn bewerking van het Japanse Kaki no Kagi naar *What's up, Tiger Lily?* (1966)

zonder dat hij een woord Japans kende, de James Bond-persiflage *Casino Royale* (1967) of de tekenfilm *Antz* (1998) waaraan hij zijn stem leende. Of films waarin hij wel meespeelt maar die hij niet geregisseerd heeft, zoals *The Front* (1976) over de politieke heksenjacht in het Amerika van de jaren 50, *Scenes from a mall* (1991) tegenover Bette Midler en - misschien zijn beste rol - *Fading gigolo* (2013) van en met John Turturro.

Uitzondering is *Play it again, Sam* (1972), geregisseerd door Herbert Ross maar essentieel deel van de Allen-canon. Het is oorspronkelijk een toneelstuk, geschreven door Allen. Na de Broadway-première in februari 1969 werd het 453 maal uitgevoerd, bijna alle malen met Allen zelf in de hoofdrol. Tegenspeelster was de jonge talentvolle actrice Diane Keaton, die vervolgens tussen 1972 en 1979 in zes films zijn leading lady zou zijn, en trouwens ook privé een hoofdrol speelde. Toen het plan opgevat werd voor een verfilming van het stuk, was Allens affiniteit ermee al grotendeels voorbij, reden om daarvoor Ross in te huren.

Play it again, Sam is de eerste film waarin hij, gesouffleerd door Humphrey Bogart in diens *Casablanca*-rol, zijn moeite met relaties onder woorden brengt en hoort daarom in de lijst van 50. (Voor de volledigheid: de titel van Allens film komt in die bewoording niet voor in *Casablanca* (1942). Ingrid Bergman vraagt Sam, de barpianist van Rick's Place, nog één keer *As time goes by* te spelen met de woorden "Play it once, Sam. For old times' sake", gevolgd door "Play it, Sam. Play "As Time Goes By").

De eerste periode in Allens oeuvre begint met *Take the money and run* (1969) en *Bananas* (1971), films die het best gekarakteriseerd kunnen worden als cinematografische vingeroefeningen: het zijn aan elkaar geplakte sketches, het filmverhaal stelt weinig voor en de humor is voornamelijk visueel.

Hoewel een toenemende vaardigheid op een groeiend vakmanschap wees, bijvoorbeeld in het uit zeven sketches bestaande *Everything you always wanted to know about sex* (*but were afraid to ask)* (1972) en *Love and death* (1975), zou het nog tot 1977 duren voor hij met *Annie Hall* een groot publiek bereikte.

Annie Hall was niet alleen de doorbraak voor Woody Allen als serieus genomen scenarist en regisseur, waarvoor het ultieme bewijs geleverd werd toen zijn vakgenoten de film vier Academy Awards waard vonden: de Oscars voor beste film, beste oorspronkelijke scenario, beste regie en beste vrouwelijke hoofdrol. Die laatste betekende namelijk ook voor Diane Keaton, die de titelrol speelde, erkenning als actrice en een reputatie als stijlicoon op grond van de door haar

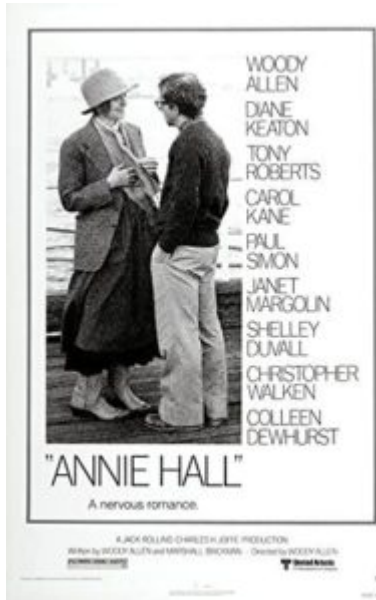
zelf ontworpen garderobe van *Annie Hall*.

Voor veel Woodyrites is echter het eerste echte hoogtepunt *Manhattan* (1979). *Annie Hall* beproeft een overdaad aan technieken: split screen, gelijktijdig getoonde sessies van beide hoofdpersonen bij de psychiater, flashbacks, een monoloog door een jonge versie van Woody, en kartonnen versie van de media-filosoof Marshall McLuhan die tot leven komt en zich in een discussie mengt. De hele la met kunstgrepen wordt opengetrokken. En de lijst had nog langer kunnen zijn: in een subplot vermoeden Allen en Keaton een moord in hun appartementencomplex en gaan ze op onderzoek uit, met alle gevaren van dien. Dat subplot heeft Allen op de plank laten liggen en pas in 1992 uitgewerkt tot *Manhattan Murder Mystery* (1993), met daarin onder andere een fraaie hommage aan de spiegelscène in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947).

Oorspronkelijk zou *Annie Hall Anhedonia* heten, wat Allen pas twee weken voor de film uitgebracht werd veranderde in de huidige titel. Anhedonisme is het niet kunnen beleven van plezier, een veel voorkomend symptoom bij depressie. Kees van Kooten schreef in 1984 *Hedonia. Een opstel*, waarin de schrijver filosofeert over onderwerpen als de humor van Woody Allen en diens "natuurleuk", terwijl zijn vrouw Barbara in New York is voor een vraaggesprek met Allen.

Daarentegen zoekt *Manhattan* het in eenvoud: de in scherp zwart-wit gefilmde skyline van Manhattan, ondersteund door de openingsmaten van George Gershwins *Rhapsody in blue*, vormt wellicht de mooiste filmische ode aan New York.

Twee scènes zijn bepalend voor de contrapunten in veel van Allens werk: de neurotische man, die lust en bindingsangst maar niet met elkaar in balans kan brengen, en de meestal aantrekkelijke jonge vrouw die tot veel bereid is om een relatie in stand te houden. *Manhattan* begint als Isaac tot vijfmaal toe een openingszin voor zijn roman formuleert, een roman die tijdens het verloop van de film, maar waarschijnlijk ook daarna, niet veel verder komt dan dat begin. Daar tegenover staat een scène tegen het slot, waarin hij zijn veel jongere beeldschone vriendin voor de zoveelste keer op het verkeerde been zet. Wie kan met droge ogen aanzien hoe de toen 17-jarige Mariel Hemingway met trillende onderlip fluistert: "Gee, now I don't feel so good"?



De tweede fase, het serieuze werk, begint met *Annie Hall* en leidt via onder meer *Manhattan*, *Hannah and her sisters* (1986) en *Alice* (1990), naar 1992, het jaar waarin het vrijwel voltooid *Shadows and fog* (1991) voorrang moest verlenen aan *Husbands and wives* (1992) om publicitair zo veel mogelijk gebruik te kunnen maken van alle onappetijtelijke rumoer tussen Allen en Mia Farrow. In 1992 kwam zijn relatie aan het licht met Soon-Yi. Dat in *Husbands and wives* een stel op nogal rationele gronden uit elkaar gaat en de man voor een aanzienlijk jongere vriendin kiest, heeft de omzet zeker geen kwaad gedaan.

In deze fase verschenen enkele van zijn beste werken, zoals *Zelig* (1983), *Radio Days* (1987) en het hoogtepunt in zijn oeuvre, *Crimes and misdemeanors* (1989). De rest van de jaren 90, de derde periode, biedt weinig nieuws, laat staan interessants, al zijn *Bullets over Broadway* (1994), *Mighty Aphrodite* (1995), *Celebrity* (1998) en *Sweet and lowdown* (1999) om uiteenlopende redenen zeker genietbaar.

De laatste periode, vanaf *Manhattan Murder Mystery* tot heden - *Café Society* (2016) en *Wonder Wheel* (2017) -, kent vooral routineus gemaakte, bijna verwaarloosbare films - *Hollywood Ending* (2002), *Anything else* (2003), *Scoop* (2006), *Whatever works* (2009), *You will meet a tall dark stranger* (2010), *To Rome with love* (2012) -, om de paar jaar afgewisseld met een meesterwerkje als *Midnight in Paris* (2011) en *Blue Jasmine* (2013).

Opbrengst

Allen heeft verscheidene reputaties; een daarvan wil, dat zijn films niet heel rendabel zijn. En inderdaad, *September*, *Cassandra's dream* en *Another woman* zijn met een opbrengst van respectievelijk nog geen half miljoen dollar, krap een miljoen dollar en amper anderhalf miljoen dollar niet of nauwelijks uit de kosten gekomen. Maar het blijkt ontzettend mee te vallen. Volgens de website Box Office Mojo heeft zijn werk tot nu toe zo'n \$ 591 miljoen dollar opgeleverd. Het beste deed *Midnight in Paris* het, met \$ 57 miljoen, gevolgd door *Hannah and her sisters* en *Manhattan*, beide goed voor zo'n \$ 40 miljoen.

Aangepast voor de inflatie, dat wil zeggen omgerekend naar wat een bioscoopkaartje nu zou kosten, ontstaat er een ander beeld. Dan blijkt er het

meest verdiend te zijn aan *Annie Hall* (een kleine \$ 155 miljoen). En na *Manhattan* (\$ 143 miljoen) en '*Hannah*' (\$ 97 miljoen) scoren enkele van zijn oudste films opmerkelijk goed: op de vierde, vijfde en zesde plaats op de ranglijst staan '*Everything you always wanted to know*' (\$ 95 miljoen), *Sleeper* (\$ 93 miljoen) en *Love and death* (\$ 88 miljoen). Voor inflatie gecorrigeerd heeft het hele oeuvre al ruim \$ 1,4 miljard opgebracht.

In die gevallen dat een film geen winst opleverde, kan dat niet gelegen hebben aan de exorbitante honoraria. Allen betaalt al zijn acteurs en actrices, ongeacht hun reputatie, hetzelfde honorarium, namelijk het minimum door de vakbonden bedongen dagloon. Daarom compenseren velen van hen die beloning met de eer gevraagd te zijn voor een Woody Allen-film. Die eer was voldoende voor een scala aan topacteurs, van de Amerikanen John Malkovich, Leonardo DiCaprio, Danny DeVito en William Hurt tot de Spanjaarden Javier Bardem en Antonio Banderas en de Britten Michael Caine, Hugh Grant, Colin Firth en Anthony Hopkins.

De lijst met actrices is nog indrukwekkender: Meryl Streep, Charlotte Rampling, Madonna, Julia Roberts, Charlize Theron, Cate Blanchett en Kate Winslet zijn daar slechts een greep uit.



Het selecteren van vrouwen biedt een door hormonen gedreven scenarist of regisseur een extra voordeel: hij kan zo veel zoen- of seksscènes inlassen als hij voor het verhaal noodzakelijk acht. Niet voor niets castte Allen Scarlett Johansson in drie achtereenvolgende films (*Match Point*, *Scoop* en *Vicky Christina Barcelona*) en niet voor niets zal hij scènes bedacht hebben waarin hij de oudere maar nog immer viriele man speelt, bij voorkeur een universitair docent of schrijver of journalist, maar in elk geval iemand die zijn intellectueel overwicht aanwendt in contacten met

jonge vrouwen. Dat gebeurt bijvoorbeeld tegenover Juliette Lewis in *Husbands and wives*, Mira Sorvino in *Mighty Aphrodite* en vooral Debra Messing in *Hollywood Ending*, maar het meest onomwonden tegenover Mariel Hemingway in *Manhattan*.

In haar autobiografie *Out came the sun* (2015) beschrijft zij hoe de gevierde filmmaker, zelf 44 jaar oud, de eerste was met wie zij, toen 17, kuste: "I had never kissed anybody. So the kiss in the cab around Central Park terrified me. I was

worried about it for weeks (...). Fortunately it was a long shot and I didn't have to do much . . . he attacked me like I was a linebacker." Een verdediger in American Football dus.

Sexy Woody

Een veel gestelde vraag is die naar de mate waarin de privépersoon Woody Allen samenvalt met het filmpersonage, dat getypeerd kan worden als een joodse, neurotische, hypochondrische, druk pratende, heftig gesticulerende inwoner van een grote stad - *Annie Hall* werd in Duitsland uitgebracht als *Der Stadtneurotiker* -, veelal maar niet uitsluitend op het gebied van relaties een besluiteloze brekebeen: als hij een vriendin heeft, wordt hij verliefd op een ander, niet zelden de partner van zijn beste vriend, en als hij die veroverd heeft, wil hij op zijn knieën terug naar de vorige.

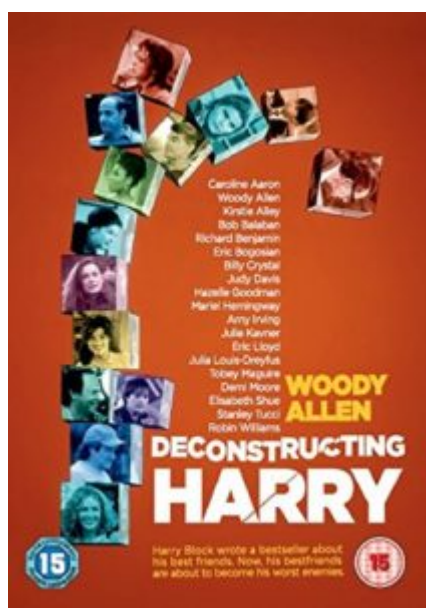
Het ligt voor de hand dat een zo omvangrijk en persoonlijk oeuvre voor een belangrijk deel autobiografisch geïnspireerd is. Zelf heeft hij zich daar meermalen in ondubbelzinnige bewoordingen over uitgelaten. In een interview zegt hij "I've been telling people for my entire life in the movies that there's not a huge similarity between me on screen and me in real life, but for some reason they don't want to know that. And I think it even detracts from their enjoyment of the movie". (Zo lang ik in de filmwereld werk, heb ik steeds gezegd dat er geen enorme gelijkenis bestaat tussen mijzelf op het scherm en mij in het echte leven, maar om de een of andere reden wil men dat niet weten. En ik geloof zelfs dat het ten koste gaat van het plezier van het zien van de film.)

Het zou een misvatting zijn in het Woody-personage - ook als het niet door Allen zelf gespeeld wordt, maar bijvoorbeeld door de Britse acteur Kenneth Branagh, die in *Celebrity* een perfecte imitatie geeft - in alle gestamel en zenuwtrekjes een natuurgetrouwe kopie van de privépersoon Allen te zien. Maar het is evenmin te ontkennen, dat in het personage Woody Allen veel meer van de mens Allen te herkennen valt dan bij andere regisseurs die in hun eigen films spelen, zoals bij Charles Chaplin of Orson Welles.

Wellicht heeft Allen ooit, bewust of onbewust, gedacht: als jullie menen dat ik in mijn filmrollen mijzelf speel, dan moet het omgekeerde ook waar zijn. Dus als ik steeds een onweerstaanbaar aantrekkelijke en zeer goede minnaar speel, dan zullen jullie ook moeten geloven dat ik dat in het echt ook ben.

Want seks is nooit ver weg in een film van Woody Allen. Talrijk zijn de scènes waarin hij voldaan achterover leunt na weer een proeve van zijn mannelijk

kunnen. En nooit is er een seksscène waarin hij beteuterd toegeeft dat het er deze keer helaas niet in zat. Opmerkelijk, bijna obsessief veel belangstelling toont hij voor orale seks, een interesse die al verwoord werd tijdens zijn stand up-comedy monologen. Er bestaat een opname uit 1965, waarin hij vertelt hoe Zweden en Denemarken op seksueel gebied heel vrij zijn, maar dat er een taboe rust op eten. *Food is a dirty subject*. En hij geeft als voorbeeld: “There are some women that will eat a bagel, but they won’t put creamcheese on it. And if you ask them why, they’ll say ‘Well, I don’t do that’.” Het ovationele gelach bewijst dat het publiek exact weet waar hij het over heeft en “I don’t do that” moet veel Amerikaanse mannen bekend in de oren hebben geklonken.



Maar ook in films komt zijn voorkeur ruim aan bod, in twee daarvan in het bijzonder. In *Deconstructing Harry* (1997) gaat Julia Louis-Dreyfus, bekend als de onkreukbare Elaine uit de serie *Seinfeld*, op haar knieën voor Richard Benjamin, die ondertussen door het keukenraam het gezelschap in de gaten houdt dat op het gazon staat te borrelen, een situatie die gecompliceerd wordt als de blinde grootmoeder van “Julia” de keuken betreedt en nietsvermoedend een gesprek begint (maar dan is het hitsige stel al een fase verder).

De Harry uit de titel (de ‘Woody’ in deze film) heeft een zuster, Helen, die zo orthodox joods is, dat ze voor alles bidt. Niet alleen voor het nuttigen van een glas wijn, ook in bed mompelt ze, op het geëigende moment, “*Boreh p’ree ha(gofen) blowjob*”, een regel uit een Hebreeuws gebed, letterlijk: Schepper van de vrucht van de wijnstok.

Zelf laat Harry Cookie komen, een callgirl die hem voor \$ 200,- moet vastbinden, slaan en oraal bevredigen. In die volgorde. Na een blijkbaar happy ending complimenteert hij haar met “They should put your lips in the Smithsonian” (een gigantisch museum in Washington). Omdat ze het zielig vindt dat hij zo depressief is, mag hij van Cookie nog een keer. Voor niets.

In *Celebrity* komt Kenneth Branagh alleen in een kamer terecht met Melanie Griffith, die weliswaar getrouwd is maar een fysiek essentieel onderscheid hanteert: “I can’t have sex with you! My body belongs to my husband and there is no way that I could betray him in that way. But what I do from the neck up is a

different story”.

Hilarisch is de scène waarin de neurotische Robin (Judy Davis) seksles neemt bij een prostituee, gespeeld door Bebe Neuwirth, bekend en geliefd als Lilith, de vrouwelijke psychiater in de sitcoms Cheers en Frasier. Die geeft aanschouwelijk onderricht met een ongepelde banaan, wat haar bijna fataal wordt zodat ze de Heimlich-manoeuvre met behulp van een stoelrug op zichzelf moet toepassen.

Oraal hoogtepunt is *Mighty Aphrodite*, waarin de call-girl Linda - een Oscar-rol van Mira Sorvino - haar klant Lenny Weinrib (Woody Allen) al snel doorziet: “You’re married, aren’t you?” “How can you tell?” “‘Cause you got that look.” “What look is that?” “That look like it’s been a long time since you had a great blowjob.”

Hoewel hij haar kwaliteiten niet onderschat - “I’m sure you’re a state-of-the-art fellatrix” -, ziet Lenny af van haar diensten. In plaats daarvan schenkt Linda hem een - overigens foeilelijke - das, met de toelichting: “You didn’t want a blowjob so the least I could do is get you a tie.”

Schatplicht

Het is onvermijdelijk dat wie zijn plaats vindt in een bepaalde traditie aan zijn voorgangers in die traditie schatplichtig is. Zo ook Woody Allen. De voorbeelden liggen voor het opscheppen. Hij heeft er nooit een geheim van gemaakt dat hij een bewonderaar is van het werk van Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, de Marx Brothers, Jean Renoir en Luis Buñuel.

Voorall voor de Zweed, regisseur van onder meer *Het zevende zegel* (1957) en *Wilde aardbeien* (1957) heeft hij veel respect. In tal van Allens films zijn verwijzingen, zo u wilt stijlцитaten, naar Bergman-films te vinden, zoals de dood met de zeis in de hand in *Love and death*, een beeld dat Allen kende uit *The seventh seal*. Of de parallellen tussen Bergmans *Cries and whispers* (1972) en *Alens Interiors* (1978), die doorwerkten tot in de opstelling van de actrices. Onmiskenbaar is ook de gelijkenis tussen *Smiles of a summer night* (1955) en *A Midsummer night’s sex comedy* (1982).

Afgewisseld met lichter werk maakte Allen drie ernstiger films - *Interiors*, *September* (1987) en *Another woman* (1988) -, die als zijn meest Bergmanesque maar niet bepaald zijn beste werken worden beschouwd. Niet geheel terecht, want zeker *Interiors* is een sterk en fraai vorm gegeven drama.

Maar bewondering voor iemand is nog geen beïnvloeding door iemand. Allen spreekt - voor zijn doen tamelijk vrijuit - over een aantal collega-regisseurs, maar

ontkent met bijna verdachte hardnekkigheid de invloed die ze op zijn werk gehad zouden hebben. Een tekenend voorbeeld biedt de vergelijking tussen *Sherlock Jr.* (1924) van Buster Keaton en *The Purple Rose of Cairo* (1985).

Keaton (1895-1966) was de geniale alleskunner van de stomme film: hij schreef zijn eigen scenario's, regisseerde zijn films, speelde er de hoofdrol in, deed zijn eigen stunts, wat hem een paar keer bijna fataal werd, en bedacht de ene fabuleuze visuele grap na de andere. In *Sherlock Jr.* droomt een jonge filmoperator van zijn geliefde. In die droom betreedt hij de scène op het filmdoek en uiteindelijk maakt hij deel uit van de verwickelingen in de film, een voor de technische middelen die hem toen ten dienste stonden knappe prestatie. Mia Farrow speelt in 'Purple Rose' een zielig typeje, dat slechts afleiding van haar armoede en slechte huwelijk vindt in de bioscoopzaal waar *the Purple Rose of Cairo* draait. De hoofdrolspeler, die in de gaten heeft dat er één bezoeker wel erg vaak in de zaal zit, komt van het doek af, begint een soort affaire met haar en neemt haar ten slotte mee terug, zijn filmwereld in.

Iedereen, behalve Allen zelf, ziet waar hij deze vondst vandaan heeft. In *Woody Allen on Woody Allen* (1993), waarin de Zweedse filmjournalist Stig Björkman hem interviewt over alle tot dan verschenen films, reageert Allen op de vraag of *Sherlock Jr.* op welke wijze dan ook een inspiratie voor 'the Purple Rose' was, enigszins geërgerd:

"Het was op geen enkele manier een inspiratie. (..) Ik was een verhaal aan het schrijven slechts gebaseerd op dit idee: dat het ideaalbeeld van een vrouw van het scherm af komt en zij verliefd op hem wordt, en dan verschijnt de echte acteur en moet zij kiezen tussen werkelijkheid en fantasie. En natuurlijk kun je niet voor fantasie kiezen, want dat kan tot krankzinnigheid leiden, dus moet je voor de realiteit kiezen. En als je realiteit kiest, word je gekwetst. Zo simpel is het. (..) Ik heb de film van Buster Keaton misschien 25 jaar geleden gezien. Het had niets te maken met mijn verhaal."



En zo zijn er meer voorbeelden. *Stardust Memories* (1980) doet wel erg sterk denken aan Federico Fellini's *8 1/2* (1963) zoals ook *Celebrity* en *Radio Days* opvallend veel trekken vertonen van respectievelijk *La dolce vita* (1960) en *Amarcord* (1973), beide van Fellini.

De middelmatige komedie *Small time crooks* (2000) kent zelfs twee voorgangers.

Het verhaal van een bende domme boeven die een pand huren om van daaruit de ernaast gelegen bank te kunnen binnendringen, werd in 1942 al verfilmd in *Larceny Inc.* De Italiaanse film *I soliti ignoti* (in Amerika *Big deal on Madonna Street* geheten) uit 1958 baseerde zich ook al op dezelfde premisse. En wie nog verder teruggaat in de tijd, vindt ook nog overeenkomsten met het Sherlock Holmes-verhaal *The red-headed league* van Sir Arthur Conan Doyle uit 1891. Maar hij put niet slechts uit andermans werk, ook zijn eigen oeuvre dient als bron. Niet alleen hergebruikt hij zijn materiaal - behalve *Play it again, Sam* is ook *Shadows and fog* voortgekomen uit een toneelstuk, de eenakter, *Death* -, hij herhaalt ook zichzelf.

In *Another woman* hoort een vrouw via een luchtschacht de gesprekken tussen haar buurvrouw, een psychiater, en haar cliënte, conversaties die haar dwingen terug te kijken op de successen en vooral de mislukkingen in haar eigen leven. Die kunstgreep herhaalt hij in *Everyone says I love you* (1996), wanneer Allens dochter de therapie sessies afluistert tussen haar moeder en een cliënte, Vonnie, gespeeld door Julia Roberts. Door een onbevattelijk toeval komen vader en dochter dezelfde Vonnie weinig later tegen in Venetië. Vader wordt verliefd op haar en dochter kan hem precies vertellen wat hij moet zeggen om haar te veroveren. Niet de sterkste plotwending in zijn oeuvre.

Zo past hij meer van zulke narratieve noodgrepen toe om het verhaal, al is het nog zo schoksgewijs, voort te helpen. Zijn favoriete truc lijkt de goochelaar-hypnotiseur te zijn. Die treedt al in *Shadows and fog* op, wanneer de circusartiest Armstead the Magician aan het eind van de film de hoofdpersoon, Kleinman, via spiegels laat verdwijnen en hem daarmee van de dood redt.

In *The curse of the jade scorpion* (2001) brengt een hypnotiseur de twee hoofdrolspelers - Woody Allen en Helen Hunt - beurtelings onder zijn invloed, wat niet alleen amoureuze maar ook criminele gevolgen heeft. In *Magic in the*

moonlight (2014) moet Colin Firth een bedriegende goochelaar-annex-medium ontmaskeren. En ook in *Stardust Memories* en *Broadway Danny Rose* (1984) wordt er lustig maar met wisselend succes op los gegoocheld.

Het gemakkelijkste voorbeeld is *Oedipus wrecks* (1989), Allens deel van het drieluik *New York Stories* (1989); de andere twee delen zijn van Martin Scorsese en Francis Ford Coppola.

In zijn bijdrage ziet Allen zijn moeder, een heerlijke rol van Mae Questel, in een verdwijnkast stappen en ziet hij haar pas terug als wolk aan de hemel, die commentaar geeft op zijn keuze voor een niet-joods meisje. Nog een opmerkelijke kunstgreep is te zien in *Alice*, als de hoofdpersoon - Mia Farrow - van een Chinese wonderdokter kruiden krijgt die haar onzichtbaar maken. Helaas slechts tijdelijk, wat nog tot pijnlijke complicaties leidt als ze weer zichtbaar wordt terwijl ze haar man op overspel aan het betrappen is.

In *Scoop* stapt de studente Sondra Pransky - Scarlett Johansson - als vrijwilligster in de verdwijnkast, de *Dematerializer*, van The Great Splendini. Daar komt zij in contact met gene zijde, alwaar zij informatie krijgt over de identiteit van een seriemoordenaar. Het is de eerste en enige keer dat Allen zelf de rol van de goochelaar speelt.

Techniek en thematiek

Wie gemiddeld één film per jaar aflevert, mag op z'n minst voor enige variatie in de vormgeving zorgen. En dat doet Woody Allen. Naast al die films die zich alleen maar in de betere kringen van New Yorks Upper East Side lijken af te spelen - *Annie Hall*, *Alice*, *Hannah and her sisters* -, heeft hij vaak geprobeerd een originele vorm voor de vertelling te vinden, of ten minste een variant op een bestaande vorm.



Zo is *Everyone says I love you* een vette knipoog naar de musicalfilm, waarin op de meest onverwachte momenten de acteurs aan een nummer uit *The Great American Songbook* beginnen (met als discutabele bonus dat we ook Julia Roberts en Woody Allen zelf een stukje horen zingen). *'Take the money'* en *Zelig* hebben de vorm van een documentaire, inclusief nieuwsfragmenten en interviews met familieleden en deskundigen.

Shadows and fog is een prachtige hommage aan *M - eine Stadt sucht einen Mörder*, het meesterwerk van Fritz Lang uit 1939. Het is het in hard zwart-wit gefilmd verhaal over een moordenaar die volgens geruchten rondwaart, gesitueerd in een onduidelijke Oost-Europese stad in de jaren 30, met een kafkaëske beklemmende anonieme dreiging en Allen in een overtuigende rol met de veelzeggende naam Kleinman. Het is Allens enige film die geheel in een studio werd opgenomen.

En *Mighty Aphrodite* is helemaal opgebouwd als een Grieks drama, inclusief Tiresias de blinde ziener, de immer onheil voorspellende Cassandra, een koor van schikgodinnen en een deus ex machina in de vorm van een helikopter die in de wei landt.

Nog zo'n reputatie: Allen heet een vrouwenregisseur te zijn. Niet ten onrechte, want van de negen Oscars voor beste hoofd- of bijrol die zijn films opleverden, was er maar één voor een man: Michael Caine in *Hannah and her sisters*. Allen zelf heeft het als acteur nooit verder gebracht dan de nominatie voor beste mannelijke hoofdrol in *Annie Hall*. Hij moest het toen opnemen tegen Marcello Mastroanni (*Una giornata particolare*), Richard Burton (*Equus*) en John Travolta (*Saturday Night Fever*), maar zij legden het allen af tegen Richard Dreyfuss in *The goodbye-girl*.

De overige acteur-Oscars waren voor Diane Keaton (*Annie Hall*), Diana Wiest (*Hannah and her sisters* en *Bullets over Broadway*), Mira Sorvino (*Mighty Aphrodite*), Penelope Cruz (*Vicky Christina Barcelona*) en Cate Blanchett (*Blue Jasmine*). Waarbij opvalt, dat - op die voor Keaton en Blanchett na - het alle Oscars voor beste bijrol waren.

Nog merkwaardiger is, dat Judy Davis, bij uitstek de vrouwelijke neurotische tegenhanger van de "Woody", voor haar vier films al met al maar één nominatie

verdiende, voor *Husbands and wives*. Maar het opmerkelijkst is zonder twijfel dat Mia Farrow, die tussen 1982 en 1992 in dertien Allen-films de vrouwelijke hoofdrol speelde, niet één nominatie verwierf, laat staan een Oscar.

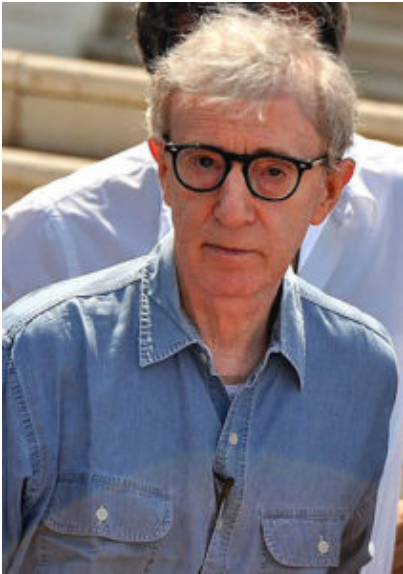
Ethisch dilemma

Allen heeft ook de naam de filosoof onder de filmregisseurs te zijn. Schijnbaar existentiële levensvragen stelt hij zich door zijn hele werk heen, te beginnen met *Love and death*. Een even representatief als ondoorgrondelijk citaat daaruit is deze hartenkreet van Boris Grushenko, gespeeld door Allen: "To love is to suffer. To avoid suffering one must not love, but then one suffers from not loving. Therefore, to love is to suffer, not to love is to suffer, to suffer is to suffer. To be happy is to love, to be happy then is to suffer but suffering makes one unhappy, therefore to be unhappy one must love or love to suffer or suffer from too much happiness."

Timothy Holland somt die levenskwesaties op in een essay over *Shadows and fog*, die hij *the quintessential Woody Allen movie*, de kern van zijn werk, noemt: "the absence of God, the alienation of man, and the search for meaning - through art, science, philosophy, religion, sex, love, and family - in a seemingly godless world" (de afwezigheid van God, de vervreemding van de mens en het zoeken naar zin - door kunst, wetenschap, filosofie, religie, seks, liefde en familie - in een ogenschijnlijk goddeloze wereld).

Er verscheen zelfs een essaybundel, *Woody Allen and Philosophy*, een eer die gerelativeerd wordt door enkele van de andere titels in deze reeks, zoals *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy* of *Harry Potter and Philosophy*.

Die reputatie als filosoof is maar ten dele terecht. Om te beginnen zijn zulke vragen, mits ruim genoeg geformuleerd, van toepassing op alle serieuze kunst, de literatuur niet in het minst. Daar komt bij, dat hij vrijwel elke ernstig lijkende uitspraak met een kwinkslag weer onderuit haalt. Een bekend voorbeeld: "Niet alleen bestaat er geen God, maar probeer maar eens op zondag een loodgieter te krijgen".



*Woody Allen Foto:
ia.wikipedia.org*

Belangrijker dan dat is dat Allen, op meer of minder vermakelijke wijze, wel tal van vragen stelt maar nooit een antwoord biedt. Er is echter een thema, dat als typerend voor Allen kan worden beschouwd: het ethisch dilemma of, in zijn eigen woorden, een moral topic, het spanningsveld tussen het normale morele besef - iedereen zal in principe moord en andere zware misdaad afwijzen - en de vraag wanneer en met welke rechtvaardiging die grenzen overschreden kunnen worden. Allen stelt deze kwestie aan de orde in *Matchpoint* (2005), *Cassandra's Dream* (2007) en *Irrational man* (2015), maar het scherpst van al in *Crimes and misdemeanors*. Daarin wordt de oogspecialist Judah Rosenthal door zijn minnares gedwongen zijn vrouw over hun relatie in te lichten, anders doet ze het zelf wel. Hij bespreekt het probleem met zijn broer, een gangster, die wel een oplossing heeft, een heel definitieve oplossing. De wroeging die Judah hier aanvankelijk over voelt, is slechts tijdelijk. In *Matchpoint* speelt een soortgelijk conflict: de ambitieuze maar arme tennisleraar Chris Wilton heeft zich net de betere kringen binnengetrouwd, maar ziet zijn mooie leventje bedreigd als zijn minnares zwanger van hem blijkt te zijn. Dat hij om zijn luxe bestaan te redden niet alleen de minnares maar en passant ook een volstrekt onschuldige buurvrouw moet vermoorden, stelt het dilemma alleen nog maar helderder.

Cassandra's Dream gaat over twee broers die meer ambitie dan geld hebben - de titel is de naam van de boot die ze willen kopen -, tot hun oom die droom mogelijk maakt. Maar daar staat wel wat tegenover: een zakelijke concurrent van oom dient uit de weg geruimd.

Al deze voorbeelden zijn geïnspireerd door het centrale thema in Dostojevski's *Misdaad en straf* (1866): de vraag of, en zo ja onder welke omstandigheden, er een rechtvaardiging voor een bepaalde daad of keuze te bedenken is, bijvoorbeeld voor een moord. In Dostojevski's roman vermoordt de student Rodion Raskolnikov de oude vrouw van wie hij tegen woekerrente geld geleend heeft dat hij niet kan terugbetalen. Dat hij de zuster van het slachtoffer, die hem betrapt heeft, ook moet doden, is een van een aantal parallellen tussen *Misdaad en straf* en *Matchpoint*. De student rechtvaardigt zijn daden met de theorie, dat hij tot een beter soort mens hoort, in tegenstelling tot de woekeraarster, en dat dit hem het recht geeft tot moorden.

Lijkt de arme maar intelligente Wilton in *Matchpoint* al op Raskolnikov, diens ware eigentijdse personificatie is de gewetenloze Abe in *Irrational man*, getuige zijn uitspraak "I'm Abe Lucas and I' murdered. I've had many experiences and now a unique one. I've taken a human life. Not in battle or self defense, but I made a choice I believed in and saw it through. I feel like an authentic human being."

Deze moorden vinden plaats in een film, in een theoretische, een fictionele en dus voor Allen veilige situatie. Zijn werkelijke ethisch dilemma zou moeten luiden: is het moreel acceptabel een relatie te beginnen met je pleegkind, dat al jaren deel uit maakt van je gezin, ook al is ze meerderjarig en stemt ze met het contact in, en is ze biologisch gezien niet je nageslacht?

Maar die morele kwestie komt in géén van die 50 films aan de orde.

-

Robert-Henk Zuidinga (1949) studeerde Nederlandse en Engelse Moderne Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Hij schrijft over literatuur, taal- en bij uitzondering - over film.

De drie delen *Dit staat er* bevatten de, volgens zijn eigen omschrijving, journalistieke nalatenschap van Zuidinga. De boeken zijn in eigen beheer uitgegeven. Belangstelling? Stuur een berichtje naar info@rozenbergquarterly.com - wij sturen uw bericht door naar de auteur.

Dit staat er 1. Columns over taal en literatuur. Haarlem 2016. ISBN 9789492563040

Dit staat er II, Artikelen en interviews over literatuur. Haarlem 2017. ISBN 9789492563248

Dit staat er III. Bijnamen en Nederlied. Buitenlied en film, Haarlem 2019. ISBN 97894925636637

Deze beschouwing over Woody Allen is gepubliceerd in deel III.

Graham Greene en François Truffaut: Voetnoot bij een film



Truffaut als Ferrand en Graham Greene als Henry Graham in Je vous présente Pamela in La Nuit américaine

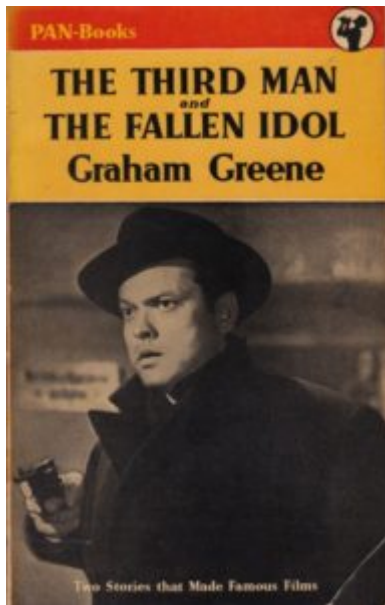
In 2013 maakte *Rozenberg Quarterly* melding van een [amateurfilmpje](#) waarin de schrijver Graham Greene te zien is tijdens zijn verblijf in Congo in 1959.

Nauwelijks bekend is echter dat Graham Greene ook in een speelfilm een - weliswaar minimaal - rolletje heeft. Zelfs de regisseur van die film, François Truffaut, was er niet van op de hoogte dat Greene zijn figurant was.

Verfilmingen

De Britse schrijver Graham Greene (1904-1991), auteur van zesentwintig romans, diverse toneelstukken en enkele reisverhalen, was een groot filmliefhebber. Er bestaan maar liefst 66 films die gebaseerd zijn op werk van Greene. Sommige van

zijn romans werden meerdere keren verfilmd, zoals de thriller *This Gun for Hire* (1936) waarvan zelfs vijf verschillende filmversies bestaan. Ook schreef hij tien filmscenario's - sommige gebaseerd op zijn eigen werk - waarvan de verfilmingen van *Our Man in Havana* (1959) en *The Third Man* (1949) de bekendste zijn. De regisseur van deze beide films was de Brit Carol Reed. Greene vond hem een prettige regisseur om mee samen te werken en een van de weinigen die het werk



van Greene naar zijn wens naar het doek wist over te brengen. *The Third Man* is vooral bekend geworden dankzij de rol van Orson Welles als de penicillinesmokkelaar Harry Lime.

Filmcriticus

Voor de Tweede Wereldoorlog was Greene enkele jaren filmcriticus voor de Engelse tijdschriften *The Spectator* en *Night and Day*. Hij was een groot liefhebber van hard-boiled detectiveromans en films, zoals het werk van auteurs als Dashiell Hammett en Raymond Chandler en de detectiveromans en verfilmingen van de boeken van Erle Stanley Gardner over de advocaat Perry Mason. Voor de films van Alfred Hitchcock kon hij echter geen enkele waardering opbrengen. Hij vond ze volstrekt onrealistisch en benoemde ze als 'een aaneenschakeling van kleine melodrama's.' De enige film van Hitchcock die hij het aanzien waard vond was *Sabotage* uit 1936, losjes gebaseerd op de roman *The Secret Agent* van Joseph Conrad.



François Truffaut (1932-1984)

Hitchcock

De Franse regisseur François Truffaut (1932-1984) daarentegen was een groot bewonderaar van Hitchcock. In 1962 voerde hij een week lang gesprekken met Hitchcock waarin beide regisseurs chronologisch alle films van Hitchcock bespraken. Hitchcock vertelde de ontstaansgeschiedenis van zijn films, gaf technische details en legde uit hoe hij bepaalde scènes had gedraaid. De gesprekken resulteerden in het boek *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, nog steeds een van de betere analyses van Hitchcockfilms. Hitchcock vond het plezierig geïnterviewd te worden door een kenner van zijn werk in plaats van oppervlakkige vragen van de zoveelste slecht geïnformeerde journalist te moeten beantwoorden. Truffauts suspense film *La Mariée était en noir* (1968) is duidelijk een hommage aan Hitchcock.

Nouvelle Vague

Graham Greene en François Truffaut hebben gemeen dat ze allebei filmcriticus zijn geweest. Truffaut schreef voordat hij ging regisseren besprekingen voor het Franse tijdschrift *Le Cahier du Cinéma*. Zijn debuutfilm *Les quatre cents coups* (1959) sloeg destijds in als een bom. Met regisseurs Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Agnès Varda en anderen, wordt hij gerekend tot de Nouvelle Vague. In de jaren vijftig en zestig weken deze filmers met hun werkwijze fundamenteel af van de tot dan toe heersende filmtradities. Hun aanpak was niet gebaseerd op van te voren geprogrammeerde scènes en dicht getimmerde scenario's, maar ging uit van experiment en improvisatie tijdens de opnames, in camerawerk, chronologie, *editing* en soundtrack.



*De set van Je vous présente Pamela
in La Nuit américaine*

Film in een film

Na onder meer inmiddels klassiek geworden films als *Jules et Jim* (1962) en *Fahrenheit 451* (1966) maakte Truffaut in 1973 *La Nuit américaine*, met als Engelse titel *Day for Night*.

Beide titels verwijzen naar de techniek waarbij door middel van een filter, overdag opgenomen scènes kunnen doorgaan voor scènes die zich 's nachts afspelen. Met die titel greep Truffaut terug op een van de basisprincipes van de Nouvelle Vague, namelijk de kijker laten beseffen dat hij naar een film kijkt, en niet naar een gesuggereerde echtheid zoals die door Hollywood wordt voorgeschoteld.

In *La Nuit américaine* etaleert Truffaut zijn liefde voor film en film maken. Het is een film in een film. We volgen de opnames van de speelfilm *Je vous présente Pamela*, geregisseerd door Ferrand, gespeeld door Truffaut zelf. Door zowel acteurs, cameramannen, technici, scriptgirl en anderen op de set en daarbuiten te volgen, creëert Truffaut een mix van scènes binnen scènes, lopen verhaallijnen van de te maken film over in gebeurtenissen daarbuiten en andersom. De kijker wordt meerdere malen op het verkeerde been gezet, wanneer een op het eerste gezicht gespeelde filmscène realiteit blijkt te zijn, en vice versa. Enkele acteurs in *La Nuit américaine* zijn tevens de acteurs in *Je vous présente Pamela*, rollen van technici bij *Je vous présente Pamela* worden gespeeld door de technici van *La Nuit américaine*. Relaties en ruzies op de filmset en daarbuiten dragen bij tot een mengeling van de fictie van *Je vous présente Pamela* en de realiteit van *La Nuit américaine*. Maar welke realiteit, is de vraag. Want ook *La Nuit américaine* is immers fictie. De realiteit is de werkelijkheid van François Truffaut die een film maakt over film maken.



Citizen Kane

Truffaut kon het niet nalaten meerdere verwijzingen naar zijn eigen leven en films in het verhaal van *La Nuit américaine* te verwerken. Zo zien we in een flashback in zwart/wit hoe de kwajongen Ferrand uit een bioscoop filmstills van de film *Citizen Kane* steelt. De scène is vrijwel identiek aan een scène uit Truffauts autobiografische debuutfilm *Le Quatre cents coup*, waarin een jonge Antoine Doinel (het alter ego van Truffaut) hetzelfde doet. En wanneer Ferrand in het voorbijgaan een postpakketje opent, bevat dat

Amerikaanse filmtijdschriften over regisseurs Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Ernst Lubitsch en anderen: een verwijzing naar Truffauts eigen inspiratiebronnen.

Verzekeringsagent

Truffaut draait de film in de buurt van Antibes, aan de Côte d'Azur. Wanneer in *Je vous présente Pamela* een acteur sterft, dient een Engelse verzekeringsagent de set te bezoeken.

Truffaut, ontevreden met de acteur die de rol van verzekeringsagent moet spelen, doet een oproep in de lokale pers voor een 'Engelse heer op leeftijd'.

Graham Greene, een bewonderaar van de films van Truffaut, woont in die tijd in de buurt van Antibes. Hij ziet de advertentie en besluit auditie te doen, weliswaar onder de naam Henry Graham. Truffaut is onder de indruk. Precies de man die hij nodig heeft voor een kleine rol als berekenende verzekeringsman. Dat de figurant Graham Greene is weet hij niet.

In de film spreekt Greene enkele zinnen Engelse tekst tot regisseur Ferrand:

'It's impossible. I'm sorry, it's impossible. I've been speaking for a whole hour to London to the insurance company. You can't redo the scenes with Alexandre with another actor. I'm sorry. You'll have to find another solution.'



Truffaut als regisseur Ferrand op de set van Je vous présente Pamela in La Nuit américaine

Illusie

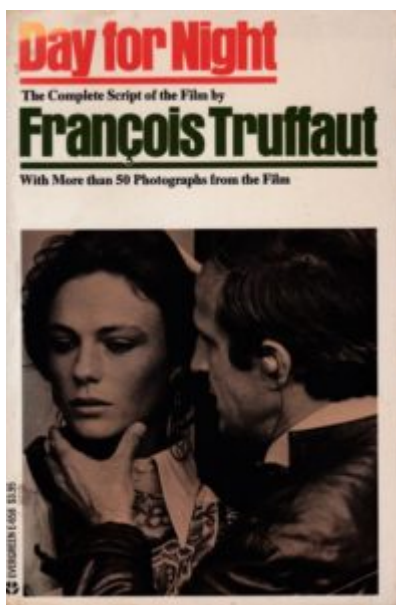
Pas na de opname, in de screening room, wordt Greene door een medewerker herkend.

Truffaut, bewonderaar van het werk van Greene, belt hem op, biedt zijn excuses aan en zegt de scène te zullen wissen. Maar daar wil Greene niet van weten. Hij zegt zich uitstekend te hebben vermaakt. Ook wil hij niet als Graham Greene op de aftiteling.

Truffaut is boos omdat hij Greene niet heeft herkend.

Maar vooral omdat hij slachtoffer is geworden van zijn eigen gecreëerde filmillusie: immers, film is *film* en niet een gekunstelde waarheid.

In 1974 wint de film de Oscar voor Best Foreign Language Film.



Literatuur:

Carole Le Berre, *François Truffaut at Work*, Phaidon Press, New York, 2005;

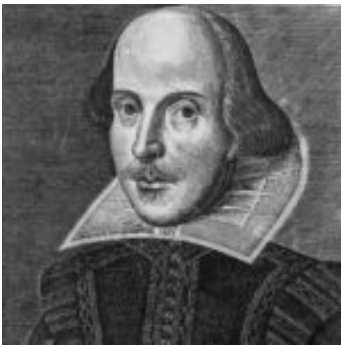
Henry J. Donaghy, *Conversations with Graham Greene*, University Press of Mississippi, 1992;

Anne Gillain, *François Truffaut, The Lost Secret*, Indiana University Press, 2013;

François Truffaut, *Day for Night, The Complete Script of the Film*, Grove Press, New York 1975;

François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1988.

Bijnamen van schrijvers en dichters



The Bard of all Time

‘De Zwaan van Meander’, ‘Heraut der Oppervlakkigheid’, ‘Naso’: bijnamen voor schrijvers en dichters zijn er al zolang er geschreven wordt. Een voor de hand liggende constructie was altijd de vergelijking met roemruchte voorgangers. Zo heette de blijpschrijver Carlo Goldoni ‘de Italiaanse Molière’. Jacob van Maerlant werd ‘de Robespierre onzer litteratuur’ genoemd, omdat – ik citeer De Beer en Laurillards Woordenschat uit 1899 – ‘deze evenals Robespierre den adel, waartoe hij behoorde, den rug toekeerde en door de toejuichingen der menigte groot wilde worden; Maerlant wendde zich van de schoone dichtkunst af en werd nuttig’.

Aesopus, de beroemde Griekse fabeldichter, werd geëerd in onder meer ‘de Aesopus van Engeland’ (John Gay), ‘de Aesopus van Frankrijk’ (Jean de la Fontaine) en ‘de Aesopus van Duitsland’ (Gotthold Ephraim Lessing).

De trots der Portugese letteren, de dichter Luis de Camoëns, heeft de bijnaam ‘de Apollo van Portugal’, genoemd naar Apollo, de Griekse God van de muziek en dichtkunst. Omdat de mythologie wil, dat Apollo na zijn dood in een zwaan

veranderde, hebben veel dichters een bijnaam waarin die zwaan voorkomt: 'de Thebaanse Zwaan' (Pindarus van Thebe), 'de Zwaan van Meander' (Homerus, die langs de rivier de Meander gewoond heet te hebben), 'de Mantuaanse Zwaan' (Vergilius) en 'de Sweet Swan of Avon' (William Shakespeare, afkomstig uit Stratford-upon-Avon). Joost van den Vondel, geboren in Colonia Agrippina (Keulen), heette ook wel 'de Agrippijnse Zwaan'.

Omdat de berg de Olympus de zetel van de Griekse goden, en dus ook van Apollo, is, komt ook dat beeld in bewondervolle vergelijkingen voor. Vestdijk noemde Goethe 'de Olympiër van Weimar'. De 'kluizenaar van Doorn' zelf werd op zijn beurt van verscheidene namen voorzien, bijvoorbeeld door Ter Braak die hem 'de Duivelskunstenaar' noemde, maar vooral door A. Roland Holst. Die schonk Vestdijk er drie in een gedicht van vier regels, een van de kwatrijnen die de heren elkaar bij toerbeurt stuurden en die in 1950 gebundeld werden in *Swordplay Wordplay. Kwatrijnen overweer*:

Simon Vestdijk

Wat mag het raadsel van uw arbeid wezen?
Muur van de Geest, waar die van de Chinezen
te kort bij schiet. - O, Tegenpool van Bloem!
O, Gij, die sneller schrijft dan God kan lezen!

Daarvan heeft alleen de laatste regel zich als zelfstandig beeld gehandhaafd, al had dat de tweede typering, verwijzend naar de beperkte productiviteit van de dichter J.C. Bloem, ook kunnen lukken.

Vestdijks repliek luidde:

Volgens de theologen
God leest de boeken in één oogopslag
En hoeft niet lang in een kristal te staren.
En die op aarde veel of weinig baren
Krijgen hun beurt wel op de Oordeelsdag.

Ook de brave dichter C.S. Adama van Scheltema, schepper van de klassieke regel 'Het regent, - o wat regent het!' werd door Roland Holst (zelf ook niet bepaald karig met uitroepetekens) in vier regels van een paar karakteriseringens voorzien:

O, Gij, Heraut der Oppervlakkigheid
Rumoerge slaaf der Populariteit!
Een lege regel met een uitroepteken
Zijt gij - geen Dichter die U dit benijdt.

Roland Holst zelf deelt met Vondel de eretitel 'Prins der Dichters'. Hoger nog staat Lucebert, die als 'de Keizer der Vijftigers' te boek stond. Maar toen hij die titel gestand wilde doen en in maart 1954, omringd door mede-Vijftigers en getooid met een hermelijnen mantel en een keizerskroon, bij het Stedelijk Museum verscheen om de hem toegekende Poëzieprijs van de stad Amsterdam in ontvangst te nemen, werd hem wegens gebrek aan respect de toegang geweigerd.

Een mooi voorbeeld betreft ook de Franse filosoof Jean Paul Sartre, of beter gezegd zijn levenspartner Simone de Beauvoir. Die heette, onder verwijzing naar de kathedraal in Chartres (die u kent vanwege het enorme gebrandschilderde raam), ook *Notre Dame de Sartre*.

Omdat in het Engels taalgebied de meest gelezen, althans meest gekochte auteurs, voorkomen, lijkt het ook billijk dat daar de meeste bijnamen bestaan. Best verkopende is Agatha Christie, die aan de oplagecijfers van haar detectiveromans de naam *the Queen of Crime* dankt, onmiddellijk gevolgd door Charles Dickens, die zichzelf *the Inimitable*, de *Onimiteerbare* noemde.

Maar de meeste aanspraak doet uiteraard Shakespeare gelden, die onder andere *the Incomparable*, de *Onvergelijkbare*, heet en *the Matchless*, de *Onevenaarbare*, *the Bard of Avon* en *the Bard of all Time*, *the Divine*, *the Glory of the English Stage* en *the Glory of the Human Intellect*, *Nature's Darling* en *the Homer of Dramatic poets*, de *Homerus der toneeldichters*, zij het dat *the British Homer* was voorbehouden aan Geoffrey Chaucer, die ook *the Father of English Poetry* en *the Flower of Poets* heette, en aan John Milton, *the Blind Poet*.

De leukste bijnaam kreeg de van oorsprong Amerikaanse dichter T.S. Eliot van zijn vriend en landgenoot Ezra Pound: *Old Possum*. Onder die naam schreef hij voor zijn kinderen speelse versjes over de diverse katten in Huize Eliot. Ze verschenen in 1939 als de bundel *Old Possum's Book of Practical Cats* en werden, op muziek gezet door Andrew Lloyd Webber, vanaf 1981 wereldberoemd als de musical *Cats*.



*De Godfried Bomans
van de Nederlandse
literatuur. Foto:
wikipedia.nl*

Op grond van het voorgaande zou het beeld kunnen ontstaan, dat literaire bijnamen voorbehouden zijn aan dichters. Die indruk moet terstond weggenomen worden, al was het maar om recht te kunnen doen aan de erelijst die Harry Mulisch ten deel is gevallen.

Aan karakterisering van Mulisch is geen gebrek. En niet van de geringste soort. Kees Fens schrijft: *'Hij is een deïstische God: hij heeft zijn wereld geschapen en laat die glimlachend verder aan zichzelf over.'* En in Max Pams satirische sleutelroman *De Herenclub* is Mulisch herkenbaar in Horus Mimir, *de Goddelijke Schrijver*. Theodor Holman vat de carrière van Mulisch samen in de conclusie: *'Hij probeerde een Nederlandse Sartre te worden maar was meer een New Age-filosoof avant la lettre'*. En: *'(Hij is) eigenlijk niet meer dan de definitieve Godfried Bomans van de Nederlandse literatuur geworden'*.

In bijnamen, daarentegen, grossiert Mulisch vreemd genoeg niet. Welbeschouwd is slechts één naam een begrip geworden: *de Neus*. Maar dat is er dan ook een met literair gewicht. Hij deelt die titel immers met een van de grootste Romeinse dichters, Publius Ovidius, die aan zijn ferme reukorgaan de toevoeging *Naso* dankt. Bovendien heet Nicolai Gogols bekendste novelle *De neus*. En dan blijft de invloed van de gok van *Cyrano de Bergerac*, het befaamde toneelstuk van Edmond Rostand, nog buiten beschouwing.

De neus van Mulisch heeft dan ook in de loop van de decennia de nodige pennen in beroering gebracht. Theodor Holman, die een haast oedipale hekel aan Mulisch vertoont, karakteriseert diens oeuvre met de dubbelzinnige formulering: *'Hij*

heeft een diepzinnigheid die net zo groot is als zijn neus’.

Dezelfde Holman en Dirk van Oostveen pasten er een bestaande - jiddische - grap voor aan: H.J.A. Hofland (die in *De Herenclub* verschijnt als H.J.O. Bofman, naast o.m. Gees Kruidentuin alias Cees Nooteboom) en Mulisch gaan zwemmen. Hofland voelt voorzichtig met zijn teen in het water en zegt: ‘Mmm, lekker warm.’ Waarop Mulisch zijn neus in het water steekt en zegt: ‘En lekker diep!’

Zo veel belangstelling krijgt de neus, dat Theo Sontrop - toenmalig directeur van uitgeverij de Arbeiderspers - eens zei: ‘Als de neus van Mulisch korter was geweest, zou de geschiedenis anders zijn verlopen.’ Dat was een variant op een uitspraak van de filosoof Blaise Pascal, die op tal van momenten op tal van gebeurtenissen in de historie is toegepast, en die voluit luidt: *Le nez de Cléopâtre: s’il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé* als de neus van Cleopatra korter was geweest, dan zou de hele wereld er anders uit zijn gaan zien’), een uitspraak waarmee bedoeld wordt dat het heel anders had kunnen aflopen met het Romeinse rijk - of het Egyptische, natuurlijk -, als niet Julius Caesar en Marcus Antonius zich door haar charmes hadden laten afleiden van wereldlijker zaken. Vooral lezers van het stripalbum *Asterix en Cleopatra* zullen het beeld herkennen.

En de Vlaamse auteur Hubert Lampo bundelde een aantal van zijn essays in *De neus van Cleopatra* (1975).

Opmerkelijk detail - al zal Mulisch ongetwijfeld elke suggestie van toeval afwijzen -, is dat de auteur zelf eens een essay geschreven heeft onder de titel *De neus van Cleopatra*. Het verscheen in *De Zuilen van Hercules* (1990), een bundel met ‘tien opstellen over cultuur, geschiedenis, filosofie en literatuur’.

Over Mulisch lijkt vooral in superlatieven gesproken te worden - de hoofdpersoon van *De Herenclub*, bijvoorbeeld, is *de grootste schrijver van de eeuw* -, maar één ding is hij niet: *de meest gelauwerde auteur van ons taalgebied*. Die eer gaat naar Hugo Claus. Niettemin is hij vaak in de prijzen gevallen, al dan niet om zijn literaire prestaties. Hij won eens de prijs voor *de best geklede schrijver*, een uit de hand gelopen studentengrap, maar de auteur kwam hem graag persoonlijk in ontvangst nemen.

En hij speelt een rol in *Tjeempie! of Liesje in Luilletterland*, een boekje van Remco Campert (toen tijdelijk Remko Kampurt; het leven was in de jaren 60 immers vurrukkulluk) waarin de naïeve Liesje van de provincie naar de landelijke hoofdstad trekt. In die poel des verderfs wordt haar eer belaagd door

verscheidene schrijvers, in wie naast *Het Roofdier* (Jan Cremer) ook *de Best Gekapte Schrijver van Nederland* opvalt.

Liesje slaagt erin een vraaggesprek met Mimir te krijgen, een gesprek dat bij hem in bed plaatsvindt. In een hilarische scene persifleert Campert de filosofische kant van Mulisch, zoals die bijvoorbeeld spreekt uit *De compositie van de wereld* (1980).

“Wat is seks?” vroeg ze.

De schrijver (antwoordde): “De vraag is het antwoord.”

“O,” zei Liesje, door een grote loomheid bevangen.

“Seks is de Filosofie van het Zijn in de Praktijk,” vervolgde de schrijver. (..)

“Je begrijpt me, geloof ik, niet,” zei de schrijver. (..) “Ik zal het je demonstreren.”

“Ja,” zuchtte Liesje.

“Moet je goed kijken,” zei de Best Gekapte Schrijver van Nederland, Dit is het Zijn.”

En hij wees op het duidulluk aanwezige Zijn.

“Tjeempie,” zei Liesje, “is dat nou het Zijn?” (..)

“En dit,” ging de schrijver door, “dit is het Niet-Zijn.”

“Goh,” zei Liesje. (..)

De schrijver boog zich over het intervjoewstertje heen en bracht het Zijn in de buurt van het

Niet-Zijn, waar het een weldadige gloed verspreidde.

“Let nu goed op,” zei hij op docerende toon. “Ik ga nu het Niet-Zijn opheffen door het met

het Zijn te vullen.”

Hij begon de daad bij het woord te voegen.

“Wat breng ik zodoende teweeg?” vroeg hij.

“Het Wel-Zijn,” beantwoordde hij zijn eigen vraag.

“Tenminste,” mompelde hij na een poosje, “dat is de bedoeling. Het is nogal een omvangrijk

Zijn. Of wellicht is het Niet-Zijn een beetje aan de kleine kant.”

“Maar het zal gevuld worden,” riep hij uit en hij verzamelde zijn krachten en inderdaad,

weinig tellen later was het Niet-Zijn boordevol Zijn.

“Dit onderdeel van de wijsbegeerte heb ik op jeugdige leeftijd geheel op eigen houtje

ontdekt,” zei de schrijver.

“Oh...” was Liesjes kommentaar.

“Ah...” gaf de Best Gekapte Schrijver van Nederland bescheid. (..)

En: “Zo, alweer gebeurd. Genoeg gefilosofeerd.”

En zo veroverd Mimir veel vrouwelijk schoon. Daar had hij een neus voor.

—
Eerder gepubliceerd: Bijgenaamd, Achterpagina *NRC-Handelsblad*, resp. 14 maart 2002 (Dichters) en 2 augustus 2002 (Mulisch).

Robert-Henk Zuidinga (1949) studeerde Nederlandse en Engelse Moderne Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Hij schrijft over literatuur, taal- en bij uitzondering - over film.

De drie delen *Dit staat er* bevatten de, volgens zijn eigen omschrijving, journalistieke nalatenschap van Zuidinga. De boeken zijn in eigen beheer uitgegeven. Belangstelling? Stuur een berichtje naar info@rozenbergquarterly.com - wij sturen uw bericht door naar de auteur.

Dit staat er 1. Columns over taal en literatuur. Haarlem 2016. ISBN 9789492563040

Dit staat er II, Artikelen en interviews over literatuur. Haarlem 2017. ISBN 9789492563248

Dit staat er III. Bijnamen en Nederlied. Buitenlied en film, Haarlem 2019. ISBN 97894925636637

The Non-German German



The Tel Aviv Review of Books (Spring 2020) - An Israeli in Berlin asks: Does German culture belong to me?

In recent years, I have been diving deeper and deeper into the treasures of German culture. I read and write, thinking about questions of identity and belonging against the backdrop of Israeli and Jewish immigration to Germany, which, in literary terms, dates back to philosopher Moses Mendelssohn's arrival in Berlin in 1743. Is German identity the exclusive property of German passport holders? Or is it plentiful enough to be shared with aficionados and non-citizen residents? In other words, is "*Germanness*" more than a question of nationality? Having spent the last six years in Berlin, as an immigrant encountering the local and other immigrant cultures, I have come to realize that the answer to this question is more multilayered than I thought.

Having read W. G. Sebald's *The Rings of Saturn*, I watched documentary films about the author, a German émigré in England. For him, the barren terrain of East Anglia was a springboard for far-flung journeys through Europe's colonial history, through antiquity, philology, and many other realms. Does any of that make him an English writer?

Sebald, like a host of other German intellectuals, protested against the memorialization of the Holocaust in his native country. His physical rupture from his homeland (like that of novelist Thomas Mann before him, who settled in Switzerland in the wake of the Second World War) was tantamount to a cultural rebellion. It opened a space for a critical engagement with processes that ordinary Germans, shielded by the boundaries of their nation, could not and cannot fully grasp.

I read famed Israeli poet Leah Goldberg's novel *Losses*, an out-and-out homage to her former home of Berlin. Like the author, the protagonist is a Jewish poet and scholar turned Zionist, who arrives in Berlin on the eve of the Nazis' ascent to power, and is forced to return to Palestine, where he had spent a year on kibbutz, against his will. Despite the novel's bitter end, one can feel her overflowing love for the cosmopolitan capital in the final moments before its descent into the darkness of fascism. Goldberg's love for Germany is expressed, too, in her debut poetry collection *Smoke Rings* (1935). As a newcomer to Germany, I have only recently come to know the splendor of the Harz Mountains, where Goldberg set one of the book's poems; it was the setting, too, for Goethe's famous ascent to the summit of Brocken:

Like a light-yellow cloud down the slope

my great sorrow, escaped from captivity, flutters.
A splendid laugh enchants my heart, strange though it is
that the man walking beside me is not beloved.

These are rare moments of exaltation sparked by her visit to Wernigerode, a town on the slopes of the mountains. This journey was a formative experience, writes Dr. Giddon Ticotsky in the afterword to *Losses*. “She was welcomed with open arms into a Christian German family, and tried her luck—for the first and last time—to write in German... an attempt which won praise from the head of the family.”

Goldberg’s nostalgia for Berlin reminds me of Zeev Vladimir Jabotinsky’s reminiscences, in his beautiful novel *The Five*, of Odessa on the eve of the First World War:

“Looking back at all this some thirty years later, I think that the most curious thing about it was the good-natured fraternization of nationalities. All eight or ten tribes of old Odessa met in that club, and it fact it never occurred to anyone, even in silence, to note who was who. All this changed a few years later, but at the dawn of the last century we genuinely got along. It was strange; in our homes, it seems, we lived apart; the Poles visited and invited other Poles, Russians invited Russians, Jews, other Jews; exceptions were encountered relatively infrequently; but we had yet to wonder why this was so, unconsciously considering it simply an indication of a temporary oversight, and the Babylonian diversity of our common forum, as a symbol of a splendid tomorrow.”

Of all people, these were the words of the stern man who wanted to erect an “iron wall” in the Middle East. While fighting for the Zionist cause in Palestine in the 1930s, he possessed the singular ability at once to both wallow in somber nostalgia and desperately cling to that cosmopolitan, diasporic moment that Zionism has since sought to efface.

Amir Eshel’s wonderful new Hebrew and German poetry book *Sketches* wanders among contemporary artist Gerhard Richter’s 40 graphite-on-paper drawings from 2015, a project reminiscent of his 2014 tribute to the Birkenau concentration camp. Richter’s works dissolve into poems, sketches waltzing lugubriously to an old violin—while I read and read, insatiably, saving some for the next day. Here, too, the dance is post-apocalyptic:

An aimless raven
In the soft afternoon light
on the pavement tiles
opposite the Cologne Cathedral
prancing between empty plastic bags
bottles
and apple cores.

And at once turns its gaze
to the towers
spreading its wings
rising
to the stained-glass windows
hovering above the rooftops
its body briefly blocking
the sunlight
And in this fleeting darkness
For one brief moment
Things fall into place.
The sounds of visions
shatter
to the place

Bits and pieces
between night and day
day and night
What will we see between the shadows
what will we know
the range of the question
is the range of knowing
Dust
dust
dust.

Here, the wandering raven is a symbol of rupture, just as essayist and poet Shva Salhoov wrote of the work of artist Aharon Message: "The raven represents an ironic character in the post-flood renewal story. The raven was Noah's first messenger, sent to see whether the water had dried and land had appeared. The

raven never returned: 'At the end of forty days Noah opened the window of the ark that he had made and sent out the raven; it went to and fro until the waters had dried up from the earth.' The raven abandoned its mission."

Eshel's poem is suddenly interrupted by a reference to Cologne's imposing Gothic cathedral. Landmarks are often foreign to poetry. A landmark, complemented by a purgation of the mind. Why Cologne? The last time I was there, the cathedral seemed so daunting. Eshel explains: "This book is the result of an ongoing conversation, beginning in the questions that Gerhard Richter's works have evoked in me over the past thirty years. The conversation continued during a meeting held at Richter's atelier, near Cologne, in the spring of 2016, and was followed by the poems that I wrote, in German and in Hebrew, some of which are included in this volume."

The reckoning in this poem relates to the encounter between the Israeli scholar, who teaches at an American university, and the German artist in his Cologne atelier. Is this book, comprising poems in Hebrew and German, a German cultural product? Is it an Israeli cultural product, even though Eshel does not live in Israel and writes occasionally in German? Can these two cultures even converse, in either a Middle Eastern or a European context?

Who owns German culture in this day and age? Can a Jewish or Israeli poet, writing in broken Hebrew, broken English, and broken German and living in a German-speaking region be considered a German, or a European, poet? Can Leah Goldberg's and Amir Eshel's works be incorporated into the local (German) curriculum as native works? In the introduction to their bilingual poetry anthology *Zukunftarchäologie* ('The Archaeology of the Future'), Giddon Ticotsky and Lina Barouch write: "It is no coincidence that every poem appears in both Hebrew and German. One way or another, it seems that these poets return to their German-speaking home thanks to the work of the translator; suddenly, it feels like Leah Goldberg's lines were meant to be written in German in the first place."

Goldberg, for her part, expressed her ambivalent views on Europe in a newspaper column written in 1945, years after *Losses* had been completed: "We shall never forget, you; the wounds of love and the wounds of hate shall never be forgotten. Until our dying day we shall carry it in us, this enormous pain called Europe - 'your Europe,' 'their Europe,' but not 'our Europe' - even though we were hers,

very much so.”

Meanwhile, today, an Israeli and Jewish presence is taking shape in German culture. Jan Kühne, a poet, translator, and scholar, includes in his first book of poetry an entire chapter dedicated to the crossover between German and Hebrew writing. Unlike Eshel, he does not give the reader the benefit of presenting the two languages separately, but instead mixes and mashes them together. His writing is an elaborate graphic double entendre, where, for example, the Hebrew letter samech (ס) can sometimes be construed as the German ö. Such is the case in the poem “*Ivrit*”, which I had the privilege to hear in a live reading at the Yafo restaurant in Berlin’s Mitte district:

Du redest Ivrit
לא ידעתי אז למה,
reden wir nicht gleich
עברית במקום שאני
Mühe mich ab mit dem
גרמנית וכל שבירותיה
Der Zunge?!

Also wirklich
היית יכול להגיד לי יותר
Früher und dann wäre alles
קצת יותר פשוט
Gewesen. Aber ist ja
עכשיו לא משנה. אנחנו
Verstehen uns auch

This short sample exemplifies the poem’s playful use of Hebrew and German. I am struck by this charming playfulness. When I attended the reading, my brain worked hard to translate the German, and place it alongside the familiar Hebrew. But the average Israeli reader has no knowledge of German, except perhaps via vestiges of parents’ or grandparents’ German or Yiddish. Kühne, in effect, takes the reader’s knowledge of Hebrew almost for granted. He seems to be asking: Why did you let me wallow in that terribly complex German? And at the same time Kühne, as a German, imagines himself as momentarily external to the German language, like the (Hebrew) immigrant who suddenly discovers new organs growing in him. And these organs do not always conform to the strict rules of

German grammar.

The Hebrew University-based Kühne speaks fluent Hebrew. In addition to his academic publications and poetry, he regularly publishes in the literary supplement of the Hebrew *Haaretz* newspaper. Perhaps we should not be so surprised: after all, Hebrew culture has already absorbed into its midst Palestinian writers who opted for Hebrew, or Jewish Iraqi writers who abandoned their mother tongue. So should Kühne, who juggles effortlessly between German and Hebrew, be considered a Hebrew poet? This question mirrors the one that opens this essay: To whom does this culture belong?

German culture belongs to whoever wants or sees themselves as belonging to it. Nevertheless, there is a dialectic element as well as an anti-national one. Historically, German culture has been predicated on two types of boundaries, linguistic and geographic: correct German, on the one hand, and the German-speaking space, on the other. Recently, the Literary Colloquium Berlin (LCB), one of the German capital's premier cultural institutions, held a conference for Berlin-based non-German writers, and launched a project intended to map the venues where different ethnic groups read poetry. In so doing, the LCB has, in effect, shifted its focus to capturing Berlin's non-German culture. Many Germans do not see these writers as full members of the nation, because of their language, their ethnicity, and perhaps their religion. But culture might provide a means for inclusion via the back door, in the wake of the growing realization that nationality and citizenship are not remotely synonymous with culture. The same happens in Israel, with asylum seekers, migrant workers, Palestinians, and others, who de facto enrich the local culture. They belong to Israeli culture even when Israel fails to recognize that belonging.

Life in Germany has taught me to abandon the Zionist perspective through which I had been instructed to evaluate writers such as Goldberg, Jabotinsky and others. Thanks to them, I learned a lot about the local culture and to a certain extent became a local fixture - both as an artist and as a resident. Ironically, in this northern European climate, as trees were shedding their leaves to form a beautiful golden carpet, I was fortunate to discover exiled Middle Eastern writers. In late 2018, I organized a special event, where Jewish and Arab writers from Arab countries met to engage in artistic dialogue. Israeli novelists Hila Amit Abbas, Zehava Kalfa, Gidi Farhi, and I shared a platform with Egypt's Mariam Rashid, Kurdistan's Musa Abdulkadir and Maban Younes, and Syria's Hassan Al

Fadel. More than 130 people attended the event at the LCB, opposite the notorious Wannsee castle where the Final Solution was conceived. In the event, entitled “*Jews and Arabs reconnect with the Middle East*”, we sought to explore the unique cultural links between Jewishness and Arabness, which were severed when we migrated to Israel and became sealed off from the rest of the Middle East. Another layer of irony is that this cultural space, the one that I feel I most belong to, is itself foreign to its setting. These encounters, which occur daily in immigrant neighborhoods, could easily have remained shallow, but in organizing these events we decided to go deeper and explore the roots of these connections.

For an Israeli entering a trilingual space (Hebrew, English, German), culture is no longer bounded by national borders. It’s open to the four winds, like Abraham’s tent. On the one hand, through the Hebrew language I am in dialogue with Israeli culture (even though the Hebrew-speaking diaspora is not recognized as part of it). On the other, I am in a renewed dialogue with Europe: not through the usual Eurocentric, critical, or post-colonial lenses, but as a newcomer negotiating his terms of belonging.

—
Previously published in: *The Tel Aviv Review of Books* (Spring 2020) - <https://www.tarb.co.il/the-non-german-german/>

Waarheid en verdichting in het werk van A.F.Th. van der Heijden



*A.F.Th. van der Heijden
gezet in de Van
Ostadestraat (1995)
Foto: Robert-Henk
Zuidinga*

Het thema van het literair magazine *BZZLLETIN* nr. 226-227 was 'Fantastische literatuur'.

Fantastisch in de betekenis van het aftasten of overschrijden van de grenzen van wat normaal gesproken mogelijk is. Dat betreft het hele scala van sprookjes en fabels tot bovennatuurlijke griezelverhalen en science fiction, een wereld die geheel bevolkt lijkt te worden door heksen en feeën, dwergen en reuzen en die gesitueerd is in fictieve landen en steden. Aan het Vlaams danken we hiervoor de term 'fantastiek'.

Waar bij veel auteurs meestal goed duidelijk is dat zij de werkelijkheid verlaten hebben voor het fantastische, is die overgang bij A.F.Th. van der Heijden, die de naam heeft aan een realistisch en grotendeels autobiografisch oeuvre te werken, vaak vaag. Op tal van punten in zijn werk gaat hij tijdens het vertellen tamelijk naadloos van de werkelijkheid over naar het onbestaanbare en neemt daarna even ongemerkt de draad van de realistische vertelling weer op.

Een mooi maar weinig bekend voorbeeld daarvan staat in *Schortjesgevels* in de bundel *De Pijp. Quartier Latin van Amsterdam* (Amsterdam, 1991). Van der Heijden schetst daarin een beeld van de Amsterdamse woonwijk de Pijp waar hij eind jaren '70, begin jaren '80 van de vorige eeuw zelf een poos woonde. Hij was er kraker tegen wil en dank; hij trok, na zijn studie in Nijmegen afgebroken te

hebben, in bij zijn broer die een etage aan de Van Ostadestraat had betrokken. Hun pogingen om de eigenaar van het pand te achterhalen en hem huur te betalen bleven vruchteloos, waardoor ze, hun goede bedoelingen ten spijt, tot kraken gedoemd waren. Het betreffende pand, Van Ostadestraat 209, is gesloopt en door onappetijtelijke nieuwbouw vervangen. Van der Heijden heeft eens gereconstrueerd dat dit hetzelfde pand geweest moet zijn als dat waar Piet Bakker, schrijver van onder meer *Ciske de Rat* (1942) en *Jeugd in de Pijp* (1946), gewoond heeft.

In *Schortjesgevels* - de titel slaat op de 'niet veel meer dan flinterdunne voorgevels ('schortjesgevels'), het enige dat destijds door architecten werd ontworpen. Achter deze façade: bordkartonnen hokjes, in de vorige eeuw zonder ontwerp opgetrokken door de werknemers, op lukrake aanwijzingen van de aannemer' - geeft hij een weinig opwekkend beeld van de Pijp. Als hij begint over de overlast van geparkeerde auto's in de smalle straten, verlaat hij van het ene woord op het andere de werkelijkheid en keert daar na een aanschouwelijk maar gefantaseerd beeld weer net zo makkelijk in terug:

'De Pijp is overbevolkt. Maar meer nog dan door mensen en honden is de Pijp ingenomen door auto's. Ze staan in dubbele rijen geparkeerd van de rooilijn tot ver op straat. Steeds meer mensen met parkeerproblemen takelen hun auto's 's nachts op. Aan hun hijsbalk. Je ziet ze wel zweven in de ochtendmist, voordat ze weer worden neergelaten. Bij lichte bries draaien ze langzaam om hun as, als in een showroom. Laatst, tijdens een zware storm, kwam het tussen twee naast elkaar opgehangen auto's tot een frontale botsing - tien meter boven de grond. Een spookongeluk; de eigenaars lagen in bed en werden hooguit wakker van een vallende bumper. De ring van een koplamp rolde door de stilte van de nacht rinkelend een zijstraat in. Ik ken een huisarts die een kleine, bijna vierkante auto heeft laten ontwerpen, die hij dwars kan parkeren.

Etnisch gezien is de Pijp een liggende toren van Babel. Tegenover mijn woning staat een katholieke kerk, waaruit soms orgelmuziek en koorzang opklinken. Veel vaker is er het jammerend gezang van een Mohammedaanse gebedsoproeper te horen.'

En de schrijver vervolgt zijn stuk op journalistiek-sociologische toon. Deze scene krijgt een echo in *Advocaat van de hanen* (1990), als Ernst Quispel door aanhoudend gebel uit zijn slaap gehaald wordt:

‘De deur zwaaide open, en op de stoep stonden Albert Egberts en de kleine pooier uit de Ferdinand Bol. ‘Ernst, we komen je auto schoonmaken,’ riep Albert naar boven. ‘Kunnen we hem aan de hijsbalk optakelen?’

Ook op andere plaatsen in zijn portret van de Pijp maakt Van der Heijden zo’n overstap naar de fictieve werkelijkheid:

‘Van de deurpost leidt via haken en ogen in de voorgevel een geplastificeerde waslijn naar het kleinste kamertje van mijn verdieping: het zogenaamde gaskamertje. De waslijn eindigt om de ring van een koe-bel, die aan een gordijnkoord van het plafond hangt, pal boven het hoofdeinde van het bed waarin meestal mijn broer ligt te slapen. Op het kamertje bevindt zich de gasmeter, waaruit door onnaspeurbare oorzaken aardgas ontsnapt. Kleine hoeveelheden weliswaar, maar toch voldoende om mijn broer gemiddeld zestien uur per dag op de bodem van een diepe, droomloze slaap gekluisterd te houden. Hij verbruikt meer kubieke meters dan mijn geiser. Opdat hij zich niet al te ongestoord aan die levensgevaarlijke slaap kan overgeven, hebben we die koe-bel boven zijn hoofdkussen bevestigd. Woningnood maakt vindingrijk.’

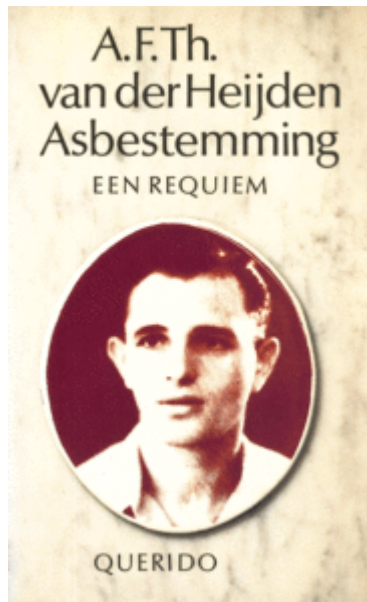
Ook hier overschrijdt de schrijver terloops de grens tussen realiteit en fantasie, en weer terug.

Dat hij zijn broer gemiddeld zestien uur per dag door gas bedwelmd laat slapen, zal weinig lezers erg realistisch voorkomen. Door dat beeld in te bedden in tal van gegevens die wel een acceptabel werkelijkheidsgehalte hebben - de waslijn, de koe-bel met gordijnkoord, het slaapkamertje, desgewenst een lekkende gasmeter kunnen allemaal bestaan hebben en hebben wellicht ook bestaan (een vraag aan de auteur volstaat, maar niet alle illusies hoeven verstoord te worden) -, maakt hij de overgangen diffuus.

In een bespreking van *Advocaat van de hanen* (in HP/De Tijd, 7-12-1990) wijst Jaap Goedegebuure erop ‘hoeveel verder dan de journalist de romancier wel kan gaan: tot in een gebied dat zich onttrekt aan de simplistische tweedeling van realiteit en verbeelding. Van der Heijden weet op een bijzondere manier feiten en fictie met elkaar te vermengen’.

Voor de goede orde zij vermeld dat natuurlijk elk literair werk, ook dat van Van der Heijden, een mengeling van fictie en feiten is. Dat maakt het nog niet tot een voorbeeld van fantastische literatuur. Van fantastiek is immers niet het kenmerk dat iets niet zo is maar wel zo zou kunnen zijn (zoals bij fictie), maar dat het niet

zou kunnen gebeuren (behalve op papier). Goedegebuure raakt mijns inziens de kern van Van der Heijdens bewegingen in de marge van de werkelijkheid: 'Van der Heijden mythologiseert de werkelijkheid, omdat hij er alleen zo iets over kan zeggen dat verder reikt dan een puur sociologische of historiserende constatering.'



In een vraaggesprek dat ik met Van der Heijden had bij de publicatie van zijn boek *Asbestemming* (1994), en dat verscheen in het maandblad *Penthouse* van december 1994, kwam ook dit aspect van zijn werkwijze ter sprake. Hij zei hierover onder meer:

Je maakt gebruik van de eenvoudigste voorwerpen, maar je geeft ze net even die draai of vorm of constellatie, waardoor het ook iets anders wordt, waardoor de oorspronkelijke voorwerpen nog wel te herkennen zijn maar ze ook iets totaal anders worden. Dat is ook waar ik naar op zoek ben. Om te voorkomen dat je fantasie zo'n kant opgaat dat je een soort sprookjes gaat schrijven, dat je zelfs begint te aarzelen iemand gewoon een stuk keukengerei in handen te geven - nee, het moet altijd een gouden pluimbal zijn of een scepter. De koningin doet niet haar shawl af, maar zet haar kroon af. Daar heb ik ook altijd voor teruggedeeind.

Wat valt daar nog uit te maken? Die sprookjes zijn al geschreven. Ik probeer juist het sprookje te creëren van een gewone keuken met de gewoonste voorwerpen, maar daar moet je dan wel iets mee doen.

Gerard Reve had van degene die toen onze gemeenschappelijke vertaler was enkele van mijn boeken gekregen en toen hij er in gelezen had, had hij gezegd: 'ja, dat kubistisch realisme, dat ligt mij ergens eigenlijk niet.' Ik moest er erg om lachen toen ik dat hoorde, en later dacht ik: misschien is het zo gek nog niet om dat kubistisch realisme te noemen, want kubisme is natuurlijk helemaal niet realistisch (alleen, het woord realisme past overal bij), maar als hij daarmee

bedoelt dat ik steeds om een zaak heen loop om het van alle kanten te bekijken, net zo lang tot het een ander voorwerp is geworden, dan kan ik me daar heel goed in vinden. Iets wordt van alle kanten bekeken en geanalyseerd, maar uit die analyse komt iets anders dan wat we oorspronkelijk ter hand hebben genomen. Ik wil niet zeggen dat dat altijd gebeurt, maar soms als ik een voorwerp in het centrum van de lezers belangstelling wil plaatsen, dan wil het wel eens gebeuren.

Het verbaast me dat het mensen verbaast dat ik jou als fantastisch schrijver noem.

Dat irriteert me ook wel eens, dat mensen over het meer fantastische heen lezen en dan wat sneller lezen om weer bij het herkenbare, het al te herkenbare uit te komen. Juist die mensen zeggen altijd met grote stelligheid: 'het zijn realistische boeken.' Dat vind ik niet. Mensen lezen een boek eenzijdig. Je moet natuurlijk de eerste laag kwijt of de ondergrond, de ondertoon, dat ene realistische en herkenbare verhaal. Maar daarbinnen - anders vind ik het ook niet meer spannend om te schrijven - moet van alles gebeuren.

Natuurlijk, er zijn visioenen waarvan gewoon duidelijk is: tamelijk realistische man, tamelijk realistische verschijning in het verhaal en wat hij nu bedenkt, ja, dat is een visioen. Maar er moeten ook dingen in gebeuren die maken dat de scheiding wegvalt, zoals wat jij bedoelt met die auto's, opgehesen in de Pijp. Dat bestaat daar niet, is daar ook onbestaanbaar, maar uitgaande van de trekkracht van zo'n touw en zo'n wiel, zou het weer wel kunnen. Er moet een sfeer gecreëerd worden, een nachtelijke sfeer, stil, de lampen hangen een beetje te schommelen aan die kabels boven in de straat, waardoor zoiets zou kunnen of waardoor iemand zoiets gezien zou kunnen hebben. Hij heeft het misschien niet gezien, maar hij heeft het geprojecteerd en het was voorstelbaar dat het zo zou gebeuren. Die situaties ga ik nog steeds niet uit de weg. Maar het is jammer dat het zo weinig wordt meeberekend.

Het zit ook in dat hoofdstuk - ik noem het omdat het toevallig ook in de Pijp speelt - op de woning van Quispel boven zijn kantoor, ik meen aan de Kuipersstraat, waar dat hele zogenaamde overdoen van de verkrachting van Zwanet plaatsvindt. Er zijn mensen die keihard zeggen: zo'n hoofdstuk kan ik niet lezen, hoor, zo'n klootzak die nog even een verkrachting moet overdoen. Maar als je dat nou goed leest, dan is dat een grote droomtoestand, één groot uitspelen van misverstand van twee kanten. Niemand weet uiteindelijk meer waar hij aan toe is en de lezer nog wel het minst. Als iemand daar dan plompverloren uit concludeert: moet ik nog sympathie hebben met die hoofdpersoon, want die doet een verkrachting

over, protesteer ik. Nee, voor iedereen is absoluut onduidelijk wat daar gebeurt. Hooguit kan Quispel later, als zijn geest weer wat meer op orde is, tot de conclusie komen dat hij iets onvergeeflijks heeft gedaan, dat er wel degelijk sprake was van een verkrachting en niet alleen een spelletje van dat meisje om zijn zinnen te prikkelen.

Het valt me op dat jij het visioenen noemt.

Ja, maar ik onderscheid dat niet echt van fantasieën. Misschien dat het woord visioen een passievere toeschouwer suggereert dan fantasie. Fantasie, daar zit iets actiefs in, visioen is meer iets wat je overvalt. Je moet er wel open voor staan, maar toch wat je overvalt. Fantasie kun je als werktuig hanteren, bijvoorbeeld om tot seksuele bevrediging te komen, maar dat heeft iets actiefs. Het heeft een grotere oproepbaarheid, zou je kunnen zeggen. Een visioen is een explosie. Maar goed, visioenen zijn ook wel weer af te dwingen. Ik beseft dat ik daar een nuanceverschil tussen aanbreng. Een visioen is bij de seksuele fantasie de absolute staat van genade, zou je kunnen zeggen. En met fantasieën in allerlei gradaties moeten de minder bedeeden zich behelpen. Ik ben me ervan bewust dat ik eerder het woord visioen dan fantasie zou gebruiken. Maar ik heb ook een beetje een hekel gekregen aan het woord fantasie, althans het woord fantasie bij uitbreiding. Omdat de vraag van veel lezers altijd is: ja, het is allemaal autobiografisch wat u schrijft, maar gaat u ook wel eens over op de fantasie?

Een tweede manier waarop Van der Heijden de grens tussen reële en fictieve werkelijkheid aan ons zicht onttrekt - een manier die ik overigens niet tot de fantastiek zou willen rekenen -, is zijn spel met namen: van personen, straten, cafés, winkels wordt vaak de naam veranderd, maar zodanig dat de oorsprong herkenbaar blijft. Naar voorbeelden hoeft in zijn werk niet met een loep gezocht te worden. In *De Gevarendriehoek* (1985) komt kantoorboekhandel Heers voor, die in Geldrop gewoon Daams heet, de dienstklopper Propers heette in het echt Rynders en in de Lynxstraat herkent men de Poemastraat.

Maar bij dat eenvoudig namenspel blijft het niet; de grens tussen waar en waan moet niet getrokken maar vervaagd worden en dus worden in één adem een echte en een fictieve naam genoemd. *Weerborstels*, het Boekenweekgeschenk van 1992, begint met een voor velen ongetwijfeld zeer herkenbaar beeld: 'een hele rits verloren kinderschoentjes (..), allemaal zo tussen maatje 27 en 38'. Het zijn de schoenen van kinderen die, in het begin van de televisietijd op woensdag- en

zaterdagmiddag t.v. kwamen kijken bij de enige familie in de straat die al een toestel had. Alleen keken wij toen naar Jeugdjournaal De Verrekijker en niet, zoals in *Weerborstels*, naar De Telescoop. Maar behalve naar De Telescoop keek de kleine Albert Egberts ook 'naar Indra Kamadjojo met zijn hertje Kangil', en die heetten wel degelijk zo.

Dit spel kan Van der Heijden niet subtiel genoeg gespeeld worden. Een fraai voorbeeld is te vinden in *Advocaat van de hanen*. De hoofdpersoon, Ernst Quispel, woont aan de Kloveniersburgwal. Hij verhuist naar een woning 'in de Concertgebouwboulevard' en wel 'op de vierde en hoogste verdieping van een groot gebouw aan de Van Wassenaarstraat'. Amsterdam kent geen Van Wassenaarstraat, wel de Jacob Obrechtstraat, de straat waar Van der Heijden van 'De Kloov' naartoe verhuisde. Net als naar Obrecht (1450-1505) had ook naar graaf Unico van Wassenaer (1692-1766) een straat in de componistenbuurt genoemd kunnen worden. De Kloveniersburgwal wordt dus wel, de Jacob Obrechtstraat niet met name genoemd.

Een nog verfijnder verwarring van feit en fictie is te vinden in het begin van *Asbestemming*. Daarin neemt de hoofdpersoon plaats op een caféterras dat nauwkeurig (in Amsterdam) gesitueerd wordt: 'Ongetwijfeld zijn het de blauwe blazers die er voor zorgen dat de Heisteeg die komend van het Singel op het Spui uitmondt, een strenge waterscheiding vormt tussen de caféterrassen van Hoppe en De Z.' Men hoeft niet bijzonder goed thuis te zijn in het werk van

Van der Heijden noch in het Amsterdamse uitgaansleven om uit De Z. Café De Zwart te distilleren.

Van de wijze hoe Van der Heijden door met bestaande namen te spelen de grens tussen werkelijkheid en fantasie vaag houdt, biedt *Advocaat van de hanen* trouwens een ware staalkaart. In een aantal gevallen volstaat hij met het veranderen van de naam, met behoud van de herkenbaarheid van het origineel. De hoofdpersoon, de advocaat Ernst Quispel, begeeft zich naar 'Begraafplaats Kommervlugt [...] aan de stille Amsteldijk, buiten de stad'.

Daarin kan zonder veel interpretatie begraafplaats Zorgvlied herkend worden. De taxi die hem vervoert, gaat niet verder dan 'het Sarphatipaviljoen'. Wie vanuit de stad wel eens langs de Amstel fietst, passeert op weg naar Zorgvlied het De Miranda-paviljoen. Zowel Samuel Sarphati als Salomon Rodrigues de Miranda waren belangrijke joodse Amsterdammers, de eerste arts, de tweede wethouder; de omdraaiing ligt voor de hand.

Dit spel met namen werd, zo niet voor het eerst gebruikt dan toch gepopulariseerd door Gerard Reve in *De Avonden* (1947). Hans van den Bergh signaleerde dat in het artikel 'Humor als noodsprong', verschenen in *Kort Revier. Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers* (Amsterdam, 1973), waarin we 'veertien categorieën van middelen tegenkomen waarmee ons gevoel voor humor door Reve wordt aangesproken.' De laatste van de veertien 'vormen de 'sleutel'-namen waar vrijwel iedere lezer meteen de werkelijke namen in herkent, zoals de voetbalclubs 'Wees vlug' en 'Snelheid' en het radio-orkest 'De Luchtmeesters'.

Behalve deze voorbeelden - bedoeld zijn Be Quick, Vitesse en The Skymasters - had Van den Bergh ook nog het warenhuis Het Wespennest (De Bijenkorf), Cementwijk (Betondorp), het Berendsgymnasium (Vossiusgymnasium) en de Schilderskade (Jozef Israëlskade) kunnen noemen.

'De komische kracht van dit procedé,' schrijft Van den Bergh, 'schuilt waarschijnlijk in de nauwe betrokkenheid bij het vertelde, die erdoor wordt bevorderd. Men kan zich ontspannen en op zijn gemak voelen in een bij uitstek vertrouwd wereldbeeld.'

Of dat ook is wat Van der Heijden beoogt, moet betwijfeld worden. Zijn spel in het grensgebied van realiteit en vervreemding lijkt eerder bedoeld om de lezers een *onaangenaam* gevoel van herkenning te bezorgen.

Soms werkt de auteur met klankovereenkomst. Quispel bezoekt een 'opgeknapt koetshuis in de schaduw van de Oude Wester en het Anne Frankhuis. *SalsaSellers*. Op precies die plek kent Amsterdam de Rumrunners, waarvan Van der Heijden de alliteratie behouden heeft. En soms kan een plaats of figuur herkend worden aan de beschrijving. Op de begrafenis ziet Quispel 'in een donkerblauw pak, de studentenpastor zitten die hij nog van zeventien, achttien jaar geleden kende. Zijn brede, stompe gezicht was oud geworden.' De pastor die in de roman pater Van Vlokhoven heet, was in Amsterdamse studentenkringen bekend als pater Van Kilsdonk. In het avondblad *Het Devies* mag men gerust *Het Parool* zien en in de daarin verschijnende cursiefjes van *Wrongel* de stukjes die *Carmiggelt* publiceert als *Kronkel*.

Voor 'de stadsomroep *Radio Munt*' zal *STAD*, ooit de lokale omroep van Amsterdam, model gestaan hebben. *De Doos*, voluit 'De Doos op de Stop', is het Muziektheater, beter bekend als de *Stopera*.

'Op de redactie burelen van *Nederland* op Zondag, in de bakstenen kolos die de hoek vormde van de Raamgracht en de Kloveniersburgwal, was alles in diepe rust'. Op die hoek zat de redactie van *Vrij Nederland*, het weekblad dat hier

gefuseerd blijkt met de Krant op Zondag.

In werkelijkheid ging de zondagskrant, zij het kort, op in de fusie van twee andere weekbladen; zo ontstond HP/De Tijd/Krant op Zondag. 'Een luidruchtig groepje journalisten (duwde) hun hoofdredacteur, die tijdelijk in een rolstoel zat, speels voor zich uit.' Dat moet Rinus Ferdinandusse zijn, die tientallen jaren hoofdredacteur van VN was en de laatste jaren daarvan slecht ter been. Het gezelschap bezoekt 'café De Engelandvaarder, dat zijn naam ontleende aan een oorlogsroman waarin de Engelandvaarder op het laatste nippertje juist niet naar Engeland voer.' Dat moet café de Engelbewaarder zijn, ooit opgezet als literair café en daarom genoemd naar W.F. Hermans' roman *Herinneringen van een engelbewaarder* (1971).

Om de verwarring te vergroten, hanteert de auteur afwisselend bestaande namen, meer of minder versleutelde en - vermoed ik - geheel gefingeerde namen. Om bij cafés te blijven: hij noemt expliciet onder meer de bestaande cafés 'De Drie Fleschjes, hier achter de Nieuwe Kerk', 'De Huyschkaemer in de Utrechtsestraat', 'De Twee Zwaantjes, schuin aan de overkant' (van de SalsaSellers), Hoppe, Café Americain, 'een veilige kroeg, die hij zich als De Wenteltrap [...] herinnerde' en zit 'op het Leidseplein, bij Le Berry'. Maar op datzelfde plein bezoekt Quispel 'Birdy, een smal café in de schaduw van de Stadsschouwburg' Aan dat signalement voldoet Bertie's, op de hoek van het Leidseplein en de Lijnbaansgracht en inmiddels herdoopt in Het Zwembad. Dogshit City klinkt naar the Bulldog. En in de Pijp heeft 'hij, vlak bij het Sarphatipark, eerst nog café Bierenbroodspot aangedaan', wat me café Koekenbier lijkt. (Het Sarphatipark is dus niet het De Mirandapark geworden.)

Hetzelfde gebeurt met bedrijven: de Bijenkorf heet, misschien als knipoog naar Reve, gewoon de Bijenkorf maar 'uitzendbureau Quick Quick Slow' klinkt naar uitzendbureau Tempo Team, 'autoverhuurbedrijf Bouke Aas' naar Ouke Baas (in de Van Ostadestraat!), 'de schoenenzaak van Weisz' naar Zwartjes, en een picknickmand kopen 'in de P.C. Hooftstraat, bij Millbury's' kan, in die straat, bij de Mulberry Company.

Ook aan persoonsnamen wordt gesleuteld. De begrafenis lijkt Quispel 'een omkering van dat geval met Van den Biggelaar, in '66, toen een zoon het lichaam van zijn vader was gaan controleren op sporen van geweld.' Daarmee doelt de schrijver op de arbeider Jan Weggelaar, die op 13 juni 1966 tijdens rellen aan een hartaanval overleed, maar als slachtoffer van het politie-optreden werd gezien. In

PvdA-woordvoerder 'Koop Cnoopsgat, zelf jurist' is Mr Cnoops Koopman te herkennen, toenmalig rechter en raadslid.

Quispel is niet de enige advocaat in de familie: zijn vader en zijn broer Max zijn dat ook, wat doet denken aan Max Moszkowicz en zijn zonen. Pikant detail is dat Quispel senior ooit 'een schrijver verdedigde in een godslasteringszaak. (..) Op het hoogtepunt van het proces gaf de auteur, die nogal theatrale neigingen had, te kennen zelf zijn verdediging ter hand te willen nemen.' In het Ezel-proces, in 1966, was Reves raadsman overigens Mr H.R.Eyl.

En dat E.M. Quispel zijn dochttertje Cynthia behalve Tia ook Cin-Cin noemt, doet weer denken aan A.F.Th. van der Heijden, die voor zijn zoon Tonio - evenals voor zijn vrouw Mirjam - een koosnaampje heeft. De opdracht in *Advocaat van de hanen* luidt: 'Voor Minchen, voor Totó'.

Maar zoals gezegd valt dit procedé niet onder fantastiek. Het draagt echter wel, en misschien nog wel in sterkere mate dan de ogenschijnlijk terloopse uitstapjes naar het onbestaanbare, bij aan het creëren van een sfeer van lichte vervreemding: wat gebeurt er, gebeurt het wel echt, is het wel wat het lijkt, kan dit en zo niet, waarom staat het er dan?

P.S. Deze verwarringstechniek zet Van der Heijden voort in zijn roman *Kwaadschiks* (2016), die chronologisch gezien kan worden als opvolger van *Advocaat van de hanen*, zij het dat de begraafplaats Kommervlugt al op pagina 12 wordt gespeld als Commervlugt.

Eerder verschenen in literair magazine *BZZLLETIN* van mei/juni 1995