

Nawoord

Inleiding

Arthur van Schendel werd in 1874 geboren te Batavia als vijfde kind in het gezin van een officier van het Nederlands-Indische leger. In 1879 keerde het gezin terug naar Nederland en vestigde zich in Haarlem. Gedurende zijn jeugd woonde Van Schendel op tal van adressen in Haarlem en Amsterdam. In 1896 verscheen *Drogon*, zijn eerste roman. Grote bekendheid kreeg Van Schendel door *Een zwerver verliefd* (1904) en *Een zwerver verdwaald* (1907), twee romans waarvan het verhaal speelt in het middeleeuwse Italië en die in de literatuurgeschiedschrijving werden getypeerd als hoogtepunten van een Nederlandse neoromantische stroming.

Het oeuvre van Van Schendel behelst onder meer eenentwintig romans. De ontwikkeling in zijn schrijverschap heeft aanleiding gegeven deze romans in drie periodes onder te brengen. De eerste periode bevat het neoromantische werk, waarin het conflict tussen vrijheid en liefde het dominante thema is en tijd en ruimte in hoge mate onbepaald zijn. Omdat die ruimte veelal een Italiaanse is, wordt de eerste periode ook wel ‘Italiaans’ genoemd. Een markeringspunt vormt het boek dat Van Schendels beroemdste roman zou worden: *Het fregatschip Johanna Maria* uit 1930. In dat jaar begint de tweede periode van Van Schendels schrijverschap, die meestal als ‘Hollands’ wordt aangeduid, vooral omdat de dan gepubliceerde romans, waarin tijd en plaats nauwkeurig te traceren zijn, in het negentiende-eeuwse Holland spelen. De derde en laatste periode begint in 1938, het jaar waarin de roman *De wereld een dansfeest* uitkomt en wordt afgesloten in 1946, het jaar dat Van Schendel overlijdt. Volgens Garmt Stuiveling staat in deze periode de ondoorgrondelijkheid van de mens centraal, terwijl in de tweede periode de raadsels van het lot het thematische zwaartepunt zijn.¹

Met zijn zeeroman *Het fregatschip Johanna Maria* had Van Schendel de exotische tijden en oorden uit zijn 'Italiaanse periode' vaarwel gezegd. In de drie hier uitgegeven romans wordt een negentiende-eeuwse, Hollandse wereld gepresenteerd. 'Hollands' houdt meer in dan de neutrale constatering dat de verhalen zich afspelen op Nederlandse bodem. De levensgeschiedenissen van Maarten Rossaart, Gerbrand en Floris Werendonk, en Kasper en Thomas Valk zijn nauw verbonden met datgene wat men tegenwoordig zou noemen de 'Nederlandse identiteit'. Sterker nog: die levensgeschiedenissen worden daar in hoge mate door bepaald. In de eerste paragraaf van dit nawoord besteden we aandacht aan de uitbeelding van deze Hollandse wereld: de historische, geografische en sociale ruimte, en kwesties als geloof en moraal. In de tweede paragraaf gaan we na welke compositorische en narratieve strategieën Van Schendel inzet om die wereld gestalte te geven. De derde paragraaf ten slotte schetst de receptie en de waarderingsgeschiedenis van de romans.

Een Hollandse wereld

Vaderlandse geschiedenis

Het verhaal van *De waterman* beslaat de periode 1812 tot ongeveer 1865: Maarten wordt geboren in 1801 en verdrinkt een onbekend aantal jaren na de grote watersnoodramp van 1861. Voor *Een Hollands drama* valt uit te rekenen dat Floris geboren moet zijn in 1872 en sterft in de herfst van 1895, het jaar waarin de grote wereldtentoonstelling in Amsterdam werd gehouden. Diezelfde wereldtentoonstelling - en de Aziatische griep uit 1898, waaraan het gezin Valk ten prooi valt - maken het mogelijk *De grauwe vogels* bij benadering op de historische tijdslijn te plaatsen: Kasper wordt geboren in 1863 en blijft omstreeks 1912 met zijn dochter achter. Op de tijdsbehandeling gaan we nader in op p. 526-529 van dit nawoord.

Veel meer dan de beide andere romans is *De waterman* een historische roman: niet alleen ligt het begin van de handeling ver-

der terug, ook is er een groot aantal verwijzingen naar historische gebeurtenissen: het bezoek van Napoleon aan Gorinchem (1811), het bombardement van deze vestingstad (1813-1814), de watersnood van 1820 in de Bommelerwaard en die van 1825 in Noord-Holland, de Belgische Opstand en de Tiendaagse Veldtocht (1830-1831), de cholera-epidemie van 1832-1833, de Afscheiding van 1834, de antikatholieke agitatie in het begin van de jaren veertig, de hongeroproeren van 1845 en 1847, de watersnood van 1861 en de drastische aanpak van het overstromingsprobleem in de jaren erna. De aanwezigheid van dit historisch kader is de reden dat in deze paragraaf de aandacht vooral uitgaat naar *De waterman*.

Het aantekenboekje bij De waterman

Hoe Van Schendel bij het verzamelen van de achtergrondgegevens voor *De waterman* te werk is gegaan, blijkt uit een overgeleverde autograaf: een notitieblok van vierendertig bladen plus nog eenentwintig losse velletjes, waarop hij beknopt en in een zo te zien willekeurige volgorde enkele honderden historische en geografische wetenswaardigheden heeft opgetekend. Zo zijn er reeksen aantekeningen betreffende het beleg van Gorinchem: ‘1 dec. Ambachtslieden. vestingwerken’, ‘15 [december] vlag Woudrichem’, ‘Midden Jan. IJs en veel sneeuw’. Wapenfeiten uit de Belgische Opstand worden kort aangeduid: ‘1830 oct. Eerste vrijwilligers naar Antwerpen. Dec. V Speijk’; ‘1832 mei militairen kruis’ of ‘Katholieke boeren, onderdrukt door de jagers van van Dam’. Van Schendel noteert watersnoodjaren: ‘1809, 16, 20, 22/23, 25 Watersnood’. Hij heeft een repertorium van waterstaatkundige termen aangelegd: ‘[k] eerdam, [s]teenenbeer, banken, kolken, kwelhaven, kweldam, kistingen, wielen’ en ‘geschotten, dijkplichtige, ingeland, kribbe’. De aanleg van lijsten bleek kennelijk ook handig op het punt van de geografische oriëntatie: het notitieblok bevat een opsomming van tientallen Gorcumse locaties: straatnamen, markten, gebouwen en grachten; voor het merendeel zijn ze in de roman aan te treffen. Een enkele maal wordt hun onderlinge ligging verhelderd door een kleine situatietekening.

Dat Van Schendel zich wegwijs heeft trachten te maken in het

roerige kerkelijk leven van het negentiende-eeuwse Nederland, blijkt eveneens uit deze aantekeningen. De Afscheiding van 1834 komt aan de beurt: ‘Hendrik De Cock Ulrum begint in 1833 heftig te worden’, waarna een vermoedelijk citaat van deze recalcitrante dominee volgt: “‘burgerprofeten, Baäls[klanten?], afgodendienaars’”, waarvan we de weerklank terugvinden op p. 79 van de roman. De voorgeschiedenis van deze beweging krijgt ook aandacht: ‘eerste vervolgingen al in 1824 [o].a. in Zeeland’, en op een ander blaadje ‘1823 Vijgeboom “booze verdraagzaamheid’’, notities die verwijzen naar de oefenaar J.W. Vijgeboom (1773-1845) die in Zeeland de ‘Herstelde Kerk van Christus’ stichtte en daarom vervolgd werd. De ‘booze verdraagzaamheid’, waarschijnlijk een citaat uit een van Vijgebooms talrijke geschriften, is te herkennen in de roman: als Maartens vader hem verbiedt met Marie te trouwen, beroept hij zich op de woorden van de dominee: ‘genoeg van die verdoemelijke verdraagzaamheid’ (p. 51). Maar ook informatie over vrijzinnige richtingen wordt gedocumenteerd: Van Schendel noteert de naam van het tijdschrift der Groninger school, *Waarheid en Liefde*, en een uitspraak van haar voorman Hofstede de Groot, die ‘volstreckte leervrijheid’ predikt en de uitspraken van de Dordtse Synode alleen bindend acht voorzover zij overeenstemmen met Gods wil. Ook wordt aangetekend dat rond 1845 de aristocratie doorgaans de Nederlands Hervormde Kerk trouw bleef, dat de aanhangers van de Afscheiding te vinden waren onder de boeren en de kleine burgerij, terwijl de gegoede burgerij doorgaans meer de vrijzinnige richting van Hofstede de Groot koos. Kennelijk ook als potentieel materiaal genoteerd is de volgende strenge uitspraak van ons onbekende herkomst: ‘de zucht naar zelfstandigheid vormt eigenwaan, stijfhoofdigheid en behoudzucht’ - die in de roman niet is terug te vinden.

Tot slot vinden we in Van Schendels aantekeningen een serie bronnen: korte notities van titels of auteursnamen. Misschien is het beter te spreken van potentiële bronnen: een aantal werken gaat vergezeld van een catalogusnummer en een prijs, wat doet vermoeden dat het hier gaat om titels die de auteur uit een veilingcatalogus heeft overgenomen. We treffen geschiedkundige werken aan: *Geschiedenis van het Nederlandsche volk* van Blok, Colenbran-

ders studie over de Belgische Opstand of die van Wüppermann over de Tiendaagse Veldtocht;² er staat watersnoodliteratuur genoteerd, zoals de geschriften van Maaskamp en De Kanter.³ Als mogelijke bronnen voor het beleg van Gorinchem zijn De Graaff, De Koning en Sabron te vinden.⁴ Schenkeveld heeft overtuigend aangetoond dat de vele details over het bombardement, tot de weersomstandigheden toe, aan het eerstgenoemde verslag zijn ontleend, en dat nagenoeg alle gegevens over de Zwijndrechtse Nieuwlichters te herleiden zijn tot de levensbeschrijving van Maria Leer, door Anagrapheus.⁵

De bibliografische lijst onthult bovendien dat het Van Schendel niet alleen ging om geografische, politieke, maatschappelijke of kerkelijke feiten: kennelijk heeft de auteur zich tevens willen oriënteren op het terrein van het dagelijks leven in de beschreven periode. Zo zijn onder meer te identificeren de studie van Van Lintum, *Een eeuw van vooruitgang*, en een uit het Duits vertaald reisverslag door Nederland. De ondertitel van Van Meerten-Schilperoorts roman *Emilia van Rozenheim, of familie-tafereelen uit het einde der achttiende en het begin der negentiende eeuw* (1828) was blijkbaar ook aantrekkelijk. Achter de notitie ‘Ter Gouw Ned. Volksfeesten’ gaat vermoedelijk schuil: J. ter Gouw, *De volksvermaken* (1871) en het boekwerk dat laatstgenoemde auteur samen met Jacob van Lennep samenstelde over de Nederlandse uithangborden was tevens de moeite van het noteren waard.⁶ Het is duidelijk dat Van Schendel zich ook wat betreft de couleur locale van zijn roman heeft willen inlezen.

De waterman als historische roman

De bewaarde aantekeningen bevestigen wat een zorgvuldige lezing van *De waterman* doet vermoeden: de schrijver heeft werk gemaakt van zijn historische achtergrond en heeft zijn verhaal daarop stevig vastgehecht. Wel is Van Schendel in de episode van het beleg in 1813-1814 en vooral in de weergave van de lotgevallen der Zwijndrechtse Nieuwlichters vrij met de chronologie omgesprongen zoals Schenkeveld op basis van gedetailleerd onderzoek heeft vastgesteld: de fasen van oprichting, bloei en verval van de broe-

derschap zijn in de tijd naar later opgeschoven zodat ze corresponderen met Maartens levensgeschiedenis.⁷ Van Schendel kon zich die vrijheid uiteraard permitteren omdat het hier gaat om relatief specifieke stofcomplexen: afwijkingen zullen bij de doorsnee lezer minder snel een verstoring van de werkelijkheidsillusie teweegbrengen dan, bijvoorbeeld, chronologische creativiteit ten aanzien van de Belgische Opstand zou doen.

De waterman is een overtuigende historische roman geworden - zij het dan een roman die zijn historisch karakter bepaald niet afficheert. In de ontvangstgeschiedenis van het werk is meermalen gewezen op de indirecte, vaak verdoezelende manier waarop het geschiedkundig materiaal is geïntegreerd.⁸ Enkele strategieën zijn daarvoor verantwoordelijk te stellen. Ten eerste: er worden nooit jaartallen genoemd. Bovendien worden de gebeurtenissen niet rechtstreeks aangeduid met de benaming waaronder zij in de geschiedschrijving bekend zijn geworden. De Belgische Opstand bijvoorbeeld wordt als volgt ingeleid:

Toen op een dampige morgen van september de schuit het IJ overstak hoorden Koppers en Rossaart een juichend gerucht over de stad, zij zagen vlaggen en oranje wimpels naast elkaar aan de gevels, de mariniers marcheerden er onder met de pijpers voorop en ook van de kant van het Damrak klonk geroffel van soldaten. Het zeil bleef slap en na een halfuur moesten zij een vletter aanroepen, van wie zij hoorden dat de schutters opgekomen waren omdat er tegen de Walen gevochten moest worden. (p. 57)

Op een vergelijkbare manier wordt de lezer op de hoogte gebracht van het kerkelijk schisma in 1834:

Bij het vallen van de schemer afgestapt om inkopen te doen voor zij [Gees en enkele andere leden van de broederschap] naar de overkant terug zouden varen, merkten zij een ongewone drukte, groepjes mensen hier en daar heftig in woordentwist [...]. In de gruttenwinkel waar zij binnentraden, donker en leeg, kwam de vrouw met beschreide ogen en van haar hoor-

den zij wat er gaande was. Ik mag je niet meer verkopen, zeide zij klagend, mijn man heeft de kolder in de kop van de nieuwe dominee. Alleen de ware broeders wil hij tot klanten. Heb je niet gezien dat er soldaten in de stad zijn? Er staan er op wacht bij de kerk, wie weet wordt er morgen gevochten als de dominee erin wil. (p. 79)

Bovenstaande citaten tonen ook een tweede strategie die Van Schendel hanteert bij de integratie van het historisch materiaal: wat er aan de hand is wordt gepresenteerd als waarneming van personages, of, zoals in het laatste citaat, bij monde van één hunner. De rol van explicateur ontbreekt, want de auctoriale vertelinstantie vervult al evenmin de binnen de negentiende-eeuwse historische roman zo gebruikelijke functie van gids door het verleden, die achtergrond en toedracht uidegt. We treffen bij de aanvang van de roman in de uiterwaarden een douanier aan met steek en geweer - geen exposé van de Napoleontische tijd. De naam van de Franse keizer valt zelfs nergens.

Door het ontbreken van deze historische distantie in combinatie met een ondanks alle verdoezeling voor de lezer zeer herkenbaar referentiekader, krijgt de opgeroepen negentiende-eeuwse wereld iets zeer vanzelfsprekends: het is een wereld waarin we thuiszijn. Het woord 'Afscheiding' komt niet voor - maar uit de informatie die de roman biedt, hoe indirect ook, weten we op welke historische episode wordt bedoeld, terwijl we tezelfdertijd de godsdiensttwist meebelevan met personages, die ten principale geen weet hebben van enigerlei 'Nachgeschichte' of van bijzetting in de historiografie. De intermedierende vertelinstantie zwijgt hierover eveneens.

Welk beeld wordt er geschapen van dat negentiende-eeuwse Nederland? De selectie en presentatie van gebeurtenissen zijn zodanig dat vooral maatschappelijke ontwrichting en ontreddeering getoond worden met dood, armoede, honger en ziekte tot gevolg: de Franse bezetting, het bombardement, de Belgische Opstand (die uiteraard wel feestelijk vaderlandslievende euforie bij de bevolking teweegbrengt, maar voor de pacifistische broederschap vervolging en gevangenschap tot gevolg heeft), mislukte aardappel-

oogsten, hongeroproer. En natuurlijk de ellende van de eeuwige watersnoodrampen. Daarnaast bepalen de godsdiensttwisten het beeld: de Afscheiding, de antikatholieke relletjes, de schimp en straf die de aanhangers van de broederschap ten deel vallen van de zijde van bevolking en overheid. De twee geloven die niet op één kussen kunnen slapen. De onverdraagzaamheid van godvrezende, fatsoenlijke en goedwillende burgers, voor wie echter niet het Bijbelwoord geldt: ‘in het huis mijns Vaders zijn vele woningen’ (*Johannes* 14:2).

Zoals gezegd zijn in de twee andere romans de verwijzingen naar de bovenpersoonlijke geschiedenis summier: beide verhalen ontrollen zich vooral als een familietragedie. De tijd van handeling is globaal gesproken het laatste kwart van de negentiende eeuw: de tijd van Van Schendels eigen jeugd. Wel een tijd die als ‘voorbij’ wordt gepresenteerd, een ouderwetse tijd waarin de olielamp - laag gedraaid vanwege de zuinigheid - op tafel stond en men met een kaars naar bed trok; waarin turf werd gestookt, de auto nog een bezienswaardigheid was en de jeugd op de ‘jongheherenschool’ zich door het dragen van een witte kraag van de volkskinderen onderscheidde. Het is in deze romans de couleur locale die de fictionele wereld historisch cachet verleent.

Voor *De grauwe vogels* geldt echter tevens dat er iets zichtbaar wordt van de dynamiek der geschiedenis: Kasper maakt kennis met nieuwe vormen van glasteelt, met guano en kunstmest, met nieuwe bestrijdingstechnieken van plantenziekten. Evenals in *De waterman*, waar aan het slot het rivierenlandschap een andere aanblik krijgt door stoombaggermolens, nieuwe, grotere schepen, genormaliseerde stroombedden en dijken, staan we hier op de drempel van een nieuwe tijd. In geen van beide romans is trouwens deze dynamiek thematisch aangezet.

Steden en dorpen

Van Schendel, vertrouwder met Haarlem dan met Gorinchem, had waarschijnlijk geen lijstje met locaties nodig om deze stad tot het domein van *Een Hollands drama* te maken. Een rijkdom aan

toponiemen - straten, markten, grachten en poorten - geeft de lezer de illusie dat hij met de bewoners van de Kleine Houtstraat door een stad wandelt die hem van kindsbeen af vertrouwd is. Voor de zwerftochten van Maarten door Gorinchem geldt hetzelfde: we kunnen (nu nog steeds) in zijn voetsporen treden. Het is een wereld van oude straten en smalle steegjes en veel bruggen, van blauwstenen stoepen en ronde keitjes, van werkplaatsen en winkelhuizen met donkere achterplaatsjes waar een appelboom naar een smal streepje lucht reikt. Een wereld die in beide steden gedomineerd wordt door een kerktoeren: die van de Sint-Bavo in Haarlem en die van de Grote Kerk in Gorinchem:

Eens, in de tijd der lange dagen, had hij [Maarten] zich verbaasd dat het zo mooi was in de stad, hij had het nooit zo gezien. De wijzers van de toren blonken van de ondergaande zon, over het land ter wederzijden, van de bomen van Dalem tot de dijk naar Schelluinen, lag een dunne nevel, roodachtig en licht. Aan de wal, waar het veer aanlegde, hing het lover stil en welig, de oude mannen zaten er als gewoonlijk, zij keken naar de wolken van de overkant en letten niet op hem. (p. 152)

Maar dat is aan het eind van Maartens leven, als hij zich afvraagt waarom het toch alles zo gelopen was. In het deel van de roman dat zijn volwassen bestaan beschrijft, is Gorinchem - vanaf het water gezien altijd weer het silhouet van die hoog boven de daken uitrijzende toren - nadrukkelijk aanwezig als een plaats om te mijden, waar Maarten slechts node komt, maar toch nooit van loskomt.

In *Een Hollands drama* zijn het steeds weer de kerkklokken die de handeling begeleiden, in het bijzonder uiteraard het gelui van de Damiaatjes, voor Frans een teken van vrijheid en hoop.

In *De grauwe vogels*, dat zich afspeelt in de streek van de Utrechtse Vecht in de buurt van Abcoude, ontbreekt die gespecificeerde entourage. De twee tuinderswoningen die het gezin Valk achtereenvolgens bewoont, staan buiten een niet met name genoemd dorp. Nog meer dan in *Een Hollands drama* is de handeling geconcentreerd op één plek. Het Haarlemse winkelhuis is het cen-

trum van laatstgenoemde roman en wordt het symbolisch object van Floris' zelfhaat en machteloze wanhoop, maar door het zich steeds herhalend patroon van vlucht en terugkeer, is de actieradius van de personages groter dan in *De grauwe vogels*. Daar is er slechts het lapje grond met de tuinmanswoning: het benauwde domein waar mensen elkaar in de weg zitten.

Wat de drie romans gemeen hebben, is de menselijke entourage: als in een Griekse tragedie is er in die kleinstedse of dorpse gemeenschap, waar iedereen elkaar kent, het koor van buitenstaanders, dat met de lotgevallen van de personages meeleeft of commentaar levert op hun gedrag.

Er zijn in aard en functie van dit koor verschillen, die te herleiden zijn tot de bouw van de afzonderlijke verhalen. In *De grauwe vogels* zijn het de drie vrienden die bijna letterlijk als afgezanten van de 'normale' gemeenschap de weg afleggen naar de tuinderij om Kasper, deze ongelovige Job, zijn dwaalwegen onder het oog te brengen. In *De waterman* ligt het anders: daar vormen 'de anderen' geen toeschouwers, maar Maartens tegenspelers. In overeenstemming met het bredere panorama van deze roman hebben zij een wisselende identiteit: Maarten ligt overhoop met zijn vader, de dominee, de schoolmeester, de vrienden, zijn medeburgers, het kerkelijk gezag, de overheid. Zijn die 'anderen' in dit opzicht meer antagonist dan koor, hun reizang horen we vooral in de passages waarin de mythologisering van de 'Waterman' tot uiting komt, een proces waar we op p. 524 van dit nawoord nog op terugkomen.

Het meest geprononceerd is de hier bedoelde rol van de omstanders in *Een Hollands drama*. Vele malen begeleiden de waarneming en interpretatie van dit collectief 'men' - soms geïndividualiseerd tot burens of stadsgenoten met een naam - het drama dat zij over een periode van vele jaren voor hun ogen zien afspelen. Dit collectief observeert, speculeert en becommentarieert; leeft mee of kritiseert, geeft goedbedoeld advies of verspreidt achterklap. Het is een kleine wereld, waar menselijk lief en leed niet verborgen blijven en waar men - in *Een Hollands drama* vaak letterlijk - bij elkaar door de ruiten naar binnen kijkt.

Weer en wind

Een zondagmorgen in Gorcum: ‘De mist hing nog dik over de haven, de huizen en de bomen tegenover stonden duister en vaag’ (p. 11). Een winters Haarlem in de ochtendschemering: ‘Op de Grote Markt, nog eenzaam op dit uur, was beter te zien hoe zwaarbepakt de lucht hing, donker over de besneeuwde daken, men voelde de beklemming’ (p. 167). Onweersdreiging op de tuinderij: ‘In het oosten lag een zwarte wolk als een aambeeld. Binnen de grote wolk was het een warnet van felle kleine stralen en een gedempt rollen van donders werd gedurig gehoord’ (p. 387). Mist, sneeuw, ijs, hagel, storm, lage luchten boven brede rivieren, stralende zon die het water doet glinsteren; onstuimige novemberwind met tollende herfstbladeren, nevelige voorjaarsochtenden of stille zomeravonden zoals deze:

Toen werden de avonden stil en ruim waarin ieder geluid een volle klank had, een winkelbel, de tred van klompen op de keien, de stemmen en het plotseling lachen in een donkere steeg. (p. 48)

De verhaaldebeurtenissen worden begeleid door alle weersomstandigheden die het Hollandse klimaat maar kent. Zelden beslaan deze atmosferische evocaties meer dan een paar regels: Van Schendel is bepaald geen auteur van uitvoerige descripties. Zijn gebruik van adjectieven is karig, maar effectief.

De landschappelijke plasticiteit is het sterkst aanwezig in *De waterman*. Dat ligt voor de hand, omdat wind, weer en water een dominant verhaalmotief vormen: de steeds terugkerende overstromingen en het allesbepalende belang van de weersomstandigheden voor de schipper vormen een essentieel deel van de romanhandeling. Bovendien is de weidsheid van het rivierenlandschap gethematiseerd: Maarten is met het water onlosmakelijk verbonden en de brede rivieren en hoge luchten vormen een oppositie met het hem benauwende Gorinchem.

Een dergelijke, maar minder op de voorgrond staande oppositie is er ook in *Een Hollands drama*: tegenover het sombere, drei-

gende huis staat de plek waar Floris zich gelukkig en normaal kan voelen: de Hout, met de bloeiende scheerling langs de slootkant, waar hij als kind avonturen kan fantaseren en waar hij als jonge man goede voornemens maakt in een brede, stille laan:

Het scheen of de iepenbomen met de takken vol groene knoppen hoger stonden, of de laan zich voor hem opendeed. En het gaf een vreemd gevoel van behagen met de voeten over de zachte aarde te gaan, het groen en de dorre blaren. Stilstaand onder takken waar de druppels afvielen in de verlaten Spanjaardslaan, turend naar de daken voorbij het weiland, begon hij nieuw te zien. (p. 235-236)

Er wordt in deze roman vaak gekeken naar de lucht boven de Haarlemse daken: een handeling die tevens de behoefte aan bevrijding zichtbaar maakt, vergelijkbaar met de fascinatie van Frans voor de Damiaatjes.

In *De grauwe vogels* zijn weer en wind eveneens een factor binnen de handeling: Kaspers bestaan is ervan afhankelijk en we treffen enkele relatief uitvoerig gepresenteerde onweersscènes aan. Toch is in dit verhaal de visuele plasticiteit veel minder aanwezig dan in de andere romans: niet zozeer de zichtbare, landschappelijke natuur speelt een rol alswel de geheimzinnige grilligheid van de natuurkrachten. Niettemin zien we hier ook wat voor *De waterman* en *Een Hollands drama* a fortiori geldt: we weten bijna altijd wat voor weer het is en in welk jaargetijde we verkeren - het wordt voor ons zichtbaar gemaakt met kleine, visualiserende toetsen: sneeuw op een hoed, een richeltje ijs in de straatgoot, een klein plekje zon op de bosgrond. Het is door dit ritme der seizoenen, meer dan door concrete tijdsaanduidingen, dat het verglijden van de tijd in het leven van de hoofdpersonen gestalte krijgt.

De wereld van de kleine luiden

Een schipper, een kruidenier, een tuinder: we vertoeven in de wereld van de 'kleine luiden', de neringdoenden en kleine zelfstandigen. Om het hoofd boven water te houden moeten ze sappelen en

sober leven. Voor de hoofdpersonages wordt er de mogelijkheid geschapen tot sociale mobiliteit. Maarten heeft het in zich een knap dijkensbouwer te worden en is als jonge man hard op weg erkenning te krijgen, maar dan ontmoet hij Marie; Gerbrand heeft toekomstplannen voor Floris, maar de jongen zelf vergooit zijn kansen; Kasper mag botanie studeren, maar vervolgens sterven zijn beschermvrouwen. Tot gefnuikte maatschappelijke ambitie leiden deze teleurstellingen echter niet, want Maarten en Kasper lijken te onderschrijven wat Gerbrand zegt wanneer hij besluit dat Floris in de winkel moet komen werken: ‘Je bent er niet voor grootgebracht omdat ik vroeger hogere plannen voor je had, maar een braaf mens kan je worden in elke stand’ (p. 276).

Dat Van Schendel zijn helden rekruteert uit een dergelijke bescheiden stand is opmerkelijk. Niet omdat hij geen voorgangers heeft gehad die hun romanstof zochten in een vergelijkbaar milieu. Het realistisch proza dat vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw binnen de literatuur opgang maakte, betreedt graag de wereld van de lagere klassen. In dorpsliteratuur en sociale novelle wordt de gang naar stulpen en sloppen gemaakt. De naturalistische romankunst, met haar behoefte aan het blootleggen van determinerende factoren, zoekt eveneens de achterbuurten op, of fileert de kleinburgerlijke wereld. Meestal echter is er dan toch een zekere afstand merkbaar. Er wordt naar een ándere wereld gekeken, met deernis, verontwaardiging, humor, sentiment of met een objectief-analytische blik. De personages worden aan ons vertoond in hun omgeving en zijn daar een exponent van. Het komt echter niet zo vaak voor dat deze literatuur ons protagonisten aanbiedt van waarlijk heroïsche proporties. Van Schendel doet dat wél: zijn helden zijn subject, geen object van een visie en daardoor dragers van een ernstige existentiële problematiek, die een volwaardige mogelijkheid biedt tot identificatie.

Een tweede aspect van de sociale wereld die wordt opgeroepen, is haar democratisch karakter. Er is wel sociale dwang, maar deze berust niet op een hiërarchie van rangen of standen. Veeleer is zij een uitvloeisel van een in essentie collectief systeem van normen en waarden. Natuurlijk, in *De waterman* wordt de broederschap vervolgd - maar dat gebeurt uit naam van een in de

ogen der wereld van Godswege ingestelde overheid. In wezen zijn in deze door en door protestantse wereld alle mensen gelijk voor God. Zelfs de verhouding tussen man en vrouw in deze romans is vrij van hiërarchie: Floris en Wijntje, Kasper en Heiltje, Maarten en Marie zijn gelijkwaardig. Ditzelfde geldt voor Gerbrand en de meid Jansje. De wereld is een vergadering van mensen die ieder voor zichzelf verantwoordelijk zijn. Men heeft over een ander in wezen niets te vertellen. Politiek gezien is er gezag, sociaal gezien bestaan er conventies, maar ethisch gezien is het individu soeverein. Terzijde zij opgemerkt dat Van Schendel de sociale klimmers in deze wereld fijntjes desavoueert: met de groei van hun materiele welvaart tonen ‘boven Jan’ gekomen personages als Maartens broer Hendrikus en Diederik Werendonk hun benepen snobisme en harteloos egoïsme; Maarten vond als kind trouwens de spiegel met de vergulde lijst, attriboot van burgerlijke welstand, al een lelijk ding.

Doordat Van Schendel ‘de kleine luiden’ een heuse heldenrol laat vervullen in een genivelleerde wereld (doordat hij met andere woorden de strijd om ‘het goede leven’ zijn beslag laat krijgen in het alledaagse bestaan van sobere neringdoenden in plaats van in hogere daden van aristocratische, of in ieder geval sociaal vrijgestelde ‘helden’), verbeeldt hij iets dat volgens de filosoof Charles Taylor een belangrijk symptoom is van de overgang naar de moderniteit, iets wat Taylor ‘de bevestiging van het gewone leven’⁹ noemt:

De overgang waarover ik hier spreek, is er een die deze hiërarchieën [de associatie van ‘eer’ met aristocratie en van ‘het gewone leven’ met mensen van lagere rang] omverwerpt, die het goede leven verplaatst van een speciale reeks hogere activiteiten naar het ‘leven’ zelf. Het volledige menselijke leven wordt nu enerzijds gedefinieerd in termen van arbeid en productie, en anderzijds in die van huwelijk en gezinsleven. Tegelijkertijd worden de vroegere ‘hogere’ activiteiten krachtig bekritiseerd.¹⁰

Volgens Taylor ligt de Reformatie aan de basis van deze omslag naar de ‘moderne held’:

De bevestiging van het gewone leven vindt haar oorsprong in de joods-christelijke spiritualiteit en de speciale stuwkracht die ze in de moderne tijd krijgt, is allereerst afkomstig van de Reformatie. Een van de centrale punten die alle hervormers gemeen hadden, was hun afwijzing van bemiddeling. [...] Er kon niet zoiets bestaan als meer of minder toegewijde christenen [zoals in het katholicisme]: de persoonlijke inzet moest totaal zijn of ze was waardeloos.¹¹

Maarten, Gerbrand en Kasper zijn personages bij wie die totale ‘persoonlijke inzet’ als het ware ingebakken is. Zo beschouwd weerspiegelen Van Schendels Hollandse romans iets bijzonders. Juist doordat ze negentiende-eeuwse Nederlanders bij hun radicale strijd om ‘het goede leven’ zo gewoontjes neerzetten, zijn ze symptoom van de geheel eigen - laat ons zeggen: gedempt-revolutionaire - manier waarop ons land *modern* was geworden in de zin die Taylor daaraan geeft.

De thematiek in de Hollandse romans krijgt dan ook gestalte in een zeer levendige, realistische milieuschildering, met tal van details uit het leven van alledag. We zien de personages aan het werk op hun schuit, in hun zaak of op de tuin. Er wordt gespit en geschoffeld, meel wordt gezeefd of turf verhandeld. Moeilijke, verdrietige gedachten en gesprekken (vooral woordenloze gesprekken) worden geaccompagneerd door gewone huiselijke bezigheden zoals koffie schenken, brood snijden of breien. Vooral de vrouwen zijn altijd bezig, hebben altijd ‘te doen’. De tragiek van de uitgebeelde levens speelt zich af tegen een decor dat doet denken aan de zeventiende-eeuwse tafereeltjes uit de genreschilderkunst, de *Kleinmalerei*. Ondanks alle somberheid die de romanwereld doordrenkt en de claustrofobische, deprimerende atmosfeer van plaats, tijd en leefwijze, zijn er momenten van enig soelaas, waarin het bestaan iets lichter lijkt en er een oud-Hollandse gezelligheid heerst. De zaterdagavondse kout als er mensen komen buurten, met zelfs in tijden van schraalte de tabakspot op tafel. De feestelijke zaterdagse boodschappen, met voor de zondag wat aardbeien of krentenbrood en een snoeperijtje voor het kind. Ganzenbord of domino spelen.

Evenzeer geassocieerd met oud-Hollandse deugden is de opvallende properheid binnen de romanwereld. Als Maarten Marie voor het eerst ziet, doet ze de ramen. Als Floris Wijntje ontmoet, is ze bezig de koperen deurbel te poetsen. Als Heiltje wordt geïntroduceerd, zien we Kasper haar helpen met het vullen van de emmers en het schillen van de aardappels. De keet van de broederschap is fris en schoon en het gaat er ordentelijk aan toe. Als Gerbrand wat ruimer in zijn tijd zit dankzij de hulp van Floris in een van diens kortstondige brave perioden, blinkt de winkel. Stien en Jansje boenen dat het een lieve lust is. De ramen glimmen en de straatjes worden grondig geschrobd. Marie weet ook van aanpakken:

Tot de middag was zij bezig in de roef en toen zij hem kwam aflossen en hij binnenging scheen het hem of het er ruimer en lichter was geworden, met het koper en het aardewerk blinkend. De jongen, die met hem samen at, keek door de deur, hij zei: Mijn moeder deed het net zo, het was altijd knap bij ons zolang zij leefde. (p. 85)

Opmerkelijk is de frequentie waarmee het woord ‘helder’ in deze romans voorkomt, in allerlei betekenissen. Het kan slaan op huis of erf, op kleding, stem, ogen, lucht en weersomstandigheden, of het kan in metaforische zin gebruikt worden: voordat Thomas er zijn intrek nam, zegt vriend Blok, was de woning van Kasper en Heiltje altijd ‘een helder huis’. (p. 401)

In eer en deugd

Misschien is dat wel wat zij nastreven, Maarten, Gerbrand en Kasper: een helder huis. Hun bescheiden aspiratie is een leven in alle eer en deugd - deze uitdrukking wordt hier zonder ironie gebezigd. Ze zijn niet geboren als filosoof, theoloog, intellectueel, romantische dromer of wereldverbeteraar. Het zijn gewone mensen die het beste met iedereen voorhebben. Zij willen hun brood verdienen, naastenliefde betrachten en ze hopen op een beetje persoonlijk geluk.

Van Schendel schrijft niet het soort ideeënroman waarin de personages slechts voertuig zijn voor een levensbeschouwelijke of maatschappijkritische discussie. Dát de hoofdpersonen zich voortdurend rekenschap geven van grote levensvragen, is hun in zekere zin afgedwongen door het besef dat zij anders denken dan de rest, of door de voortdurende tegenslagen die hun handelen futiel dreigen te maken. Ze zijn gewone mensen, zeker, maar de strijd die ze moeten voeren geeft hun een tragische grandeur.

De gelovige Maarten hangt een eenvoudig christendom aan: hij wil leven volgens basale morele waarden, waarvan het ‘hebt uw naasten lief gelijk u zelven’ de belangrijkste is en waarbij het eigen geweten het kompas is waarop men zich richt bij de uitvoering van die plicht. Het is geen wonder dat hij zich aangetrokken voelt tot de broederschap, die immers wenste te leven volgens het pure geloof van de eerste christenen. Dat hij in conflict komt met het steile calvinisme van zijn omgeving, berust op twee gronden.

Ten eerste wijst hij het strenge zondebesef af dat in dit orthodoxe geloof het doen en het denken richt. Het moment waarop die afwijzing definitief wordt, valt al vroeg in zijn jeugd. Het hem door zijn godsdienstige omgeving aangeprate schuldgevoel na de verdrinkingsdood van zijn moeder en zusje groeit tijdens het beleg van Gorinchem buitenproportioneel en culmineert in zijn bezoeken aan de kerken. Driemaal bezoekt hij de Grote Kerk en tart hij God hem te straffen. De eerste keer wordt de kerk inderdaad door een kogel getroffen, maar dan wel twee uur later. Tijdens zijn tweede wake wordt de toren inderdaad geraakt, maar hém gebeurt niets. Bij zijn derde bezoek geeft hij het al na één keer bidden op en zelfs de steen die hijzelf omhooggooit, valt naast hem neer. Voor alle zekerheid voert hij tussendoor hetzelfde ritueel uit bij de kerken waar een ‘valse God’ aanbeden wordt, maar na zijn bezoek aan de lutherse kerk blijkt niet hij, maar een onschuldig kind gedood te zijn en bij de rooms-katholieke kerk is stilte het enige antwoord. (p. 37) Het is een dramatische climax: Maartens schuldgevoel wekt de wanhopige drang tot zelfdestructie op, maar die mislukte bede om

straf bevrijdt hem ook. Zijn geloof in en angst voor een God der wrake is hij voorgoed kwijt.

Het tweede conflict speelt in Maartens levensloop een zo mogelijk nog groter rol. De buitenwacht (ouders, schoolmeester, dominee, burgers, overheid) legt een dwingend verband tussen de spelregels van de maatschappij en de goddelijke 'voorschriften'. Het isolement van Maarten komt voor een groot deel voort uit zijn weigering om die relatie te erkennen. Voor hem schrijft geloof geen leefwijze voor anders dan die volgens de ultieme christelijke regels, namelijk het zo goed en zo kwaad mogelijk betrachten van naastenliefde met een zuiver geweten: 'Ik heb alleen maar mijn best gedaan zo goed mogelijk te leven zonder een ander kwaad te doen, dat is al veel voor God' (p. 108).

De prijs die men moet betalen voor de verwezenlijking van dit heldere, eenvoudige programma is hoog, misschien wel te hoog: volstreekte eenzaamheid. Men kan twisten over de vraag of Maarten niet eveneens schuld heeft. Valt hem, door zijn afzijdige positie, niet de zonde der nalatigheid te verwijten? Had hij niet wat meer water bij de wijn moeten doen? Maar hoe dan? Want de belemmeringen om een leven in eer en deugd te leiden volgens de zoals gezegd simpele, maar radicale levensvisie van de 'Waterman' lijken toch vooral van de andere kant te komen. Het dogmatische geloof en de even dogmatische onverdraagzaamheid van de orthodoxe calvinistische gemeenschap laat hem immers weinig keuze. Of maakte hij zich dit vanuit de behoeften van zijn koppig-individualistische natuur maar wijs?

In *Een Hollands drama* is het probleem verplaatst. Niet de tegenstelling tussen een eenling en 'de anderen' bepaalt de thematiek, maar het conflict tussen goed en kwaad binnen het individu zelf. Weliswaar lijkt de strijd zich te voltrekken tussen twee personages, Gerbrand en Floris, maar in hun symbiotische relatie vormen zij een twee-eenheid. Samen en tegenover elkaar worstelen zij met het probleem van het kwaad in de mens.

Gerbrand is even radicaal in zijn aanvaarding van het calvinistisch zondebesef als Maarten in zijn verwerping ervan. In wezen is ook zijn missie een eenvoudige en streeft hij naar 'een helder huis': voor het pasgeboren kind wenst hij schuldeloosheid in dub-

bele zin. De schulden van de vader moeten gedelgd worden, opdat de jongen niet zal opgroeien onder de last van een immorele erfenis. Voor wet, geloof en gezond verstand is de familie tot die schulddelging niet verplicht, maar de gewetensvolle Gerbrand realiseert zich terecht dat door de malversaties van Berkenrode veel mensen die het óók niet breed hebben in het ongeluk zijn gestort en dat de kwestie dus een reëel moreel probleem vormt. En voorts is er de zondigheid die huist in de ziel van de jongen, zoals die woont in de ziel van elk mens: de rode vlek op de witte sneeuw van de onschuld, de erfzonde (p. 159). Anders dan het geval was bij zijn getormenteerde vader had dit besef Gerbrand vóór de komst van Floris geen buitensporige angst aangejaagd: ‘sedert hij begon te denken’ had hij altijd geloofd ‘dat een eerlijk mens zijn zondigheid in geduld moest dragen, ervoor zorgen dat hij er niet willens en wetens in verviel en bidden om vergiffenis voor wat hij desondanks misdeed’ (p. 160). Koste wat het kost zal hij van Floris een dergelijk ‘eerlijk mens’ maken. De vergeefsheid van dit streven leidt tot beider ondergang. Waardoor of waarom lukt het niet Floris op het goede spoor te houden? Al in het begin van de roman wordt door Gerbrand de vraag gesteld die Paulus in zijn brief aan de Romeinen opwerpt: ‘Welk verstand kon doorgronden wat er in de mens besloten ligt? Men verlangde het goede en men was vol van het kwaad’ (p. 160). Een antwoord geeft de roman niet. De lezer wordt niet uitgenodigd Gerbrands oplossing om het kwaad in Floris uit te bannen als de juiste te zien. Integendeel, de starre wijze waarop de oom het gedrag van zijn neef consequent in moreel-religieuze termen verklaart en beantwoordt - zonde vraagt vermaning, straf en boete -, prikkelt tot de vraag of er ook niet een pedagogisch-psychologische verklaring mogelijk kan zijn. Is de onvermoeibare gestrengheid van Gerbrand er niet juist de oorzaak van dat Floris uit de band springt? Verleidt de voortdurende insisterende op zijn aangeboren zondigheid de jongen er niet toe het dan ook maar op te geven? Is erfelijkheid een determinerende factor? Is de hang om veel geld stuk te slaan in de jacht op dubieus vermaak een reactie op het schraperige bestaan dat de Werendonks leiden of is deze neiging een erfenis van vaderszijde? En is die vader, Berkenrode, weer niet het product

van zijn wereldse, welvarende, ietwat poenige milieu waar wie het breed heeft het ook breed laat hangen? Het kwaad in de mens blijft raadselachtig.

De waterman be vraagt de grenzen tussen individuele vrijheid en de eisen van een door conventies bepaalde samenleving. *Een Hollands drama* peilt de macht of onmacht van de mens tegenover de kwade neigingen die in zijn ziel leven. In *De grauwe vogels* gaat het om de existentiële vraag of er een bovenmenselijke macht bestaat die ons lot stuurt.

Het compositorisch principe dat in de eerste twee romans valt te herkennen - steeds weer lijken de personages even op te krabbelen, tot een volgende slag hen weer treft - is in *De grauwe vogels* als een dominante strategie gehanteerd, met een ondanks alle onwaarschijnlijkheid beklemmend effect. Waar komen de vele rampen die Kasper en de zijnen treffen, vandaan? Juffrouw Amalia en de drie vrienden weten het: zij zien er de straffende hand van God in. Ook Heiltje gelooft in de goddelijke lotsbeschikking, zij het dan dat haar God er één van vertroosting is; haar geloof wordt echter geleidelijk ondermijnd tot ze, murw en ontredderd, in zichzelf een 'kleinmoedige' herkent.

Kasper, van kindsbeen af doordrongen van het gevoel 'dat er met hem gedaan werd wat hij niet wilde' (p. 307) kan niet geloven in een dergelijke persoonlijke God en een goddelijk plan. Niets dan een 'toeval', beredeneert hij reeds wanneer hij als kleine jongen de oude tuin bezoekt waar zijn vader door de bliksem is getroffen. Wanneer de dominee hem na het verlies van de beide juffrouwen wil troosten door een beroep te doen op de goddelijke voorzienigheid, laat dat hem onverschillig: 'Men zeide dan dat het God was die het zo beschikte omdat men niet bekennen wilde dat men geen andere reden wist' (p. 325). Tot het laatst toe weigert hij te capituleren voor de gestadige aandrang van de drie vrienden om zich 'tot God te keren' (p. 436). Als tuinder is hij de wetenschappelijke analyticus, die experimenteert met geavanceerde teeltmethoden en bestrijdingsmiddelen en dus het menselijk verstand inzet om te doorgronden wat voor rationeel begrip toegankelijk is. Daarbuiten ligt het geheim: waarom het onweer juist dáár toeslaat of waarom het ene plantje wél gedijt

en het andere niet. De onbegrijpelijkheid van de in het universum werkzame krachten strekt zich immers ook uit tot de menselijke natuur. Thomas en Kasper, zozeer gelijk en zozeer elkaars tegenpool: hoe komt dat? Net als in *Een Hollands drama* wordt de macht van erfelijke factoren gesuggereerd. De oude Werendonk, een gekwelde zelfmoordenaar, en de oude Valk, een toornige godloochenaar, spoken door de romanwereld. Tot een eenduidige causale verklaring leidt hun aanwezigheid niet. Hun uit meerdere huwelijken afkomstige nakomelingschap vormt namelijk een genetisch gecompliceerde verzameling die de aanname van eenvoudige erfelijke relaties doeltreffend verhindert. Wat ons uiteindelijk overblijft, is het raadsel. ‘Waarop moet ik dan wel vertrouwen?’, vraagt Kasper aan het slot van *De grauwe vogels* zijn vrienden:

Als het God is, ik heb hem niet gekend, dat is waar, ik heb niet geweten wie hij is en van zijn recht of van zijn onrecht kan ik niet spreken, want ik ben klein in mijn onwetendheid [...]. Als het God is, hij laat de een met rust door het hele leven, hij vervolgt de ander met slag op slag, gebrek bij het begin, gebrek bij het eind. Waarom? dat zal niemand zeggen, jullie zomin als ik. Mag het verstand ons verlicht worden, daar willen wij op hopen. Maar ik denk dat het om niet zal zijn en dat nooit een mens zal begrijpen waarom in de wereld de dingen lopen zoals ze doen. (p. 437)

Uiteindelijk, concludeert hij, is onze vraag naar het waarom ‘niets dan tasten langs wanden zonder deur of venster’ (p. 437).

Dit zijn echter niet zijn laatste woorden tot de drie vrienden. Net als Maarten en Gerbrand wenst Kasper te leven in eer en deugd, volgens de maatstaf van het eigen geweten. Zijn gastvrijheid jegens de stoelenmatters geldt als een exempel van zijn fatsoen. Datzelfde geweten noopt hem de zorg voor Thomas op zich te nemen, al kost dit het gezinsgeluk. Aan het slot van de roman heeft Kasper alles verloren: zijn kinderen zijn gestorven, Heiltje is vermoord, Thomas opgesloten, Sophie ten dode opgeschreven. Hijzelf, oud en versleten, is niet meer in staat tot het onderhoud van de grote tuinderij en moet een kleinere zoeken. Zijn morele

verantwoordelijkheidsgevoel, bij hem een autonoom besef dat hij niet herleidt tot een goddelijk hogerhand, blijft overeind. Dát - en wellicht de troost van het kleine beetje persoonlijk geluk - doen hem zeggen: ‘Ik zal mijn plichten doen zoveel ik kan en zolang ik kan, en dan voorbijgaan. Al is het laat, ik heb nog te werken voor mijn dochter’ (p. 437). Triest en tragisch is de afloop van alle drie de romans. Zij sluiten met onoplosbare vragen. Maar misschien is in het einde van *De grauwe vogels* de tot een minimum gereduceerde ambitie van het ‘heldere huis’ toch aanwezig gesteld?

Een ‘kettersch’ perspectief

Het dagelijks bestaan van de ‘kleine lieden’ in het negentiende eeuwse Nederland was gedrenkt in de calvinistische traditie sinds de zestiende eeuw. Bij de gewetenskwesies waarmee Gerbrand, Kasper en Maarten worstelen, wordt hun geestelijke horizon op vanzelfsprekende wijze geheel en al bepaald door het christelijke zondebesef. Daar staat tegenover dat we Gerbrand, Kasper en Maarten als volwassenen nooit ter kerke zien gaan en dat Kasper en Maarten zelfs openlijk tegen allerhande kerkelijke geboden rebelleren. Maar ook voor hen blijft het christelijke denken als horizon intact.

Toch zijn deze romans bepaald geen christelijke literatuur. Het zijn romans over een wereld waarin het christelijke geloof het enige toneeldoek is dat de hoofdfiguren ter beschikking staat om hun morele dilemma's op te projecteren. Van Schendel laat zien hoe personages met deze morele horizon het onder penibele omstandigheden ervan afbrengen. Van Schendel was zelf absoluut niet kerkdijk. In 1918 brengt hij bijvoorbeeld in een brief aan de bekende priester Alphons Ariëns zijn affiniteit met het rooms-katholicisme tot uitdrukking; hij schrijft: ‘Die gezindheid zou u ook kunnen vinden in “Een zwerver verdwaald”’. Toch geeft hij in dezelfde brief ook aan waarom hij niets van enige kerkelijkheid moet hebben: ‘Het verwondert u wellicht waarom ik dan buiten die Kerk blijf staan. Maar. Zelfs al was ik Rooms groot gebracht, dan zou ik nog dezelfde bezwaren hebben, want ik ben in mijn wezen kettersch, in den zin van zuiverheid-zoekend.’¹² In

dezelfde brief verwijt hij zowel het katholicisme als het protestantisme te veel nadruk te leggen op de zonde en te weinig op het goede in de mens.

Van Schendel is duidelijk gefascineerd door het christelijke geloof, maar wel altijd vanuit een ‘kettersch’ perspectief, dat naar ‘zuiverheid’ zoekt en moeite heeft met de doem van het zondebesef die dit geloof de mens oplegt. De wereld van het Hollandse calvinisme uit de negentiende eeuw bood Van Schendel een decor voor de verbeelding van zijn perspectief op geloven en nietgeloven, op gelovigen en twijfelaars aan het geloof. Hij heeft zich in ieder geval met verve weten te bedienen van het calvinistische wereldbeeld en de tale Kanaäns, als middel om de brede thematiek te verbeelden van schuld en boete, van vrijheidsdrang en lotsbestemming. Hij deed dit met veel affiniteit, maar ook met grote scepsis. In zijn Hollandse romans test hij het christelijke gedachtegoed op zijn vermogen moreel houvast te bieden wanneer het tegenzit, een objectiverend perspectief dat voor de agnost misschien nog wel boeiender is dan voor de gelovige.

Van Schendel voert de wereld van de calvinisten dus met veel zorg en inlevingsvermogen ten tonele maar zet haar tevens onder spanning. Dat doet hij bijvoorbeeld ook doordat hij - zoals al vaker is opgemerkt - Gerbrand, Kasper en Maarten alle drie laat lijden aan iets wat bepaald geen christelijke deugd is: aan overmoed ofwel *hybris*. Ertoe aangezet door de omstandigheden nemen ze alle drie een bovenmenselijke taak op zich. Gerbrand om een immense financiële schuld in te lossen, Kasper om de schuld aan een ongeluk te delgen en Maarten om de individuele integriteit van geloof en leefwijze te handhaven. In de paragraaf ‘Compositie’ zullen we laten zien op welke wijze Van Schendel dit gedrag van zijn hoofdpersonages gestalte geeft, welke rol hij toebedeelt aan nevenpersonages, en hoe hij daarbij tijd, ruimte en vertelperspectief hanteert.

Compositie: schijnbare soberheid

Personages: twee koppels en een eenling

In elk van de drie romans is het moment aan te wijzen waarop bij de hoofdpersonages hybris ontstaat, een houding die ze, eenmaal aangenomen, nooit meer los zullen kunnen laten en die hun noodlottig zal worden (Gerbrand en Kasper) of die hem zal isoleren (Maarten).

In *Een Hollands drama* gebeurt dat al in de eerste alinea, waar beschreven wordt dat de dan zevenendertigjarige Gerbrand leest wat zijn vader bij zijn (= Gerbrands) geboorte noteerde: ‘Een kind als het geboren wordt is zo wit als sneeuw maar wie wel toeziet bemerkt op de sneeuw een rode vlek, dat is de zonde’ (p. 159). Gerbrand weet dat dit inktzwarte zondebesef bij zijn egocentrische vader tot zijn onnatuurlijke dood (naar men vermoedt: zelfmoord) heeft geleid, en wanneer hij in Spa met het bebloede hemd van zijn zwager Berkenrode in zijn handen staat, neemt hij zich voor niet onder de zonde te bezwijken, zoals zijn vader, maar deze af te wassen. Hij zegt:

Berkenrode heeft geen familie, daarom behoort het kind aan ons en wij zijn aansprakelijk om de smetten van bedrog en eerloosheid van hem af te wassen. Dat is fatsoen. Is iemand het daar niet mee eens? (p. 174)

Door deze immense taak op zich te nemen maakt hij niet alleen de schande van de zelfmoordenaar Berkenrode goed, maar onderscheidt hij zich ook van zijn vader die voor de zonde vluchtte in plaats van deze het hoofd te bieden. De vaste klanten uit de buurt zeggen: ‘Die Werendonk [...] is anders dan de vader, hij denkt niet aan zichzelf. Maar hij is te straf voor de broers, die worden te kort gehouden’ (p. 178).

Tragisch is niet alleen dat Gerbrand, terwijl de financiële schuld gestadig wordt gedelgd, allengs de greep op Floris verliest, maar ook dat hijzelf stilaan versombert, achterdochtig en eenzelveig wordt. Dat hij met andere woorden op zijn vader is gaan lijken.

In *De grauwe vogels* is ook pal in het begin het moment aan te wijzen waarop bij het hoofdpersonage hybris ontstaat. Kaspers jeugd is getekend doordat zijn vader door de bliksem omkwam en zijn moeder kort na zijn geboorte overleed. Degenen die hem opvoeden, spreken hierover in termen van straf voor begane zonde. Heel jong al neemt Kasper hiertegenover een eigenzinnige houding aan:

Hij dacht hoe het gebeurd kon zijn, waarom het vuur juist op deze plek moest vallen. Hij streek over het schors van de boom. Veel later herinnerde hij zich dat hij van het ogenblik, dat hij hier stond, nooit meer bang voor het onweer was, want het moest niets dan een toeval geweest zijn dat zijn vader hier ging juist toen het uit de lucht viel. Het maakte een grote verandering, nu hij geen angst meer had, wanneer juffrouw Amalia sprak van de hemelse straf. (p. 311-312)

Kasper neemt de volledige verantwoordelijkheid op zich van de zorg voor zijn kwaadaardige, blind geworden broer Thomas. Al snel gaat er een ondraaglijke dreiging uit van deze invalide huisgenoot. Als enige blijft Kasper de gebeurtenissen beoordelen in termen van toeval. Tragisch is niet alleen dat Kasper door in deze houding te volharden, bijna alles verliest, maar ook dat hij er op den duur toe neigt van zijn ongelooft te vallen en in het toeval een orde te vermoeden, misschien wel de hand Gods.

Ook *De waterman* opent met het moment dat beslissend is voor de levenshouding die Maarten zal aannemen, wat er verder ook gebeuren mag. Altijd al een ‘ongehoorzame jongen [...] omdat hij veel aan het water speelde en er dikwijls in viel’ (p. 15), wordt hij een ‘moeilijke’ adolescent, doordat hij de religieuze ideeën van zijn omgeving weerstreeft. Als hij in een vlaag van zelfdestructieve opstandigheid de straffende God vergeefs heeft uitgedaagd, schuift hij het hele idee zonde terzijde, en handelt voortaan alleen nog maar volgens een positieve norm: volstrekte onbaatzuchtigheid. Dat handelen heeft altijd met het water van doen. ‘Maarten verstond het water, het was hem aangeboren’ (p. 39). Hij heeft duidelijk aanleg voor het dijkwezen, maakt zich bij watersnood

onmisbaar en is beurtschipper. Dit praktische handelen, met consequent voorbijgaan aan eigenbelang, brengt Maarten in een nooit eindigende reeks conflicten, maar heeft voor hem een religieuze betekenis. Zijn aansluiting bij de broederschap is daarvan een logisch gevolg, maar als zelfs deze radicale christenen, wanneer hun nering goed loopt, niet vrij van eigenbaat blijken te zijn en elkaar gaan dwarszitten, kiest hij met de tjalk het water, terwijl hij tegen Marie zegt:

In de armoede waren wij eensgezind en tevreden, en nu zoeken zij een andere orde, wat kan dat zijn? - Man, antwoordde zij, je weet toch, dat wij vandaag andere behoeften hebben dan gisteren. - Misschien wel, zei hij, *als ik dan maar met het water mag zijn, dat is voor mij wat voor jou de kerk is.* (Cursivering HA, WS, JW). (p. 93)

Gerbrand, Kasper en Maarten volharden in de eenmaal aangenomen houding, maken daarbij verkeerde inschattingen of verliezen het contact met hun omgeving, en voltrekken daarmee hun lot.

Nevenpersonages: de blik van de anderen

Over de drie hoofdpersonages is al veel gezegd en ook over de personages waarmee Van Schendel hen omringd heeft, zijn al enkele opmerkingen gemaakt. Over de laatsten nog het volgende. In *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels* gaat het om een conflict tussen twee van een koppel hoofdpersonages (respectievelijk Gerbrand/Floris en Kasper/Thomas), waarbij de nauwe en benauwende kring van familieleden, kennissen en buurtgenoten regelmatig zijn kijk op de zaak geeft. Bij *De waterman* ligt dit anders, aangezien Maarten de benauwenis van zijn milieu is ontvlucht en daardoor niet één personage, maar een collectief als tegenhanger heeft. In de laatstgenoemde roman fungeert het subperspectief van de nevenpersonages dan ook enigszins anders: Maartens familieleden, kennissen en buurtgenoten beschouwen hem als iemand die uit hun midden vervreemd is geraakt, terwijl juist 'de anderen' - met

wie hij steeds via het water in contact komt - Maarten als een van de hunnen beschouwen en zijn directe tegenspelers zijn. We geven twee voorbeelden van dit spel met de nevenpersonages: eerst één uit *Een Hollands drama*, daarna één uit *De waterman*.

In *Een Hollands drama* houdt Gerbrand gestadig de lijn van strenge opvoeder aan, terwijl Floris' gedrag steeds heviger schommelt tussen de strijd met zichzelf en het toegeven aan zijn obsessies. Hun lot is geheel aan elkaar verbonden. In het eerste hoofdstuk wordt beschreven dat Floris ter wereld komt en hij is daarom het hele verhaal door object van liefdevolle, bezorgde en uiteindelijk angstige aandacht van de personen uit zijn huiselijke omgeving: zijn 'fijne' oom Diderik; oom Frans, die een beetje simpel is; zijn moeder, Agnete, die geheel in beslag wordt genomen door haar verdriet en sterft als Floris dertien jaar is; zijn 'vader' Gerbrand; en ten slotte de twee dienstbodes: de inwonende Stien en Jansje, die elders in de stad woont. In zijn eenzame en vergeefse strijd tegen zichzelf ondervindt Floris binnenshuis alleen steun van de twee dienstbodes, met name van Jansje, die hem soms moed inspreekt en af en toe een goed woordje voor hem doet bij Gerbrand. Ook nevenpersonages buitenshuis hebben invloed op zijn gedrag: hij wordt voortdurend verleid door slechte vrienden, met name door de amorele Blusser, maar hij ondervindt ook weer steun, met name van dominee Tuynder en Wijntje. Floris is dus de speelbal van tal van factoren, maar niets en niemand blijkt hem te kunnen helpen. Uiteindelijk laat iedereen behalve Gerbrand hem vallen en begaat hij zijn wanhoopsdaad.

Floris' tegenhanger Gerbrand is uiteraard omgeven door dezelfde familiekring, maar als enige worstelt hij met de schim van zijn vader. Gefixeerd op zijn neef, binnenshuis gevreesd en buitenshuis met ontzag bejegend, is hij geïsoleerd. Opmerkelijk genoeg wordt Gerbrands isolement alleen doorbroken door de uitwonende dienstbode Jansje. Zij is het namelijk die op zeker moment kenbaar maakt dat wat haar betreft de maat vol is, en Gerbrand tot tweemaal toe aanraadt Floris in een krankzinnigengesticht te laten opsluiten. En zij is het ook die Gerbrand - nota bene haar werkgever - durft te confronteren met zijn eigen gedrag:

Je ziet toch, zeide zij, dat hij zijn zinnen kwijt is, elke avond hier als een schim te komen en wat hij zegt niets dan gekkenpraat. Waar moet dat naartoe, Werendonk, als je hem maar laat begaan en niet doet wat je behoort te doen? [...] En waar moet het met jezelf heen? Je wordt geknaagd van de onrust, de angst is je op het gezicht te zien en zo flink ben je ook niet meer dat je alles dragen kan. Het kost je maar een gang naar Meerenberg [naam van het krankzinnigengesticht], ze pakken hem op en ze brengen hem erheen. Dan komt pas de rust in huis waar je recht op hebt met de oude dag. (p. 299-300)

Als Gerbrand erbij blijft dat Floris niet krankzinnig is, maar geneigd tot de zonde, en volhardt in zijn vertrouwen dat Floris deze neiging eens zal overwinnen, legt Jansje in haar repliek het pijnlijke verband tussen Gerbrand en diens vader:

Met de handen op de tafel en dicht over hem gebogen zeide zij: Dan moetje het zelf maar weten, man, ik heb je gewaarschuwd. Maar denk eraan hoe zijn vader aan zijn eind is gekomen. Er is zondigheid die zich in bloed wil wassen, dat hoef ik jou niet te zeggen. Je eigen vader zou niet verdronken zijn als hij niet zo over de zondigheid gemaald had, denk daar maar aan. Nu moet ik weer naar huis. Goeienacht, Werendonk. (p. 300)

Als Gerbrand dan alleen achterblijft, dringt de mogelijke waarheid van Jansjes woorden tot hem door. Hij begint de moed te verliezen en vraagt zich af hoe het komt ‘dat er een gedachte in hem woelde die hij niet eens durfde aan te zien? hoe kwam het dat hij de laatste dagen het gevoel had of er een donkere macht over hem daalde?’ (p. 301) Overweegt Gerbrand hier zelfmoord? Twee bladzijden verder, de volgende dag, komt hij samen met Floris om in het brandende huis.

Zoals gezegd wijkt de personage-constellatie in *De waterman* af van die in *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels*. Ook Maarten heeft een vader, broers, een zuster, buurtbewoners en een tante, die zijn gedrag becommentariëren, maar het water voert hem

juist bij deze mensen weg, de wereld in. Het is altijd via het water dat Maarten in conflict komt met de wereld, die veel breder is dan zijn huiselijke kring. Het water stuurt de handeling, als was het een tweede hoofdpersonage. Het veroorzaakt Maartens trauma (de moord op de douane) en zijn schuldgevoel (het omkomen van zijn moeder en broertje), het bepaalt zijn identiteit (als dijkkundige, watersnoodredder, beurtschipper) en zijn radicaliteit (geen geweld, geen bezit, geen eigenbelang). Buiten dit water-kader erkent Maarten geen enkele waarheid. Als hij een beetje pragmatisch was geweest, had hij allerlei kansen gehad, had hij bijvoorbeeld een mooie loopbaan in het dijkwezen kunnen hebben. Overall waar hij komt heeft men namelijk ontzag voor hem. Maar aangezien elke vorm van compromis hem vreemd is, veroordeelt hij zich consequent tot een behoeftig bestaan in de maatschappelijke marge. Dit gedrag komt niet voort uit sociale onhandigheid of iets dergelijks. Nee, het gaat hier om een bewuste keuze, een missie. De roeping tot een bestaan dat geen eigen behoeften erkent en bijgevolg geheel gericht is op die van anderen. Daarom wil Maarten ook niet meegaan, als andere leden van de broederschap naar Amerika emigreren, met als doel hun persoonlijk lot te verbeteren. Wanneer Blommert Maarten probeert te verleiden mee te gaan, antwoordt hij:

Het is je eigen land, antwoordde hij, wat je hier achterlaat dat vind je nergens. Niemand die het wel meent zal tegenspreken dat het hier een lelijke boel is, een stal zo vuil of er nooit opgeruimd kan worden. Maar wij zijn er geboren. Al is het er nog zo vuil van leugen en bedrog, hier moeten wij zijn, hier hebben wij onze hoop dat het eens waardig zal zijn voor hem die ons verlost heeft. Er is veel modder hier, maar ook veel water om het weer af te wassen. Rechters, en die boven ons gesteld zijn, en de burgers die wij van de wereld noemen, zijn maar zwak vlees zoals wij, en er moeten nu eenmaal mensen zijn die lijden voor het geloof. Dat hebben wij zelf gekozen, (p. 96-97)

De vader, zus en buurtgenoten beoordelen Maarten als iemand die maar doet 'wat hem in de kop komt zonder te vragen of het

behoorlijk is' (p. 38), zijn broers oordelen verschillend en als enige van zijn familie heeft tante Jans altijd vertrouwen in hem gehad. Maarten trekt zich van al deze oordelen niets aan, van de negatieve noch van de positieve. Belangrijker dan het oordeel van anderen is dan ook het moment waarop Maarten plotseling in staat blijkt zijn eigen leven objectief te beoordelen.

Dit gebeurt pas aan het einde van de roman, als zijn levenshouding hem twee dingen heeft gebracht. Aan de ene kant heeft deze hem volstrekt eenzaam gemaakt. Hij leeft gescheiden van zijn vrouw, vaart in gezelschap van een hond en takelt lichamelijk af. Aan de andere kant heeft deze levenshouding van hem in de wijde omtrek van Gorcum een publieke figuur van mythische proporties gemaakt. De visie van de gemeenschap wordt aldus beschreven:

Bij hoog water voer hij dicht onder de oever en wanneer de mensen, die hem kenden, hem voorbij zagen gaan met de fok alleen, werd er gezegd dat de rivier zeker stijgen zou. De Waterman, zeiden dijkwerkers en vissers, en zij vertelden wat zij gehoord hadden, de man die rijker was dan hij zich voordeed, als je wat nodig had vroeg je het maar; de man die zijn mond verloren had, van God vergeten, hoog water als je hem vlakbij zag. Dan zeiden de kinderen die in de modder speelden: Dat is de man die kwaad weer brengt, daarom wil niemand met hem varen; hij brengt turf en hout voor arme mensen. En kijkend naar het zeil en de gestalte, langzaam voorbijgaand over het grauwe water, riepen zij: Sinte-Maarten, geef ons turf en hout! (p. 137)

Maarten heeft niet alleen de publieke status van heilige verworven, maar ook die van duivelse kracht:

En zachtjes vertelde er dan een wat al de jongens wisten in die streek, aan deze kant van de Merwede en ook aan de andere, van een man die verdrongen was in de rivier, men zei ook wel een schipper, en altijd 's nachts weer boven kwam en rondliep om te zoeken of hij iemand mee kon nemen om te verdrinken,

[...] van een man in de oude tijd die gevloekt had tegen God en op een avond door de duivel van de dijk was weggesleept [...]. (p. 149)

In het laatste hoofdstuk raakt Maarten in een crisis, die het spiegelbeeld is van de crisis uit zijn jeugd, zij het dat deze getemperd wordt door het aangezicht van de dood. Hij ziet in dat hij in het praktiseren van de evangelische deugden is doorgeschoten, doordat hij geen rekening hield ‘met anderen, die eveneens van goeden wille waren en toch anders dachten over de christenplicht.’ ‘Hem was het beschoren geweest eigenlijk niets te doen dan op te letten dat hij geen kwaad deed. Dat had hij gedaan, niet anders, daarom voer hij nu alleen’ (p. 151). Zijn oordeel over zichzelf is streng: ‘Goed gewild, maar dom gedaan, zo was het met hem, en daarom was hij op de oude dag buiten de gemeenschap van de mensen’ (p. 151). Hij ziet ook waar de oorzaak ligt van het echech: tussen hem en de wereld van de anderen lag het water. Vlak daarop staat er: ‘Wij zijn van elkaar, Hij en ik’, waarbij ‘Hij’ uiteraard naar God verwijst, maar ook naar ‘het water’ zou kunnen verwijzen. Zijn kracht is nu gebroken. Twee bladzijden verder verdrinkt hij. ‘En terwijl hij zich vasthield met de ene hand voelde hij hoe de moeheid uit de benen ging, het water deed hem goed. En de hand liet los’ (p. 155).

Over de keuze van het slot in alle drie de romans is hiervoor al het nodige gezegd. Het is duidelijk dat de romaneindes opgevat kunnen worden als een belangrijk, zij het impliciet teken hoe de auteur uiteindelijk over zijn hoofdpersonages oordeelt. In *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels* is het slot gedramatiseerd als een fatale gebeurtenis tussen de twee hoofdpersonages: in *Een Hollands drama* laat Van Schendel Gerbrand en Floris samen in de vlammen omkomen, in *De grauwe vogels* laat hij Thomas Heiltje vermoorden met de bijl van Kaspers en Thomas' vader; en in *De waterman*, met maar één hoofdpersonage, laat hij Maarten vlak voor zijn dood tot een zelfinzicht komen dat even nuchter als ontvullerend is: hij heeft ‘goed gewild, maar dom gedaan’.

Het slot van deze drie romans laat op z'n minst twee interpretaties toe. De eerste luidt als volgt: de eindes van de drie ro-

mans vertonen een opmerkelijke parallel. Zowel Gerbrand als Kasper en Maarten zijn moreel hoogstaande figuren, maar hun zwakte is dat ze zich in hun roeping verliezen. Goed beschouwd zijn ze alle drie behept met wat wel eens een tunnelvisie wordt genoemd. Door middel van het tragische romaneinde relativeert Van Schendel de heroïek van hun levens, die door onverzettelijke zelfopoffering zijn getekend. De schrijver straft op die manier de hybris van zijn personages af en neemt daarmee afstand van de zwart-witvisie op schuld, lotsbestemming en vrijheid, waarvan zij in het verhaal de belichaming zijn geweest. De andere interpretatie luidt als volgt: met de parallel tussen de drie romaneindes valt het nogal mee. Gerbrand komt inderdaad om, maar Kasper niet en de koppige Maarten komt aan het slot zelfs tot een genuanceerd zelfbeeld. En bovendien kan de schrijver met het tragische einde van Gerbrand - en ten dele ook van Kasper - nooit de levenshouding van heroïsch altruïsme wegwassen die hij vanaf de eerste tot aan de voorlaatste bladzijde van zijn romans met zoveel vernuft, liefde en toewijding heeft verbeeld.

De argumentatie voor beide interpretaties kan verfijnd worden, maar dat gaat het bestek van dit nawoord te buiten. We laten het aan de lezer over inzake deze gewichtige kwestie zijn standpunt te bepalen. Hoe dan ook is duidelijk dat de hoofdpersonages uit deze drie verhalen, de grutterszoon, de tuinier en de beurtschipper, bepaald geen eenduidig antwoord bieden op de vragen die hun levensverhalen opwerpen.

Tijd: driemaal een leven van a tot z

De tijdstructuur oogt sober. In alle drie de romans wordt namelijk het leven van één man verteld, en wel van a tot z, dat wil zeggen op strikt chronologische wijze. Flashbacks komen nagenoeg niet voor. Floris en Kasper worden aan het begin van beide verhalen geboren; Floris is drieëntwintig jaar als hij omkomt, Kasper ongeveer vijftig jaar als hij alleen met zijn dochter achterblijft. Ook Maarten is aan het begin van het verhaal nog erg jong en ongeveer vijfenzestig als hij verdrinkt.

Met de manier waarop Van Schendel in zijn romans de levens-

loop van zijn hoofdpersonen in beeld brengt, is iets opmerkelijks aan de hand. Want hoewel zo'n leven van a tot z wordt weergegeven, ben je je als lezer nauwelijks bewust van de data van belangrijke gebeurtenissen uit dat leven, en zou het grote moeite kosten om van het verhaal een tijdsbalk op te stellen. Hoe kan dat? Om die vraag te beantwoorden staan we even stil bij Van Schendels behandeling van het tijdsverloop. Deze is minder rechttoe rechtaan dan zij lijkt, maar zij is in al haar raffinement bijzonder efficiënt.

Voor alle drie de romans geldt dat bijzonder weinig aandacht wordt besteed aan feiten die aan data gebonden zijn, zoals een verhuizing of de geboorte, ziekte of dood van een kind. Een voorbeeld hiervan is dat in hoofdstuk v van *De grauwe vogels* in twee bladzijden drie kinderen worden geboren. Gebeurtenissen als deze, normaal gesproken in een mensenleven ingrijpende aangelegenheden, zijn in deze roman thematisch ondergeschikt en worden dan ook slechts terloops vermeld.

Men zou denken dat de lezer daardoor gemakkelijk zijn greep op het tijdsverloop verliest, maar dit is allerminst het geval. Dat komt doordat een ander soort tijdsverloop in de romans een veel belangrijker rol speelt. We bedoelen het ritme waarmee versneld en vertraagd verteld wordt, een ritme dat de afwisseling van voorspoed en rampspoed benadrukt. Voor alle drie de romans geldt namelijk dat er een strategie zit achter de afwisseling tussen passages waarin de gebeurtenissen op de voet gevolgd worden (als gevolg waarvan de tijd langzaam verstrijkt) en die waarin ze samenvattend worden weergegeven (met als resultaat dat de tijd met rasse schreden gaat). Want steeds is het zo dat de perioden van voorspoed een korte, samenvattende weergave krijgen, terwijl de rampspoed en de gedachten die de hoofdpersonages daarbij hebben, scène voor scène worden gepresenteerd. Het is deze afwisseling in verteltempo die ervoor zorgt dat de lezer er hoegenaamd geen hinder van ondervindt dat het tijdsverloop zelden aan de hand van data wordt gemarkeerd. Het ritme van het rampenscenario dat alle drie de romans kenmerkt, is dus zo dominant dat het stramien van de chronologie in het vage kan blijven. Het tijdsverloop in de drie romans heeft meer met het thema dan met con-

crete tijdsaanduidingen vandoen. Als het even goed gaat, komt er weer een tegenslag, en zo tot het bittere einde. De lezer mag dan in het ongewisse blijven omtrent vrijwel alle data, het thematische ritme van welslagen en tegenslag wordt hem hoofdstuk na hoofdstuk ingehamerd.

Het bovenstaande geldt zelfs voor *De waterman*, terwijl die toch veel meer dan de twee andere romans een historische roman is. In de paragraaf 'Een Hollandse roman' hebben we erop gewezen dat *De waterman* zijn historische karakter bepaald niet afficheert en dat het geschiedkundige materiaal er op een verdoezelende manier in is geïntegreerd. In deze roman wordt dus wel verwezen naar allerlei historische gebeurtenissen, zoals in de eerste paragraaf van dit nawoord wordt aangegeven, maar dat betekent allerm minst dat het de lezer gemakkelijk wordt gemaakt. Als we de indirecte tijdsaanduidingen met de historische feiten combineren, kost het namelijk nog de nodige moeite om te berekenen wanneer welke gebeurtenissen in Maartens leven voorvallen: hij moet geboren zijn in 1801, is twaalf jaar als het beleg van Gorcum plaatsvindt, vierentwintig als hij Marie ontmoet en Gorcum voorgoed verlaat, ongeveer dertig als hij in Polsbroekerdam met de broederschap in contact komt, ongeveer vijfendertig als Jantje geboren wordt en ongeveer tweeënveertig als het kind sterft; wanneer hij zich voor de laatste maal verdienstelijk maakt als reddingswerker - zozeer zelfs dat hij lof oogst van de burgemeester, die in het vooruitzicht stelt dat de koning ervan horen zal - is Maarten zestig jaar. Als hij verdrinkt is hij iets ouder.

Gezien de thematische aard van het tijdsverloop is het niet verwonderlijk dat alle drie de romans een cyclische structuur hebben. In *De grauwe vogels* eindigt het verhaal waar het begon, zowel in tijd als in ruimte: in villa Weltevreden, waar Kasper geboren is, waarnaar hij op het laatst terugkeert en waar Thomas Heiltje ombrengt met de bijl van diens vader. In *Een Hollands drama* is het het huis dat de cirkel rondmaakt. De oud geworden Gerbrand en de volwassen Floris komen vechtend om in het brandende huis, dat al in het eerste hoofdstuk een spookgedaante krijgt. Toen de vijfendertigjarige Gerbrand de verontrustende aantekeningen las die zijn vader maakte bij zijn geboorte

- de eerste alinea van de roman - en later die nacht de geboorte van Floris vernam, maakte het huis al sinistere geluiden. Ook *De waterman* knoopt het einde vast aan het begin. De oud geworden Maarten verdrinkt in de Merwede ter hoogte van ‘de schans’, vrijwel op dezelfde plaats als waar de ongeveer tienjarige Maarten moest toezien hoe het lijk van de vermoorde douanier in het water werd gegooid.

Ruimte: benauwenis en ontsnapping

Met name in *Een Hollands drama* wordt de geestelijke nood van de personages tot uitdrukking gebracht in de benauwenis van de plek waar zij leven. De ruimte heeft in deze roman iets weg van een trechter: in de wijde ring van straten, grachten, wijken, poorten en gebouwen ligt de buurt waar de grutterij van Werendonk tussen de andere winkels staat. Daarbinnen is het huis van de Werendonks het middelpunt van de handeling, en dáár weer binnen ligt het eigenlijke centrum van de roman: de kleine lichtkring van het oliepitje waar Gerbrand eenzaam zit te tobben boven de papieren met pijnlijk nauwkeurig bijgehouden rekeningen en afrekeningen.

Het huis vormt in *Een Hollands drama* dus niet alleen het geografische middelpunt van de handeling. Het belichaamt vooral de beklemming waaronder het geslacht Werendonk leeft. Gerbrand, Frans, Jansje en Stien horen vreemde geluiden, en in hoofdstuk v weidt Jansje bladzijden lang uit over ‘het verborgen leven’ van de huizen uit de buurt. Maar vooral voor Floris belichaamt het huis de obsessies waardoor hij in toenemende mate gekweld wordt. De Haarlemmerhout, waar hij ook Wijntje ontmoet, is de tegenpool van het huis: daar, op de rand van stad en platteland, voelt hij zich vrij. Hij heeft het gevoel dat het huis hem belaagt. Hij ontvlucht het huis dan ook steeds als hij er een misstap heeft begaan (naar Hoorn, naar de Wereldtentoonstelling, naar de boot voor Amerika), maar keert er steeds weer terug. Als hij eindelijk in Amsterdam op zichzelf woont, roept het huis hem als het ware terug: de scheur in de gevel vergt reparatiekosten die niet toelaten dat Floris op kamers blijft wonen. Als hij uit de gevangenis komt, wil

hij niet terug naar het huis. Toch keert hij tot het allerlaatst obsessief terug naar de plek van zijn kwelling.

Omdat ‘het water’ de tegenspeler van Maarten is, is de ruimte in *De waterman* juist zonder centrum, al zijn Gorcum en Zaltbommel punten waar Maarten steeds terugkeert - Gorcum als de plek van zijn traumatische jeugd en Bommel als de plaats waar hij in tante Jans een moederfiguur heeft, die hem nooit haar waardering en steun zal onthouden. Maartens strikt altruïstische levenshouding zorgt ervoor dat hij in de privésfeer van meet af aan strandt. Anderen zouden door zulke strubbelingen in het persoonlijke leven zich misschien laten ontmoedigen, zoals Floris in *Een Hollands drama*, die zich al jong in zichzelf terugtrekt. Maartens reactie op zijn traumatische jeugd is dat hij juist de wereld intrekt. En doordat hij daarbij consequent aan zijn privébelang voorbijziet, wordt hij vanzelf een figuur die een rol in de gemeenschap gaat spelen. Voor het merendeel voert de handeling Maarten langs rivieren, kanalen, veerponten, steden en sluizen, waarbij hij zich verbindt - of juist in conflict komt - met mensen van allerlei slag, opvatting en herkomst. Daardoor gaat de *petite histoire* van Maarten vanzelf over in de *grande histoire* van het Nederland van zijn tijd en verschijnt via het kikkerperspectief van Maartens strikt morele opvattingen een fascinerend beeld van belangrijke sociale, politieke en religieuze bewegingen van het negentiende-eeuwse Nederland. Het water is dus het ‘vervoermiddel’ van de cultuurhistorische waarde van deze roman, maar los daarvan belichaamt het ook de hele figuur Maarten: zijn leven is even onafgeperkt en ongebonden als het water, het is ook even woelig, grauw en vol gevaar als het water, maar toch toont het ook de poëzie van het Hollandse rivierenlandschap.

Perspectief: een egale vertelling

Wat betreft het perspectief staan een schrijver maar drie mogelijkheden ter beschikking om een wereld te verbeelden: door een verteller aan het woord te laten, door personages aan het woord te laten en door een verteller te laten vertellen wat de personages zeggen of denken. Sommige schrijvers hebben een dramatische

vertelstijl, die eruit bestaat dat zij allerlei contrasten aanbrengen tussen het taaleigen van de verteller en de personages. Door dergelijke contrasten aan te brengen, scheppen ze reliëf in het verhaal. Van Schendels manier van vertellen is juist heel sober. Zijn vertelstijl is egaal, maar is zeker niet zonder raffinement. De gelijkmatige, enigszins onderkoelde weergave van de gebeurtenissen heeft als effect dat het drama van het verhaal slechts indirect gegeven wordt, en als het ware onder de oppervlakte blijft, overigens zonder dat dit betekent dat Van Schendel de verbeelde wereld afstandelijk weergeeft.

Er komt in de drie romans opmerkelijk weinig directe rede voor. Van Schendels hoofdpersonages zijn geen praters. Natuurlijk zijn dialogen in zijn romans niet afwezig, met name niet op momenten waarop een conflict, na lang ondergronds te zijn gebleven, tot uitbarsting komt, maar ook dan nog is de gesproken tekst opvallend sober. De dialogen bestaan heel vaak uit korte clausen: ‘Maar wij zijn leem, zeide hij en God is onze pottenbakker. Ja oom, was het antwoord zo zonderling van toon dat Frans de wenkbrauwen fronste’ (*Een Hollands drama*, p. 223). ‘Dag vrouw - dag Rossaart’ (*De waterman*, p. 153) Toch gebeurt het soms dat een (hoofd)personage tijdens zo'n dialoogje uitbarst in een uiteenzetting die dan ook meteen het karakter van een preek krijgt. Een voorbeeld hiervan is de anderhalve bladzijde lange diatribe over zijn gehate opvoeding die Wouter tegen zijn broer Maarten afsteekt, aan het einde van *De waterman* in hoofdstuk x. Een ander voorbeeld is de peroratie van Kasper in de laatste bladzijden van *De grauwe vogels*, waarin hij tegenover de gelovige vrienden nogmaals betwijfelt wat nu zijn leven bepaald heeft: ‘Hetzij lot, hetzij bestuur, het ligt eender verborgen voor mijn kennis’ (p. 437).

Gezien de geringe omvang van de dialogen bestaat het overgrote deel van de drie romans uit vertellerstekst. Van Schendels verteller geeft de gebeurtenissen vrijwel altijd op een neutrale, objectieve manier weer. De verteller betoogt niet en geeft geen oordeel over wat hij vertelt. Hij laat slechts zien wat er geschiedt. De drama's van de opeenvolging van welslagen en ramspoed krijgt de lezer dus ‘kaal’ voorgeschoteld. Wel geeft de verteller in deze romans nogal eens blijk van alwetendheid. Op gezette tijden

vertelt hij samenvattend en hij wijst regelmatig vooruit, vaak in de eerste of laatste alinea van een hoofdstuk. Aan het eind van hoofdstuk II van *Een Hollands drama* staat bijvoorbeeld: ‘En onder deze last, gedragen door de ouderen, begon het kind zijn leven.’ (p. 175). Aan het begin van hoofdstuk VI van *Een Hollands drama* lezen we: ‘Al ruim een jaar had niemand aanmerking op hem te maken, thuis noch op school, hij was ijverig en ordelijk en hoewel men hem met de lastigste jongens zag omgaan, prezen de leraren zijn gedrag’ (p. 208). Vooral in *De grauwe vogels* wijst de verteller veelvuldig vooruit, daarmee de spanning opbouwend die naar de fatale afloop voert. In het begin van hoofdstuk VIII staat bijvoorbeeld: ‘Toen kwam er een keer en seizoen na seizoen nam in het bedrijf de welvaart toe’ (p. 371). Ook het begin van hoofdstuk IX bevat een dergelijke vooruitwijzing: ‘Het werk bleef gestadig, maar het beste deel voor man en vrouw was geweest. De tijd van de slagen kwam, waaronder beiden wankelden, de ene viel, de andere vernederd werd’ (p. 380).

Maar even vaak houdt de verteller zich op de achtergrond en geeft hij de gedachten van de hoofdpersonages zodanig weer dat de lezer vrije toegang lijkt te hebben tot de flux van de gedachtewereld van een personage. Een voorbeeld is een fragment uit *Een Hollands drama*, een stukje gedachtestroom van de wanhopige Floris. Het gecursiveerde gedeelte geeft ongefilterd de gedachten van Floris weer, terwijl die in het gedeelte in romein door de verteller verwoord worden:

Buitenshuis verdroeg hij de eenzaamheid beter want dan kon hij denken over zichzelf en wat er goed te maken was. Dan zag hij in dat het huis hem ergerde omdat hij, evenals vroeger wanneer hij misdaan had, niets anders wist om er de schuld van te geven. Hij vroeg of hij beter geweest zou zijn als hij in een ander huis grootgebracht was en wonen moest, hij vond dat onzin want de schuld lag in hem en die had hij bij de geboorte meegekregen. De anderen waren immers eerlijke mensen in hetzelfde huis. Dat het er voor hem altijd donker en naargeestig was geweest, kwam omdat hij er door eigen slechtheid nooit iets vrolijks had kunnen zien. Maar waarom zocht hij dan altijd weer de schuld in het huis? (p. 284)

Op deze manier krijgen we in *Een Hollands drama* inkijkjes in het gekwelde gedachteleven van Floris, Gerbrand en sommige anderen, bijvoorbeeld Agnete, Frans en Jansje. In *De grauwe vogels* krijgen we op die manier toegang tot de binnenwereld van Kasper en de waandenkbeelden van Thomas, maar ook tot Heiltjes kopzorgen.

De vertelwijze, zoals die hierboven beschreven is, wordt ook in *De waterman* gepraktiseerd, maar ook in dit opzicht wijkt *De waterman* op enkele punten af. Omdat Maarten niet één tegenspeler heeft, maar een collectief, leren we in deze roman op een enkele uitzondering na alleen hem van binnenuit kennen. Verder wijkt *De waterman* verteltechnisch af doordat er wel regelmatig samenvattend wordt verteld, maar vooruitwijzingen ontbreken. De verklaring hiervoor is dat deze roman niet, zoals de andere twee, ‘toekomstgericht’ is, sturend naar een catastrofale climax.

Opmerkelijk bij *De waterman* is nog het volgende. Ondanks dat de roman het karakter van een historische roman draagt, treedt de verteller niet op als gids, die de lezer rondleidt door het verleden. Zoals gezegd wordt de historische distantie juist verdoezeld, de negentiende-eeuwse scènes worden de lezer zonder uitleg voorgezet, als was hij met de historische context geheel vertrouwd. Door de brede opzet van *De waterman* komen behalve morele en religieuze, ook sociale en zelfs politieke conflicten aan de orde. Des te opmerkelijker is het daarom dat ook in deze roman de verteller zich consequent onthoudt van sententies, algemene beschouwingen, levenswijsheden of commentaar van politieke of religieuze aard. Ook op het ideologische vlak biedt de verteller de lezer geen enkele hulp of sturing.

Ten slotte nog iets over een typerend kenmerk van de vertelstijl in de drie Hollandse romans. Het betreft de selectie die Van Schendel maakt bij de weergave van de gedachte- en gevoelswereld van de hoofdpersonages. Die kunnen we het beste laten zien aan de hand van *De waterman*. Er is in deze roman ruime aandacht voor Maartens zelfreflectie betreffende zijn religieuze overtuiging, zijn positie als buitenstaander, zijn morele normen enzovoorts. Maar als het gaat om zijn persoonlijk-emotioneel leven, krijgen we geen of weinig tekst: de liefde voor Marie, de dood van tante

Jans en van Jantje worden aanwezig gesteld door zwijgen - van Maarten en van de verteller. Ook de impuls tot goeddoen wordt maar zelden begeleid door inzicht in zijn gevoelswereld: het sentiment blijkt vooral uit de beschreven daden. In Van Schendels romans worden persoonlijke gevoelens wel degelijk geëvoceerd, maar dat gebeurt op een subtiele, altijd impliciete manier.

De plots ontwaakte liefde van Maarten voor Marie in *De waterman* is daarvan een mooie illustratie (begin hoofdstuk v). We weten door een van de schaarse vooruitwijzingen wel dat er iets monumentaals staat te gebeuren. Maarten ziet ‘een meisje’ (zij is nieuw in de stad) dat bezig is de ramen te lappen. Hij keert nog eens terug om haar te zien, en zij kijkt terug. Hij ziet haar in de kantoorboekhandel en vervolgens op de zondagmiddagwandeling: ‘Voor hij aan de poort kwam had hij besloten wat hij zou doen’ (p. 48), deelt de verteller ons mee. We kunnen het ongeveer raden, maar er staat niets. Uit de volgende alinea blijkt dat hij haar aangesproken moet hebben, want dan is de gewoonte ontstaan om 's avonds met haar te ‘lopen’. Op een van die avonden vroeg hij ‘of zij nu altijd zo tezamen zouden lopen’ en die vraag wordt door Marie herhaald: ‘Zouden wij nog eens zo samen lopen?’ (p. 49) En dat is het. Nauwelijks directe rede, geen benoeming van emoties, geen vertellerscommentaar. Toch hebben deze anderhalve bladzijde een grote intensiteit. Die wordt veroorzaakt door een combinatie van verschillende indirecte effecten: de anticipatie van vertellerszijde, de evidente topos van de locus amoenus - uitbundig voorjaar op de Arkeldijk, aan het eind van de roman nadrukkelijk herdacht als die ene periode van geluk (‘Arkel, waar het altijd april was’), het verzwijgen als zodanig (er zijn geen woorden nodig) en ten slotte door de subtiele observaties. We lezen bijvoorbeeld dat Marie ‘klein van gestalte [was]’ en haar ogen neersloeg, dat Maarten zo dicht bij haar staat ‘dat hij kon zien hoe het krulletje gedraaid was dat uit haar muts kwam’ (p. 48). Op de dijk blijft hij zo dicht vóór haar lopen dat hij haar stem hoort, ‘helder als een kinderstem’. Hij hoort haar lach, ziet hoe zij haar rok optilt voor de modder, ziet haar voeten vanonder de paraplu gelijk op met de zijne lopen, en weet niet hoe haar hoofd plotsklaps zo dicht bij het zijne was: ‘Zij was zo klein dat hij diep moest buigen. Telkens

vroeg zij iets met haar kinderstem, dan kwam haar adem aan zijn wang' (p. 49). Het gaat hier om kleine, liefdevolle observaties door Maarten, die door de verteller verwoord worden en die indirect maar veelzeggend zijn gevoel tot uitdrukking brengen. Wij weten genoeg.

Zoals al gezegd vernemen we slechts bij uitzondering hoe anderen over Maarten denken. Tot die uitzonderingen behoort het beeld van Maarten dat kennelijk onder streekgenoten leeft. De visie die 'men' op Maarten blijkt te hebben, wordt niet alleen enkele keren vertolkt, maar de roman besluit er zelfs mee. Nadat Maarten verdronken is, luiden de slotzinnen van de roman namelijk:

De schuit ging langzaam voort op de donkere rivier met de hond die blafte.
De volgende dag werd zij ergens in het riet gevonden, oud en besneeuwd,
dat was de schuit van die man die lang op de Merwede had gevaren. (p.
155)

Veelzeggend is de formulering 'die man': zó wordt er over Maarten gesproken door de bevolking. Zó leeft hij voort in de collectieve herinnering, want hoewel de laatste zin betrekking heeft op de dag na Maartens dood, wordt er ook een panoramisch tijdseffect bereikt. Nog heeft hij de legendarische allure, maar bij het verstrijken van de tijd verliest hij kennelijk zijn mythologische identiteit en zal hij in vergetelheid raken: niet langer 'de Waterman', maar 'die man'. Zoals de schuit door de sneeuw is begraven.

Ontvangstgeschiedenis

De weerklink van het oeuvre

Toen Van Schendel in de jaren dertig de in deze uitgave opgenomen Hollandse romans publiceerde, stond hij op het toppunt van zijn roem. Met name de romans *Een zwerver verliefd* (1904) en *Het fregatschip Johanna Maria* (1930), die tussen 1930 en 1935 zes keer herdrukt werd, bezorgden hem grote populariteit. Met het

verschijnen van *De waterman* (1933), *Em Hollands drama* (1935) en *De grauwe vogels* (1937) werd Van Schendel voor velen de grootste levende Nederlandse romanschrijver. Het zijn vooral deze drie titels die door de toonaangevende critici onmiddellijk als meesterwerken, als hoogtepunten van Van Schendels schrijverschap werden besproken. Van deze renommee getuigt bij uitstek Van Schendels voordracht, in 1938, voor de Nobelprijs voor Literatuur. Drie hoogleraren Nederlandse letterkunde, N.A. Donkersloot, P.N. van Eyck en C.G.N. de Vooys, dienden het officiële voorstel in met een brief waarin zij Van Schendel als volgt aanprezen: hij is ‘de beste Nederlandsche romanschrijver en essayist van dezen tijd en ook van Europeesch standpunt beschouwd een kunstenaar van groote beteekenis, zoowel door de stoffen die hij gedurende een reeds lange en vruchtbare schrijversloopbaan behandeld heeft als door den vorm, met name het fijne en voortreffelijke proza waarin dat geschied is’¹³.

Omdat de visie op de Hollandse periode van Van Schendel grotendeels is bepaald door het bijzonder lovende onthaal van *Forum* en dan met name van Menno ter Braak, zijn de contemporaine tegengeluiden, die er ook waren, uit beeld geraakt. Alvorens in te gaan op het oordeel van vooraanstaande jonge critici als Ter Braak geven we eerst een impressie van de wijze waarop andere tijdgenoten de romans bespraken.

Over het algemeen is men vol lof; daar wordt nogal eens uitdrukking aan gegeven in een idolate terminologie waaruit eerbiedige bewondering spreekt. Zo tracht de anonieme recensent van de *Haagsche Post* vooral zijn overtuiging onder woorden te brengen dat geen enkel woord recht kan doen aan de schoonheid van *Een Hollands drama*. Hij besluit als volgt: “Kritiek” schrijven over zulk een boek? Het zou wat! Het dankbaar aanvaarden, er gelukkig mee zijn en zwijgen. En Van Schendel noemen, zoals ge hem zonder beperking noemen moogt en moet: den grootsten Hollandschen schrijver, den onmiskenbaar ongeëvenaarden meester van het Nederlandsche proza en de Nederlandsche dramatiek, die ons een groot en rijk en rijp boek heeft geschonken.¹⁴ Het zou dezelfde anonieme criticus kunnen zijn die in zijn bespreking van *De grauwe vogels* in dezelfde krant benadrukt hoezeer Van Schen-

del de Nobelprijs verdient: ‘Die eer en die gerechtvaardigde “beloening” voor de schepping van subliem werk zijn hem hartelijk gegund en hoezeer zouden wij ons erover verheugen, indien deze erkenning zijner onsterfelijk schijnende verdiensten jegens de schoonheid hem inderdaad gewerd.’¹⁵

De meer inhoudelijk gemotiveerde positieve oordelen zijn door onder anderen D.A.M. Binnendijk, Martinus Nijhoff en Victor van Vriesland geschreven.¹⁶ Van Vriesland gaat onder meer in op het typische Van Schendel-procédé de meest dramatische episodes uit het leven van de hoofdpersonages als geboorte, huwelijk, ziekte en dood niet expliciet of slechts en passant te beschrijven. De suggestieve kracht van Van Schendels beknopte stijl karakteriseert Van Vriesland als synthetisch: ‘het essentiële, dat wordt samengevat, is ondanks zijn algemeenheid nog zo beeldend, typerend, karakteristiek, dat elk detail spreekt en nawerkt en zijn nauwkeurige functie vervult.’ En hij concludeert: ‘Dit edele Nederlands, met de soberste middelen tot zijn grootsten eenvoud teruggebracht, is een prachtig voorbeeld van wat met onze mooie taal door een groot kunstenaar kan bereikt worden zonder haar ook maar enigszins geweld aan te doen. Deze taal is hier rijk in haar zelfgekozen armoe.’¹⁷

In de negatieve kritieken zijn het niet zozeer stilistische maar overwegend inhoudelijke kwesties die besproken worden. In nagenoeg al deze recensies wordt Van Schendel gegispd vanwege het ontbreken van levensvreugde en optimisme, zoals die eens uitgedragen werden door Tamalone, het hoofdpersonage van *Een zwerver verliefd*. Het is dan ook deze roman uit 1904 die nogal eens opgevoerd wordt om te demonstreren dat Van Schendel in zijn werk is afgegleden naar een niveau waar personages, in de woorden van Frans Coenen, ‘den lust des levens’ niet meer kennen. Coenen, die rond de eeuwwisseling naturalistische romans publiceerde waarin weinig ruimte wordt gelaten voor enig optimisme, had op het eind van zijn leven (hij stierf in 1936) weinig op met de somberheid in de Hollandse romans. Naar aanleiding van *Een Hollands drama* schrijft hij in 1935: in Van Schendels ‘laatste boeken is hij tot den meest donkeren en beklemmenden geestesstaat gegaan, waartoe de mensch zinken kan vóór hij den waanzin ver-

valt: het helsch-dorre, vreugdelooze, doodelijk verstarde Calvinisme van den Hollandschen kleinburgerstand'.^{18.}

Een jaar eerder laat Dirk Coster zich zeer afwijzend uit over *De waterman*. In zijn eigen tijdschrift *De stem* beoordeelt hij de roman met de maatstaf van zijn humanitair-idealistische levens- en literatuurbeschouwing en komt tot de bevinding dat *De waterman* 'doodelijk vervelend' is. Na een begin van liefde 'voor een leven van gevaar en edel mannelijke daden' glijdt de roman volgens Coster af naar gelatenheid, lusteloosheid, onbelangrijkheid en 'droef gedrentel' dat lijkt 'op het loome pootjestrekken en vleugeltjes-trillen van stervende insecten'. Leven betekent voor Coster geloof aan de mogelijkheid vreugde te bereiken, zoals het 'machtig jeugdwerk' *Een zwerver verliefd* die liet zien. Wanneer men aan die illusie niet meer gelooft, is kunst, aldus Coster, niet meer mogelijk.^{19.}

Ook in enkele reacties op *De grauwe vogels* wordt blijk gegeven van teleurstelling om het ontbreken van enig 'heilsverschiet', vooral omdat daar juist in een periode van oorlogsdreiging en maatschappelijke onrust behoefte aan is. 'Is het niet van een huiveringwekkende tragiek', zo stelt Roel Houwink in december 1937, 'dat hij die onbetwistbaar de grootste onzer levende prozaschrijvers is, geen andere boodschap voor zijn lezers heeft dan eener stoïcijnsche gelatenheid op een oogenblik, dat de grond onder onze voeten dreigt te bezwijken?'^{20.}

Een aparte categorie vormen de besprekingen waarin afstand wordt genomen van de breed gedragen opinie dat de Hollandse romans tot in de details doortrokken zijn van het sentiment der calvinistische geloofswereld. Opmerkelijk genoeg zijn dergelijke geluiden te horen in recensies uit een krant van de protestantschristelijke zuil. Volgens de romanière en pedagoge Johanna Breevoort, schrijfster van het boek *Stomme zonde. Een waarschuwend woord voor onze jongelieden* (1916), heeft Van Schendel zich op het levensbeschouwelijke gebied slecht gedocumenteerd. De opvattingen over zondigheid zoals Gerbrand Werendonk die in *Een Hollands drama* huldigt - Breevoort citeert ter illustratie de zin 'Hij had sedert hij begon te denken altijd geloofd dat een eerlijk mensch zijn zondigheid in geduld moest dragent' - zijn 'heidensch, niet

christelijk, Mahomedaansch'. Ook wijst Breevoort erop dat anders dan Werendonk geen christen gelooft dat hij door de schuld van de vader te betalen, het kind uit de macht van de zonde verlost. Werendonk representeert 'niet het Protestantisme, geen Calvinisme, geen orthodox Christendom'. Hij en zijn familie zijn slechts 'zenuwlijders'. Aan het slot van de recensie wordt duidelijk dat de afwezigheid van Christus' genade in de belevingswereld van de personages de cruciale tekortkoming is: 'Hooren dan deze menschen nooit het Evangelie? "Al waren uw zonden als scharlaken, Ik delg uwe overtredingen uit als een nevel. Er is geen verdoemenis voor die in Christus zijn"''.²¹ Ook de christelijke letterkundige P.J. Risseeuw, die *Een Hollands drama* 'niet gaarne in handen zou geven van zwaarmoedigen, voor wie het zeker af te raden lectuur is', meent dat Van Schendel zich op te glad ijs heeft gewaagd als hij een calvinisme presenteert waarin de wisselwerking tussen zonde en genade geen rol speelt. 'Voor ons, orthodox protestanten', aldus Risseeuw, 'is het natuurlijk ondenkbaar, dat in de innerlijke strijd over "het stuk" der erfzonde en uitverkiezing, het middelaarschap van Christus niet een wezenlijk bestanddeel zou zijn.' Hij komt tot de conclusie dat *Een Hollands drama* 'veeleer op vele plaatsen een typisch 19^e eeuwschen godsdienstige mentaliteit [vertoont], welke weinig gemeen heeft met het Calvinistische geloofsleven'.²²

Van Schendel en Forum

Niet de hierboven besproken negatieve reacties maar, als gezegd, het contemporaine oordeel uit de kring rond het tijdschrift *Forum* heeft de latere beeldvorming krachtig beïnvloed. In het bijzonder het oordeel van Ter Braak, maar ook dat van E. du Perron, Simon Vestdijk en Jan Greshoff hebben hun stempel gedrukt op latere besprekingen in tal van kritieken, essays en studies. Dat hun krantenartikelen voor het merendeel herdrukt werden in boeken zal er ongetwijfeld ook toe hebben bijgedragen dat in de naoorlogse receptie de visie van deze auteurs zo'n prominente rol speelt.

Ter Braak heeft dikwijls over Van Schendel geschreven in zijn

letterkundige kronieken voor het Haagse dagblad *Het Vaderland*. Het proza van Van Schendel hanteerde hij vaak als ijkpunt bij de beoordeling van werk van anderen. Ter Braaks Van Schendelkritieken concentreren zich op de twee aandachtsgebieden die tot op heden object van reflectie zijn: het patroon van conflicterende personages en motieven met bijzondere aandacht voor de rol van het 'lot' daarin, en de stijl van het proza. Na *Een Hollands drama* en *De rijke man* (1936) voltooide Van Schendel met *De grauwe vogels*, aldus Ter Braak, zijn trilogie van het Nederlandse protestantisme. Het 'immanent verband' tussen deze drie romans op grond waarvan Ter Braak spreekt van een driedelige tragedie maakt hij duidelijk door in te gaan op de machteloosheid van het menselijk streven wanneer dat geconfronteerd wordt met de blinde macht van het noodlot. Zoals velen na hem citeert Ter Braak het begin van *De grauwe vogels* om de idee te releveren dat de menselijke wil slechts in de schaduw van die onbegrijpelijke macht bestaat: 'Toen hij [Kasper Valk] nog klein was, alleen in den tuin of langs de wegen, had hij gevoeld dat er met hem gedaan werd wat hij niet wilde'. Een kernbegrip in Ter Braaks uiteenzetting is de *Moirai*, de personificatie in de Griekse mythologie van het lot waarvan zowel goden als stervelingen een speelbal zijn: 'Zoals de goden van de Olympus afhankelijk waren van de Moirai, de geheimzinnige macht, die nu eens met hen schijnt samen te werken, dan weer met hen schijnt te spelen, zo is ook de God der Christenen in Van Schendels tragische levensconceptie afhankelijk van een diepe, ondoorgrondelijke kracht.'²³ Niet het minst vanwege de allesbepalende rol die het calvinistische zondebesef volgens hem speelt in de wereld van de personages - 'eenvoudige burgers, vrome kerkgangers, bijna anonieme wezens zonder andere levensmaatstaf dan die van het eerbare en betamelijke'²⁴ - typeert Ter Braak de tragedies van deze romans als protestant. Van Schendel noemt hij een 'strooiaanbidder' en de stroom het noodlot: de mensen zijn uiteindelijk niets dan druppels van de grote rivier, 'zelfstandige eenheden voor het oog, denkend, voelend, willend, maar bestemd om door de rivier meegevoerd te worden; dat is hun eigenlijke tragedie'.²⁵

Over de stijl van Van Schendels proza in de Hollandse romans

laat Ter Braak zich in superlatieve termen van ‘zuiverheid’, ‘voornaamheid’ en ‘aristocratie’ uit.²⁶ Wat Ter Braak bijzonder waardeert is de stilistische geserreerdheid, de ‘stoïcijnse zelfbeheersing’ waarmee Van Schendel laat zien wat de kracht van het zwijgen vermag. In deze ‘voornamelijkheid’ stijl van suggestieve soberheid zag Ter Braak een van de zeldzame geslaagde voorbeelden van de prozavernieuwing waarover velen in de jaren twintig en dertig theoretiseerden.²⁷ Zo kan Ter Braak dit proza van Van Schendel in zijn kritieken op twee fronten inzetten: enerzijds tegen de ‘fraaiigheid’ van de ouderwetse *écriture artiste*, het ‘impressionistische klodderen met taal’²⁸ en anderzijds tegen de moderniteit van de nieuwe zakelijkheid, een stroming die volgens hem in de literatuur slechts modieus epigonisme te zien gaf door schoolse toepassing van een minimaal stijlprocédé.²⁹ Ook Du Perron refereert aan de nieuwe zakelijkheid als hij, in een brief aan Van Schendel, schrijft over het Hollandse gehalte van *Een Hollands drama*: ‘Het is heel curieus, dit karakter van het boek; in deze tijd, waarin alle critici verlangen dat een boek “sociologisch” verantwoord zal zijn, zodat iedereen zich toelegt op het bestuderen van de een of andere stof voor zijn middelmatige reportage, ben jij erin geslaagd om *met zuiver-artistieke middelen* [...] een boek te maken dat ook “sociologisch” eersterangs is’.³⁰

In dezelfde brief brengt Du Perron een opvallend aspect van Van Schendels verteltechniek ter sprake: de neutraliteit waarmee de gebeurtenissen worden verteld. Nog dikwijls zal daarop in de literatuur gewezen worden, meestal in positieve en een enkele maal in negatieve zin. Du Perron constateert dat Van Schendel ‘honderd procent het standpunt van de schrijver [heeft] ingenomen die zijn personages niet “richt”’: men kan zich even goed voorstellen dat je deze hele mikmak van overdreven christelijk schuldbesef afschuwelijk, benepen en stom vindt, als groot. Het waarschijnlijkste is allebei’.³¹

In 1941 besprak Vestdijk in *Het Vaderland* alle romans uit de jaren dertig in een overzichtsartikel. ‘Ongetwijfeld de beste criticus’, zo oordeelde Van Schendel naar aanleiding van dit artikel.³² De menselijke verantwoordelijkheid, gedictieerd door ethische of religieuze overwegingen, beschouwde Vestdijk als het grondmo-

tief van deze romans, een reeks boeken ‘rondom een centrale gedachte, die als zoodanig in de wereldliteratuur haar weerga niet vindt’.³³ In *De waterman* wijst Vestdijk de groep van ‘stillen in den lande’ aan als het object van het verantwoordelijkheidscomplex van Maarten Rossaart. In *De grauwe vogels* is dat van Kasper Valk zijn niet-oppassende volwassen broer Thomas en in *Een Hollands drama* is dat van Gerbrand Werendonk zijn ontsprende jonge neef Floris. Vestdijk karakteriseert *Een Hollands drama* niet alleen als ‘een roman der verantwoordelijkheid’ maar vooral ook als ‘de roman van het overdrijven dezer deugd’. Daarmee formuleert Vestdijk een visie op Werendonk als een ‘schuldig’ personage. Door zijn steil zondebesef en strenge pedagogische principes kan Werendonk, aldus Vestdijk, ten minste voor een deel aansprakelijk gesteld worden voor het drama van Floris. Men zou daaraan toe kunnen voegen: en voor zijn eigen ondergang. Velen gebruiken in dit verband het begrip hybris om de eigenzinnige hoogmoed van de protagonisten aan te wijzen als de kiem van hun tragedie.³⁴

Na de oorlog

In 1946 overleed Van Schendel. In een herdenkingslezing stelt W.F. Hermans: ‘In Van Schendel is iemand heen gegaan, die misschien wel de grootste der levende Nederlandse romanschrijvers was’. In zijn pleidooi voor de roman in een tijd dat men volgens Hermans in navolging van *Forum* bij gebrek aan durf en talent autobiografische genres beoefent, houdt hij de jonge schrijvers (en dus ook zichzelf) voor hoezeer ze uit Van Schendels romans kunnen leren ‘welk een subtiel, aangrijpend, overtuigend en in al z'n discretie toch intiem middel van communicatie van de roman kan worden gemaakt’.³⁵

De Nobelprijs was Van Schendel weliswaar ontgaan, maar in 1947 werd hij postuum geëerd met de dat jaar ingestelde P.C. Hooftprijs, de voornaamste staatsprijs voor literatuur. Daarna tekent in de receptiegeschiedenis zich het paradoxale beeld af dat er een grote hoeveelheid uiteenlopende publicaties over Van Schendel en zijn oeuvre verschijnt waarin nogal eens geconsta-

teerd wordt dat de eens gevierde schrijver ten onrechte grotendeels vergeten is en nauwelijks meer wordt gelezen. Van die teneur is in 1944 nog geen sprake. In dat jaar ziet het eerste proefschrift over Van Schendels werk het licht. R. Pulinckx opent zijn studie met de mededeling dat het niet meer nodig is de auteur aan het grote publiek voor te stellen: ‘Er is wellicht geen romancier in Noord- of Zuid-Nederland die zich heeft mogen verheugen in een belangstelling die kan vergeleken worden met deze welke zijn werk te beurt gevallen is’.³⁶

In de jaren vijftig zijn het vooral intimi van Van Schendel als G.H. 's-Gravesande en Greshoff die leven en werk van de schrijver uitvoerig belichten.³⁷ Eveneens uit deze tijd is het klassiek geworden artikel van de neerlandicus Garnt Stuiveling, waarin het oeuvre van Van Schendel in drie perioden wordt ingedeeld. De tweede, zogenaamde Hollandse periode laat hij in 1930 met *Het fregatschip Johanna Maria* beginnen en in 1937 met *De grauwe vogels* eindigen.³⁸

Aan het begin van het volgende decennium verschijnt in de serie *Grote ontmoetingen* de eerste populariserende monografie over Van Schendel, geschreven door J. Noë.³⁹ Deze Belgische priester toont zich evenwel een weinig begripsvolle pleitbezorger, wiens zuinige oordelen doorklinken in de bladzijden die de nationale literatuurgeschiedschrijver Gerard Knuvelder aan Van Schendel wijdde.⁴⁰ De academische belangstelling voor Van Schendel krijgt in de jaren zestig en zeventig vooral haar beslag in de proefschriften van F.W. van Heerikhuizen (1961), H.P.A. van Eijk (1965), Etiënne Britz (1980) en Sonja Vanderlinden (1980).⁴¹

Dertig jaar na zijn overlijden, tussen 1976 en 1978, werd het oeuvre van Van Schendel in acht delen *Verzameld werk* ondergebracht. Voor een groot lezerspubliek presenteerden populaire uitgaven als het *Schrijversprentenboek* (1976) of de catalogus *'t Is vol van schatten hier* (1986) een algemene introductie op Van Schendels leven en literatuur. In publicaties die primair bestemd zijn voor scholieren, studenten en wetenschappers zijn het vooral de Hollandse romans die centraal komen te staan. Aldus wordt het beeld bevestigd dat zich al tijdens het leven van Van Schendel aftekende: de romans uit de jaren dertig en dan met name *De water-*

man, *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels* zouden het kwalitatieve hoogtepunt van zijn omvangrijke oeuvre vormen.⁴²

Vanwege het nadrukkelijk calvinistische kader waarbinnen volgens de meeste beschouwers de gebeurtenissen in *De waterman*, *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels* zich afspeelen, is het te begrijpen dat dikwijls ruime aandacht wordt besteed aan de rol van het calvinisme. Het is vooral deze geloofsleer op grond waarvan de romans *Hollandse romans* worden genoemd. In menig orthodoxprotestants gezin was in Nederland gedurende de negentiende eeuw het opvoedingsklimaat aan te treffen zoals Van Schendel dat in zijn romans beschrijft, aldus de protestantse historicus G. Puchinger. Hij wijst erop dat dat klimaat geïnspireerd is door de zogenaamde Afscheiding van 1834, toen rechtzinnigen de Nederlands Hervormde kerk verlieten omdat ze zich niet konden vinden in de liberaal-protestantse signatuur van die geloofsgemeenschap. Voor hen is de mens onmachtig, van nature geneigd tot het kwaad en niet in staat zelf ook maar het geringste bij te dragen aan de eigen zaligheid.⁴³ Het zijn dit soort opvattingen die Pulinckx aanleiding gaven het calvinistische wereldbeeld in de romans van Van Schendel te bekritisieren. Vanuit zijn katholieke geloofsovertuiging mist deze Vlaamse auteur in de evocatie van de ‘specifiek Hollandse conflicten’ levensoptimisme en levensaanvaarding. *De waterman* is een der gaafste werken die Van Schendel ooit schreef, maar er ontbreekt iets: ‘de stuwende polsslagen van het bloedwarme leven.’⁴⁴

Ook Vanderlinden gaat in haar studie *De dansende burger. A. van Schendels sociale visie* uitvoerig in op het calvinistische levens- en denkpatroon in Van Schendels Hollandse romans. Het levenscriterium dat voor Pulinckx nog de maatstaf was in de beoordeling van het calvinisme ontbreekt hier. Vanderlinden geeft een grondige analyse van de normen van het calvinistische geloof die volgens haar de allesbepalende leidraad zijn in de levens van de kleine burgerij in *De waterman*, *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels*. Wie zich daaraan weet te onttrekken - Maarten Rossaart, Floris Berkenrode met vallen en opstaan, Kasper Valk - zijn volgens haar ‘de helden’ van Van Schendel. Zij, de volwassen Maarten en Kasper, zijn de idealistische non-conformisten die het chris-

tendom als normatieve institutie verwerpen: ‘Zij ontmaskeren de zinloosheid van een normenstelsel dat niet meer wordt bezielde door een innerlijke kracht en ontaard is tot een abstracte en dwingende levenscode.’⁴⁵ Het zijn deze ‘helden’ die Vanderlinden ‘dansende burgers’ noemt.

Van Schendel en de canon

Het bovenstaande overzicht laat zien dat de literatuur van Van Schendel na diens overlijden nooit uit de belangstelling van critici, essayisten en wetenschappers is verdwenen. Ook kan geconstateerd worden dat van een aantal titels, inclusief *De waterman*, *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels*, na 1946 telkens nieuwe drukken werden opgelegd, zij het soms met een interval van tien jaar. Toch wordt vanaf de jaren zestig regelmatig gesignaleerd dat de hooggeprezen schrijver van weleer niet meer gewaardeerd wordt en uit de aandacht is geraakt. Welke oorzaken zag men voor dit ‘gruwelijk onrecht’?⁴⁶

In 1966, in zijn bespreking van herdrukken van *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels*, wijst Kees Fens in dit verband op de ‘geslotenheid’ van het romanverhaal waardoor er geen contact tussen tijd van de roman en de tijd van de lezer zou zijn: ‘Het gebeuren speelt zich af in een afgesloten tijd, die voor een deel, maar niet helemaal, verklaard kan worden vanuit het gebrek aan historisch bewustzijn bij de romanfiguren, die veelal binnen een eigen wereld en daardoor ook: binnen een eigen tijd leven. Dat gebrek aan opening heeft tot gevolg, dat het gebeuren op een moeilijk te meten afstand van de lezer plaats heeft, hetgeen weer kan resulteren in een geringe betrokkenheid bij het gebeuren bij die lezer.’⁴⁷

Naar aanleiding van dezelfde herdrukken formuleert K.L. Poll twee punten van kritiek die hij nadrukkelijk relateert aan de tijdgeest. Ten eerste noemt hij Van Schendels terughoudendheid in het erotische, terwijl dat een grote rol zou moeten spelen, bijvoorbeeld ‘in de summiere en oppervlakkige behandeling van de liefdesrelatie, met erotiek als onmisbaar bestanddeel, tussen Kasper en Heiltje en tussen Floris en Wijntje’. Deze kritiek werd al eerder

onomwonden geformuleerd door F. Bordewijk in zijn letterkundige kroniek voor het *Utrechtsch Nieuwsblad*. In zijn beschouwing ‘Van Schendels ondeugd is de deugd’ maakt hij in 1947 de balans op van Van Schendels schrijverschap. Een van de grootste tekortkomingen daarin is volgens Bordewijk de ‘preutsheid’: Van Schendel bezat ‘de fout van een hypertrofie der kuisheid. Kuisheid is in een auteur een deugd, en een heel grote [...], maar Van Schendel was preuts, en dat is geen deugd meer. In zijn werk geeft hij alleen plaats aan de liefde van de geest, nimmer aan die van het bloed’.⁴⁸ Het tweede punt van kritiek dat Poll in 1966 onder woorden brengt, heeft betrekking op de ‘animistische religie’ van boze krachten die schuilen ‘in een bepaald stukje grond, in een bepaald huis, in een verdoemd geslacht’. Zelfs ‘de domme schooljongen’, zo meent Poll, leest het liefst snel over passages uit *De grauwe vogels* heen waarin die religie wordt beleden.⁴⁹ Tien jaar later, in 1976, zoekt ook Charles Vergeer de oorzaak van Van Schendels gemarginaliseerde positie onder meer in seksuele pruderie. Van Schendel mist alles wat na 1945 in zal zijn: ‘De naoorlogse concentratie op het autobiografische, op de sexualiteit, het loslaten van grotere romanconcepties, het niet meer, als een vakman, gedisciplineerde in het werken en het verlies aan stijl; dat alles is bij Van Schendel niet te vinden.’ Daarbij zijn het, aldus Vergeer, kwaliteiten als beheersing van emoties en de ‘techniek van het verzwijgen’ die de middelbare schooljeugd, die *Het fregatschip Johanna Maria* moet lezen, juist als gebreken ziet.⁵⁰

In de eenentwintigste eeuw lijkt Van Schendel echt uit de canon van de Nederlandse literatuur verdwenen te zijn. ‘Arthur van Schendel is historie’ schrijft P. Kralt in 2001; van de drieënvijftig titels die het *Verzameld werk* bevat, is er niet één in de boekhandel aan te treffen.⁵¹ Ook uit de enquête over de Nederlandse klassieken die de Maatschappij der Nederlandse letterkunde in 2002 onder haar leden hield, blijkt dat Van Schendel en zijn werk slecht scoren.⁵² Uit onderzoek naar auteursclassificaties in literatuurboeken voor het voortgezet onderwijs tussen 1968 en 2000 komt naar voren dat de prominente plaats die Van Schendel nog in de jaren zeventig innam, marginaal is geworden. Tezelfdertijd steeg de positie van auteurs als Elsschot en Nescio.⁵³ Dat beeld wordt

ten slotte bevestigd in het vermaarde canonvoorstel voor de Nederlandse literatuur dat drie neerlandici van de Universiteit van Amsterdam - Marita Mathijssen, Herman Pleij en Thomas Vaessens - in 2005 in *NRC Handelsblad* publiceerden. In hun artikel 'Dit zijn de boeken die iedereen gelezen moet hebben' zijn vijftig titels opgenomen waarin zich 'het mooiste en indrukwekkendste van wat de tijd moet en kan trotseren' kristalliseert. Het proza uit de eerste helft van de twintigste eeuw wordt vertegenwoordigd met twee titels: *Bint* van Bordewijk en de novellen van Nescio. In de introductie op hun canon stellen de schrijvers: 'De canon verandert. Sommige auteurs verdwijnen nooit, zoals Vondel. Andere worden een tijdlang aangezien voor schrijvers van tijdloze meesterwerken, maar verdwijnen dan weer in de bodemloze put van de geschiedenis. Hendrik Tollens is verdwenen, evenals Arthur van Schendel en Simon Vestdijk. Ze kunnen op een gegeven moment wel terugkomen.'⁵⁴

Wij menen dat Van Schendel vooral met zijn Hollandse romans een canonieke plaats behoort in te nemen in de geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur. Hij heeft met deze romans namelijk een typisch Nederlandse variant geleverd van wat internationaal het literaire modernisme wordt genoemd. Van Schendel drijft zijn hoofdpersonages naar het randje van hun eigen morele orde, hij manoeuvreert ze in omstandigheden waar hun wereldbeeld zijn geldigheid dreigt te verliezen, en vervolgens laat hij het aan de lezer over om uit te maken hoe hun optreden beoordeeld moet worden en wat hun beslissingen waard zijn geweest. Van Schendel beeldt de existentiële twijfel van zijn personages uit, maar hij doet dit door de daden van zijn zwijgzame personages te beschrijven, dat wil dus zeggen: zonder enige essayistische bespiegeling.

Van Schendels Hollandse romans bieden een uit de klei getrokken modernisme. Het is modernistische literatuur, maar dan gesitueerd in een helder polderlandschap en in propere binnenhuisjes. Voor een verzuild land als Nederland in de jaren dertig was, is deze variant van het modernisme zeker zo authentiek als die van het agnostische, kosmopolitische en aristocratische *Forum*. Misschien moeten we Van Schendels modernisme-variant per

slot van rekening hoger waarden dan die van *Forum*: zij wijkt in wezen niet van de *Forum*-variant af, maar is vanwege haar intuïtieve inslag toegankelijker en aansprekender, en heeft daardoor een veel groter bereik. Misschien is dat wel de reden dat juist Forumianen als Ter Braak, Du Perron en Greshoff zo wegliepen met Van Schendels Hollandse romans.

Eindnoten:

1. Stuiveling, 'Arthur van Schendels drie gestalten'.
2. Blok, *Geschiedenis van het Nederlandsche volk*; Colenbrander, *De Belgische omwenteling*; W.E.A. Wüppermann, *De geschiedenis van den Tiendaagschen veldtocht in Augustus 1831*. Z. pl., 1881.
3. Maaskamp, *Geschiedkundige beschrijving van de overstroming der rivieren 1820*; De Kanter, *Natuur- en geschiedkundige beschrijving van den watervloed, van 14 en 15 januari, 1808*. Of Van Schendel deze bronnen daadwerkelijk heeft geraadpleegd, valt niet vast te stellen: specifieke relaties met de romanwereld zijn niet te signaleren. Wel kunnen deze of andere teksten uit de omvangrijke watersnoodliteratuur algemene informatie over toedracht en sfeer geleverd hebben.
4. De Graaff, *Verhaal betrekkelijk het beleg, bombardement en de overgave van Gorinchem*; De Koning, *Berigt, aangaande de belegering en het ontzet van Gorinchem, en het daarbij gebeurde in den omtrek*; Sabron, *De vesting Gorinchem van november 1813 tot maart 1814*.
5. Schenkeveld, 'De negentiende eeuw in *De waterman*'.
6. Respectievelijk Van Lintum, *Een eeuw van vooruitgang*; J.G. Kohl, *Reis in de Nederlanden* (Utrecht 1851); Van Meerten-Schilperoort, *Emilia van Rozenheim*; J. ter Gouw, *De volksvermaken* (Haarlem 1871); J. van Lennep en J. ter Gouw, *De uithangteekens in verband met geschiedenis en volksleven beschouwd* (Amsterdam 1868). Andere genoteerde titels zijn bijvoorbeeld: B. Lubach, *De bewoners van Nederland: grondtrekken eener vaderlandsche ethnologie* (Haarlem 1861-1863) en A.J. van der Aa, *Ons vaderland en zijne bewoners. Beschrijving van de steden, dorpen en verdere merkwaardige plaatsen in Nederland, en van de zeden en gewoonten, waardoor zich in sommige streken de bewoners onderscheiden* (Amsterdam 1857).
7. Schenkeveld, 'De negentiende eeuw in *De waterman*'.
8. Onder meer door Oversteegen, 'Van Schendels *Waterman*: feit en fictie'.
9. Taylor, *De bronnen van het zelf*, p. 291-408.
10. Taylor, *De bronnen van het zelf*, p. 295.
11. Taylor, *De bronnen van het zelf*, p. 298.
12. Brief aanwezig in het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage. Opgenomen in Vergeer, 'De vroegste brieven van Arthur van Schendel', p. 53.
13. 's-Gravesande, *Arthur van Schendel*, p. 76.
14. Anoniem, 'Een Hollandsch drama, door Arthur van Schendel'.
15. Anoniem, 'De grauwe vogels door Arthur van Schendel'.
16. Binnendijk, 'Arthur van Schendel. *De grauwe vogels*'; Tonia de Bilt [= Martinus Nijhoff], 'Van Schendel en het noodlot'; Van Vriesland, 'Arthur van Schendel'.
17. Van Vriesland, 'Arthur van Schendel', p. 372. Vergelijk Albert Helman, die daarentegen als een van de weinigen moeite heeft met de 'halfinten' waarmee Van Schendel de dramatiek egaliseert en verzacht. Hij spreekt in zijn bespreking van *De waterman* de hoop uit dat Van Schendel daarvoor in de plaats spoedig 'het harde licht van een moderne jupiter-lamp' zal inzetten. Albert Helman, 'Schipper in halfinten'.
18. Coenen, 'De benauwenis der vroomheid'. Vergelijk Kelk: 'verzaking van elke levensvreugd' en gebrek aan tempo maken de lectuur van Van Schendels romans voor hem een

'lijdensgeschiedenis'. Naar aanleiding van *De rijke man* zou Kelk de schrijver willen toeroepen: "“Gebeurt er nu eindelijk eens wat! Zouden wij niet een heel klein beetje vlugger met U kunnen varen, schipper Van Schendel?”" Kelk, 'Arthur van Schendel', p. 227.

19. Coster, 'In Hades' schemeringen', p. 881-887.
20. Houwink, 'De calvinistische volksziel'. Zie ook Van der Woude, 'De grauwe vogels'.
21. Breevoort, 'Fantasie. Geen Christendom, geen Calvinisme'.
22. Risseeuw, 'Erzfonde in de literatuur'.
23. Ter Braak, 'Een Hollandse tragedie', p. 95.
24. Ter Braak, 'Een Hollandse tragedie', p. 89.
25. Ter Braak, 'De stroomaanbidder', p. 290.
26. Bijvoorbeeld Ter Braak, 'Slechte romans, die goede romans zijn'. Na de Tweede Wereldoorlog is het vooral Van Galen Last die deze terminologie voor Van Schendel bezigt. Zie Van Galen Last, 'Het christendom bij Van Schendel'.
27. Zie over Van Schendel in de context van prozavernieuwing Anten, *Van realisme naar zakelijkheid*, p. 72-85.
28. Ter Braak, 'Een schilderes schrijft', p. 119. Ter Braak, 'Van Schendels rythme', p. 642: 'Geen schrijver in Nederland heeft zo beslist afgewezen alle "fraaiigheid" van de woordkunst en zo onverbiddelijk de beperking tot het uiterste nagestreeft.'
29. Ter Braak, 'Minimum - maximum', p. 210-212; zie ook bijvoorbeeld Ter Braak, 'Ehrenburg maakt school'.
30. Du Perron, 'Brief van 28 november 1935', p. 27. Zie ook over de nieuwe zakelijkheid in relatie tot Van Schendels proza: Van Vriesland, 'Arthur van Schendel'. De stilistische bondigheid en het ontbreken van expliciete psychologische uitleg zorgden ervoor dat het in de jaren dertig verschenen proza van zowel Van Schendel als F. Bordewijk beschouwd werd als voorbeeld van geslaagde moderne prozaschrijfkunst. Zie daarover Anbeek, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985*, p. 154-162.
31. Du Perron, 'Brief van 28 november 1935', p. 27. J. Noë is een van de weinigen die deze objectiviteit laken. Dat *De waterman*, *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels* een onbevredigende indruk nalaten, is volgens hem te wijten aan het gegeven dat Van Schendel in deze romans toeschouwer blijft, geen standpunt inneemt: het gedrag van Gerbrand Werendonk wordt niet afgekeurd, instemming met het gedrag van Maarten Rossaart en Kasper Valk blijft achterwege. Noë, *Arthur van Schendel*, p. 34-35.
32. 's-Gravesande, *Arthur van Schendel*, p. 103.
33. Vestdijk, 'De verantwoordelijkheidsgedachte uitgebeeld'.
34. Een vroeg voorbeeld is Binnendijk, 'Arthur van Schendel: *De grauwe vogels*'.
35. Hermans, 'Wat betekent Van Schendel voor de jongere generatie?', p. 687-688.
36. Pulinx, *Arthur van Schendel. Zijn werk en zijn beteekenis*, p. 5.
37. 's-Gravesande, *Arthur van Schendel*; Greshoff, 'Arthur van Schendel'; zie ook Van Nijlen, 'Herinneringen aan Arthur van Schendel'.
38. Stuiveling, 'Arthur van Schendels drie gestalten'.
39. Noë, *Arthur van Schendel*. Dit boekje uit 1961 werd in 1962 en 1980 herdrukt.
40. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel 4, p. 186-195. Zie ook noot 19.
41. Van Heerikhuizen, *Het werk van Arthur van Schendel*; Van Eijk, *Mededelingsvormen bij Arthur van Schendel*; Britz, *Drie 'Hollandse' romans van Arthur van Schendel*; Vanderlinden, *De dansende burger*. Vanderlinden promoveerde in 1975. De publieksversie van haar studie verscheen in 1980.
42. Deze romans vormen het 'monumentale middenstuk' uit Van Schendels oeuvre dat, zo voorspelde Pulinx in 1944, 'zijn naam wellicht het langst zal levend houden'. Pulinx, *Arthur van Schendel. Zijn werk en zijn beteekenis*, p. 136.
43. Puchinger, 'Een Hollands drama'.
44. Pulinx, *Arthur van Schendel. Zijn werk en zijn beteekenis*, p. 119.
45. Vanderlinden, *De dansende burger*, p. 191.
46. Woorden van E. Breton de Nijs uit de flaptekst van de in 1966 verschenen herdruk van *De grauwe vogels*.
47. Fens, 'Ten onrechte uit de aandacht verdwenen auteur. Twee Van Schendels herdrukt'.
48. Bordewijk, 'Van Schendels ondeugd is de deugd', p. 106-107.
49. Poll, 'Herdrukken van *Een Hollands drama* en *De grauwe vogels* van Arthur van Schendel'.
50. Vergeer, 'Van Schendels noodlot', p. 34.

51. Kralt, 'Een ongewone beweeglijkheid van geest. S. Vestdijk over Arthur Van Schendel', p. 18.
52. http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete_dbnlmnl_21062002.htm
53. Verboord, 'Auteursclassificaties in literatuurmethoden Nederlands 1968-2000'.
54. Mathijsen, Pleij, Vaessens, 'Dit zijn de boeken die iedereen gelezen moet hebben'.