

*Wil Boesten*

## Het sleepnet

Over tastbaar en ongrijpbaar bij Oek de Jong

### Nieuw bewustzijn

37

In mijn herinnering beluister ik een uitzending van *Knetterende Letteren* uit 2002 over de net verschenen roman van Oek de Jong, *Hokwerda's kind*. In de studio bespreken Jaap Goedegebuure, Hans Goedkoop en Elly de Waard de langverwachte roman van de auteur die zo lang had gezwegen, en door een vermetele recensent zelfs al eens 'als schrijver dood' verklaard was.

Het was een bijzondere uitzending. Haast hoorbaar was de verwarring van de gespreksdeelnemers die verbluft leken door het boek, en er tegelijk maar niet in slaagden onder woorden te brengen wat er was gebeurd; hun bewustzijn leek niet met de indrukken overweg te kunnen – alsof er iets geheel nieuws was gebeurd, terwijl wat ze hadden gelezen toch zo 'echt' leek, grijpbaar. De studiogasten benadrukten hoe goed het boek was – een uitstekend boek. Ook opluchting klonk door, dat het De Jong was gelukt met een indrukwekkende roman zijn verhoopte 'come-back' te maken. Maar bovenal hing verblufte verwarring woordeloos boven de uitzending: wat was dit voor boek?

In dit radioprogramma hoorde ik gebeuren wat ik las in Oek de Jongs in 2006 gepubliceerde *De wonderen van de heilbot, dagboek 1997-2002*, waar hij constateerde: 'Ik lees nooit meer een pas verschenen boek waarvoor ik de bakens moet verzetten, een boek dat een nieuw bewustzijn eist.' Herinner ik me die uitzending? Ja. Maar dat kan niet in relatie zijn tot het dagboek uit 2006. Dat klopt. Ik heb dat radioprogramma namelijk via internet beluisterd in 2007, kort voor mijn podiumgesprek met de schrijver. Daardoor kon me opvallen wat me opviel. Voor het verband met De Jongs constatering doet dat overigens niet ter zake, die werd er eerder door bevestigd.

Mijn indruk van de grote roman was vóór ik die radio-uitzending hoorde namelijk verrijkt door het lezen van het dagboek *De wonderen van de heilbot*, dat mij in die tijd op confronterende wijze in de ban hield. Zodoende kon ik horen wat er ongeveer vijf jaar eerder plaatsvond tussen drie besprekers in een radiostudio.

Mijn herinnering is niet zozeer vervalst of fictioneel geworden door de omgekeerde positie in de tijd die twee gebeurtenissen hebben aangenomen, maar ze

lijkt minder authentiek of waar. Zoals bij het schrijven van een roman waar het je – je verhaal doserend in de tijd – ook zomaar kan overkomen dat een net gemaakte passage gevolgen heeft voor een scène die op een heel andere plaats in de verteltijd ligt maar allang geschreven is, en die samen de opening van het boek bepalen. Mijn herinnering was echte én geconstrueerde herinnering, kunstmatiger geworden, maar veelzeggender. Zoals aantekeningen in een dagboek ook nooit meer de belevenissen vormen die erin beschreven worden.

Van belang is de vraag wat de besprekers dan in zo hoorbare verwarring stortte. Wat was er aan die nieuwe roman van De Jong dan zo... ja, zo wat? Een zekere ‘afgrondigheid’, onpeilbare tastbaarheid, echtheid leek het trio collectief evenzeer te verrukken als van zijn stuk te brengen. En de vleselijkheid uiteraard. Bovendien werd in het boek niet nagedacht, niet bespiegeld en niets verklaard en toch leek het zo sterk van psychologie.

Omdat ik de roman net herlezen had was de verwarring, hoewel nog wel degelijk navoelbaar, ook vermakelijk, zoals een geval van situatie-ironie vermakelijk kan zijn. Wist ik dan zoveel meer dan zij?

Jazeker. Ik was immers vijf jaar verder. De roman had zijn plaats ingenomen in de letteren. Er waren vertalingen gepubliceerd, in het buitenland was erop gereageerd. En vooral: *De wonderen van de heilbot* was verschenen, dat de radiogasten in 2002 niet hadden kunnen lezen.

In dat dagboek speelt het ontstaan van *Hokwerda's kind* een vooraanstaande rol, je mag zelfs zeggen dat het de totstandkoming van die roman documenteert. Het gekke is wel dat, hoezeer ik me met terugwerkende kracht ook in de verwarring van het trio kon verplaatsen, ik me die van mijn eigen eerste lezing absoluut niet herinnerde, terwijl ik toch – luttele dagen na verschijnen in 2002 – danig onder de indruk was. En ik wil zeker niet beweren dat ik wél subiet door had wat deze roman zo groots maakte.

En zo was ik – vijf jaar na dato terugkijkend in elk geval – oorgetuige van de geboorte van een moderne klassieker, zo'n boek waarbij het wel een tijdje duurt eer men in de smiezen heeft wat het zo anders, zo nieuw, zo goed maakt: levende receptiegeschiedenis.

### Je eigen leven vertellen

Eigenlijk verbaasde het me wel dat een romanschrijver als Oek de Jong zijn dagboek publiceerde. In een interview had ik hem eens horen zeggen dat hij dat nooit zou doen. Maar misschien móést het. In een essay in de bundel *Een man die in de toekomst springt*, uit 1996, schrijft Oek de Jong al dat hij van een roman iets verwacht: ‘...dat bij uitstek in een literair dagboek te vinden is: een naaktheid, een

echtheid, een authenticiteit die de lezer ontroert en verandert'. Hokwerda's kind voldoet ruimschoots aan dat criterium en in zijn literaire dagboek toont de schrijver met een confronterende kwetsbaarheid, en op aangrijpende wijze, hoe de roman is geworden wat hij werd.

Ook in het dagboek formuleert de schrijver overigens een uitgangspunt – een eis zelfs – voor zijn toekomstige proza: 'Transgressie (...) het grensoverschrijdende van sommige gebeurtenissen (...). Door de grensoverschrijding breek je het onbewuste open.' Met deze formuleringen beland je vanzelf bij de genrescheiding, de vraag naar fictie en non-fictie, de kwestie van het autobiografische gehalte, een kwestie die ik doorgaans uit de weg ga, zo niet verfoei, omdat het zo vaak uitloopt op een zoektocht naar de kleine mens achter de schrijver. Iedere goede, oprecht geschreven roman moet in zeker opzicht autobiografisch zijn, maar dat heeft niet veel te maken met levensfeiten van de auteur. En omgekeerd: in hoeverre is bij een gepubliceerd – literair – dagboek nog sprake van een autobiografisch zuiver document?

In haar inleiding bij de Nederlandse vertaling van Cesare Pavese's *Leven als ambacht, dagboeken & brieven* vraagt Patricia de Martelaere zich af of het dagboekschrijven misschien een middel is om het eigen leven vorm, samenhang te geven, dat leven te kunnen beleven als ware het een roman: 'Een "metafysische eenheid", zoals Pavese dat noemt, die het leven omvormt tot een verhaal en dus tot een opeenvolging van per definitie betekenisvolle momenten.'

Ter ondersteuning van haar vraag haalt ze Elias Canetti aan, die de opvatting huldigde dat de auteur van een dagboek tot niemand spreekt behalve zichzelf, dat hij in zijn dagboek een dialoog voert met een meedogenloze partner die hijzelf is, en dat hij wanneer hij een toehoorder zelfs maar vóór zich ziet, het dagboek aan het vervalsen is.

Het is haast grappig die uitspraak te horen uit de mond van een auteur die tot een van de grootste *Selbstdarsteller* uit de letterkunde gerekend kan worden, en die als geen ander het vervalsende geheugen gebruikte, maar snijdt zijn bewering hout? Kunnen we ons voorstellen dat er één schrijver is die níét – al is het maar tegen zijn zin – ook aan een publiek denkt wanneer hij in zijn intiemste dagboek schrijft? Zou hij ooit hebben bestaan? Maakt niet juist die tegenstelling tussen privé en publiek het schrijversdagboek tot de trapezekunst die het is? Staat niet alleen al de hoge mate van bewustzijn met betrekking tot stijl en vorm die een auteur – en zeker Oek de Jong – bezit dat meedogenloze partnerschap in de weg?

Is met andere woorden dat onderscheid in het onderhavige geval niet nodeloos geworden? De ene romanschrijver (De Jong) eist van de roman dat hij is als een dagboek. En daarover heeft de andere schrijver (Pavese) gezegd dat het – als ware

het een roman – het leven van de schrijver (of het schrijversleven) als metafysische eenheid weergeeft.

Is het mogelijk bewust te smeden, maar niet aan een lezer te denken? Is een dagboek dan niet een soort autobiografische roman? Die namelijk, zo beweert op zijn beurt een derde auteur, Imre Kertész, kán niet bestaan anders dan als feitenrelaas – als rapportage, dossier, de rest wordt onverbiddelijk fictie. En zo bevinden we ons in goed schrijversgezelschap, maar ook tussen drie vuren.

De door Pavese genoemde metafysische eenheid komt trouwens ook al voor in het werk van Oek de Jong. In een essay uit 1996 over Frans Kellendonk wordt de roman ('dat onsterfelijke genre') voorgesteld als de vorm die die metafysische eenheid herstelt: 'Een zin en samenhang scheppend medium.'

En zo komen dagboek en roman samen. *De wonderen van de heilbot* is niet alleen aangrijpend omdat het met knokige oprechtheid een gruwelijk worstelende schrijver laat zien, en het onverbloemd getuigt van opvattingen die je zelf vaak half bewust denkt maar die je hier jaloersmakend eerlijk en doorschijnend helder vindt opgeschreven, nee, ook omdat het veel prijsgeeft van wat De Jong als romanschrijver is en wil zijn. En dan gaat het niet om de autobiografische 'mens achter de schrijver' maar om de schrijver in zijn boeken.

Oek de Jongs hoge bewustzijnsgraad ten aanzien van de vorm van zijn werk en het ontstaan ervan kennen we en die houding wordt in het dagboek bevestigd. Als auteur van een journaal wordt deze romanschrijver niet opeens iemand die ongebreideld en met ongepolijste hartstocht zijn hart en geest over de lezer uitstort. Ook hier schrijft de vakman, een auteur die met veel meer bezig is dan uitsluitend het vastleggen voor eigen gebruik later.

Een van de vragen die het dagboek dooraderen is die naar de diepere herkomst van wat de schrijver schrijft. Bij alle schrijfbewustheid realiseert Oek de Jong zich op elk moment dat hoe lang hij ook over het maken nadenkt, hoe bewust hij ook kneedt, vormt en vijlt, het bepalende en onderscheidende in het schrijven niet werkelijk tevoorschijn komt uit een bewuste, gewilde, rationele (denk)handeling. Er bevindt zich in het bewustzijn een laag waaruit de auteur materiaal opdiept, een reservoir, een zee van mogelijkheden waarvoor het primaat van de rede niet geldt en waarin een schrijver zijn netten uitwerpt en opvist wat hij in zijn verhaal vervecht. Er lijkt zelfs een strijd te woeden – of is het een heftige chemische reactie? – tussen bewust en onbewust tijdens (ik zou hier liever het voorzetsel in gebruiken) het schrijven. De rede wil de touwtjes niet uit handen geven.

Het realisme dat zo tastbaar en allesomvattend aanwezig is in *Hokwerda's* kind lijkt maar moeizaam te verenigen met deze onstoffelijke, uit het onbewuste opgehaalde bouwelementen. Welke elementen komen boven en van wie? Wat is hun belang

en wie smeedt ze aaneen? Waardoor komt de keuze tot stand? Onder de oppervlakte van het eigen bewustzijn, vaak op duizelingwekkende, slechts met gevaar voor het leven te beduiken diepte, glinstert en blinkt blijkbaar een ruwe grondstof, bestaande uit ervaringen, opgeslagen herinneringen, flarden, beelden en gebeurtenissen, een grondstof voor wat literatuur zal worden. Wellicht sluimert daar ook het ‘eeuwig biografische’.

Oek de Jong heeft zijn dagboek een motto van Max Frisch meegegeven: *Alles kann man erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben*. Als dat geen relativerende lees-aanwijzing is. Je vertelt je eigen leven, maar of het ook je werkelijke leven is? Vormgeven vervalst. Imre Kertész beweert in *Dossier K* dat de autobiografische roman niet bestaat: ‘goede autobiografie is een document.’ Vervolgens suggereert hij dat de lezer met datzelfde *Dossier K* misschien toch ook een roman in handen heeft.

*Autobiographie ist es immer*, zei Thomas Mann Goethe al na. De *Zauberer* duidde hiermee niet op het al dan niet voorkomen van feiten uit zijn leven in zijn boeken, maar op iets daaronder. Zoals ook de vaak misbruikte uitspraak *Madame Bovary c’est moi* van Gustave Flaubert (van wie de uitspraak volgens vertaler Rokus Hofstede niet is) niet naar enige parallel tussen de levensfeiten van de hoofdpersoon en zijn eigen leven verwees! Flaubert had het over het kunstwerk met die titel: het boek wás wat hij op dat moment was. Een goede roman is wat de schrijver is, is zijn denken, voelen, vormen en overwegen. En op – of voorbij – het kruispunt van bewust en onbewust ligt wat misschien de ruggengraat van het autobiografische is: niet het exact herinnerde levensfeit, maar de zee van materiaal daaronder.

Door de leescombinatie van *Hokwerda’s kind* en *De wonderen van de heilbot* krijgt de lezer een mooi beeld van dat graven naar die ruggengraat. Er komt hoegenaamd niks klassiek autobiografisch in de roman voor en toch is het boek helemaal Oek de Jong. Door materiaal van onder de waterlijn van het bewustzijn van de schrijver.

In elke roman leeft de biografie en elk egodocument wordt door te kiezen wát hij opschrijft, door het literair vormgeven in de handen van de auteur fictie. Maar aan de andere kant: juist daardoor misschien pas wat de schrijver is. Dat gaat veel verder dan de kortzichtige term autobiografie kan dekken. Zo opgevat kan – moet – een boek *autoschrijverij* zijn, niet in de zin van een beschrijving van het eigen leven maar een *schrijving* van dat leven los van eventuele herkenbare levensfeiten. Kertész zou Thomas Mann misschien antwoorden: *Literatur wird’s immer*. En als echt gebeurd geen excuus is – om Gerard Reve’s uitspraak uit zijn verband te rukken –, dan zijn dit heilloze, geconstrueerde genretegenstellingen.

Snel weg uit dit postmoderne spiegelkabinet.

### Laboratorium van de geest

‘Als schrijver noem ik me psychologisch realistisch,’ vertelde Oek de Jong me. Het is de taak van een schrijver die zichzelf zo definieert om mensen in een crisissituatie te voeren en vervolgens als in een laboratorium gade te slaan en te onderzoeken wat er gebeurt. In *Hokwerda’s kind* wordt – in tegenstelling tot wat menig recensent meende te zien – in het geheel geen naturalistisch proces beschreven. Er is immers geen sprake van een noodzakelijkerwijs zo verlopende ontwikkeling, van een ontwikkeling die gestuurd wordt door vastliggende en van tevoren klaargezette en later te achterhalen determinanten (het klassieke *race*, milieu, moment – met de schrijver als een soort scheikundeleraar die zegt: ‘Kijk, dit zijn de ingrediënten en nu moeten jullie eens opletten wat er gebeurt’).

Hier wordt geen hypothese vooraf bewezen, maar vindt een realistisch psychologisch experiment plaats: werp mensen in de reageerbuis die het verhaal is en observeer wat er gebeurt, hoe ze reageren, waar het toe leidt, waartoe ze in staat zijn en leg niets uit. Ook de laborant heeft van tevoren geen idee wat er zal komen. Wel voegt hij regelmatig nieuwe stoffen toe die hij ergens heeft opgediept.

Dat het verloop noodlottig is en de afloop droevig heeft niets met naturalistische noodzaak te maken. Dat het voor de lezer achteraf voelt alsof het wel zo moest lopen, heeft niets met vastliggen vooraf te maken maar alles met de psychologische werkelijkheid die ontstaat uit het kunnen van de schrijver, die met zijn neus boven op het experiment staat waarvoor hijzelf de ingrediënten levert, die het proces in de opstelling observeert, beheert én er als het ware live verslag van doet.

De kracht van *Hokwerda’s kind* is juist dat er níét een van tevoren uitgestippelde tragische weg afgelegd wordt, maar dat de mogelijkheden die ontstaan consequent en meedogenloos door de schrijver worden onderzocht, doorlopen, doordacht, doorleefd en uitgewerkt – en de lezer loopt mee, wordt meegesleurd als getuige van die psychologische gistingsprocessen. De schrijver heeft zich niet voorgenoemen een idee te demonstreren of zelfs aan te tonen om een opvatting uit te venten waarvoor dit verhaal hem het beste vehikel dunkt. Nee, hij werkt uit wat hij tegenkomt. En wat hij ophaalt uit een onbewuste diepte met zijn sleepnet. Hij heeft het boek – zichzelf – in een proces gebracht. Daarom ook geen uitleg, geen verklaringen (Pietje vroeg zich af waarom hij dat deed, maar diep vanbinnen wist Pietje dat verrekte goed, immers eigenlijk etc, etc...), maar ‘realisme’ in de meest ware zin van tonen, werkelijkheid bouwen, een psychologische werkelijkheid waarvoor de schrijver de bouwstenen uit zichzelf opvist.

Het tastbare psychologische realisme en het onbewuste komen in de roman samen. Het effect van die werkelijkheid op de lezer, dat idee mee te lopen, mee te denken in een psychologisch proces, heeft alles te maken met de overtuigings-

kracht van wat uit het diepste bewustzijn komt.

De noodlottige afwikkeling geldt slechts voor de protagonisten die leven binnen de kافت van dit boek, en wordt noodzakelijk (in de zin van universeel), niet door determinanten die vooraf gegeven waren, maar door de overtuigingskracht van het geschrevene. En die schuilt weer in het materiaal waaruit handeling is geboetseerd. De schrijver hoeft niet uit te leggen omdat hij meedenkt, meevoelt, en meegaat, niet terugdeinst en uiteindelijk 'voorbij het duister' komt, waar boek en schrijver samen kunnen vallen, in een oplossing die geen andere had kunnen zijn en daaraan haar universaliteit ontleent.

### Handelingen

'Een schrijver gebruikt een beschrijving van handelingen om iets te zeggen over zijn personages', schrijft De Jong in het dagboek. *Hokwerda's kind* is een en al handeling, concrete wereld, tastbaarheid. Het realistische, voelbare, dit 'psychologisch realisme', schuilt vooral in het níet uitleggen, het níet verklaren, maar het tonen: dit gebeurt, zo doen ze, zo handelen die mensen, zo reageren zij, zo geef ik het lot gestalte.

De lezer staat er met zijn neus bovenop, en waar in andere romans vaak een uitleg het boek wordt binnen gesmokkeld, ontbreekt die hier. De Jong jaagt zijn lezer voort, sleurt hem mee, tot in de meest fysieke en intieme details aan toe. De tactiele finesse bijvoorbeeld is zo groot dat je de lichamelijke details onder je vingertoppen voelt. En in de geest gebeurt iets dergelijks: de schrijver neemt je steeds verder mee, tot aan die afgrond – en over de rand, naar dat duister – en daar voorbij. Hij kan dat doen doordat je als lezer heel elementair (fysiek namelijk) betrokken bent bij de personen. Het lijkt wel alsof de handelingen je letterlijk raken, en daarmee de denkprocessen die eraan ten grondslag liggen. Al wordt over dat nadenken tussen de twee kaften niet gerept. Het is een geheel eigen soort ik-stond-erbij-en-keek-ernaar. 'Hij moet zijn werk doen, hij moet goed schrijven, en niet bang zijn om steeds verder weg te zinken in zijn kunst.' Aldus Oek de Jong over de schrijver in zijn essay 'Een klievende roman'. Dat klieven krijgt in *Hokwerda's kind* een heel concrete vorm, hakblokken, messen en uiteindelijk een fatale steekpartij, maar eer het zover is, zinkt de spiraal van liefde en geweld, van genot en pijn steeds dieper en die brute chemie brengt het psychologische proces in beeld dat de lezer ondergaat, na afloop begrijpt, maar nergens kan beetpakken.

Waar je in een deterministische roman een onontkoombaar noodlot zich zou zien voltrekken, is in dit boek een noodlot zichtbaar dat zich onstuitbaar voltrekt, maar dat wél ontkoombaar lijkt, dat van toeval en keuzes leeft en juist daarin zijn noodlottigheid beleeft.

Lin en Henri en Jelmer, de belangrijkste van De Jongs literaire laboratoriumdieren, worden losgelaten en de schrijver kijkt wat er gebeurt. Een fatale paradoxale strijd barst los tussen het opgeven van het ik in de liefde en de individualiteit die zich daartegen – desnoods met geweld – verzet (een mooie parallel overigens met de strijd tussen rede en onbewustzijn in het schrijven).

Er is echter een even groot als wezenlijk verschil met een ‘gewone’ proefopstelling: deze personen bestaan niet echt, de schrijver laat ze handelen, niet in maar mét zijn geest – zij bestaan slechts in zoverre hij ze dat toestaat. Wat ze doen komt dus uiteindelijk voort uit een bewustzijnslaag van hun maker, die daarmee hun mogelijkheden afbakt en zichzelf naar buiten keert: hij is immers degene die heeft ‘opgevestigd’ wat vervolgens in een ‘zinnig’ verband als verhaal wordt getoond.

In een essay over Frans Kellendonk uit 1996 beschrijft De Jong de functie van de roman als volgt: ‘...een opvolger van de metafysica, een zin en samenhang schepend medium’. Het herinnert sterk aan de opmerking van Pavese over de betekenis van dagboeken. Elders heet het: ‘...romankunst als beeldende, empirische filosofie’.

Dit omschrijft niet alleen wat De Jong verwacht, maar vooral ook een ervaring die hij de lezer wil bieden. En in dat ervaren schuilt de kracht van *Hokwerda’s kind*: het is empirische psychologie, biedt de lezer een unieke sensatie van ‘dichtbijheid’, van hier en nu, erbij zijn, van plaatsvinden en begrijpen, zonder uitleg. Hoe alles binnen de roman ook klopt, diezelfde lezer kan er zijn vinger niet achter krijgen, niet aanwijzen: ‘Hier! Hier gebeurt het, zie je?! Dit is het moment.’ Waarom niet? Je lijkt soms wel opgesloten in het hoofd van een ik-verteller, maar je zit binnen in de gebeurtenissen van een roman in de derde persoon.

### Van onder de waterlijn

Water is er altijd. Overal duikt het op. In elk boek van Oek de Jong speelt het een grote rol, het onbestendige, veelvormige, ongrijpbare en gevaarlijke element. Veel van de beelden die gepaard gaan met de zogenoemde transgressie en die de bouw-elementen van het boek vormen verwijzen ernaar. Uit die diepte komt de kern van de roman, van onder het water, van onder de grens van het bewuste, van de rede. Laat ik het *sousrealisme* dopen – en dat heeft niks te maken met mystiek, met het clichématig freudiaanse, of enige ‘wondere bovenwereld’, maar met het stelselmatig zoeken onder de realiteit naar een ‘oplossing’ voor het proces dat je in gang hebt gezet. Oplossing hier op te vatten in de zin van het oplossen van een muziekakkoord.

Edo Mesch in *Opwaaiende zomerjurken*, de halve romanpopulatie in *Cirkel in het gras*, Lin, Henri en Jelmer in *Hokwerda’s kind*, en – niet te vergeten – Oek de Jong zelf in het dagboek: vroeg of laat gaan ze te water, en altijd op een sleutelmoment.

In zijn dagboek beschrijft de auteur zelfs een riskante zeiltocht die wel nagespeeld lijkt van de zeilscène aan het slot van *Opwaaierende zomerjurken*. In het journaal wordt niet alleen gezwommen en gezeild – soms tot aan de grens van de zelfdestructie – het lijkt ook een vergelijkbare functie te hebben. Waar water opduikt markeert het een overgangssituatie, een verandering, de rand van een crisis of de kern ervan, een grens of de overschrijding ervan: de momenten van mogelijke *transgressie*, de grensoverschrijding die De Jong als voorwaarde ziet van een moderne roman.

Dat zeilen, zwemmen, vissen, duiken, het onder de oppervlakte gaan en bijna verdrinken loutert de protagonisten, schudt wakker, troost, brengt antwoorden of een oplossing. En de schrijvende auteur duikt onder om het onbewuste te onderzoeken, te vinden en mee naar boven te brengen wat de *transgressie* vraagt. Zie daar Canetti's 'meedogenloze partner'!

In *De inktvis*, de abusievelijk door de pers als 'mystiek' weggezette novelle, wordt het opvissen van *sousrealistische* elementen heel concreet verbeeld. Damiano, die in een zware crisis verkeert en alles onderneemt om zijn angst en woede met dwangmatige rituelen te bezweren, haalt met zijn netten een enorme inktvis van onder de waterlijn en met dat beest kroont hij zich tot koning van zijn rituele wereld, tot hogepriester van een eenmansreligie, tot sjamaan van zijn eigen dwanggedachten. Het markeert de doorbraak naar een nieuw bewustzijn.

Die novelle betekende in retrospectief Oek de Jongs eigen doorbraak, en wel terug naar het schrijven. Het was een draaikolk en daaruit kun je pas helemaal onderaan ontsnappen. Ook zitten er elementen in die vooruitwijzen naar *Hokwerda's kind*. De onwetende zintuiglijkheid, de lichamelijkheid, zelfs een detail als het keukenmes met het gerepareerde heft uit de roman duikt op. Maar vooral lijkt *De inktvis* een poging de *transgressie* voor de schrijver-in-crisis te forceren en tegelijk te beschrijven. Nee, door te beschrijven te forceren, in het besef dat schrijven, kunst maken ook een permanente *transgressie* van de grens van de rationaliteit moet zijn, dat het *primaat* van de rede dat het schrijfproces zo lijkt te domineren moet worden doorbroken om op te gaan, 'weg te zinken in zijn kunst'. En dat kan gepaard gaan met geweld, zoals de individualiteit in *Hokwerda's kind* zich niet gewonnen geeft aan de liefde waarin zij dreigt te verdwijnen.

Door je een situatie, een handeling in *extremis* voor te stellen, toon je échte psychologie, breek je het bewustzijn open, leg je de drijfveren bloot. Van je protagonisten, maar uiteindelijk ook die van jezelf – en als je slaagt, ook die van de lezer! De auteur krijgt contact met wat er diep binnenin ligt opgetast. Waar ligt bijvoorbeeld dat punt dat je wreed wordt, dat je verkrachter kunt worden, moordenaar. Zichzelf al zoekend confronterend delft de auteur het materiaal op dat de roman maakt tot wat die is en dus wat hij is. *Madame Bovary c'est moi*.

### Hoe dat gaat

Het allereerste verhaal dat De Jong schreef werd ‘aangesticht’ door het beeld van een jongen die boven op een golfbrekerpaal zit terwijl de vloed opkomt. Niet dat beeld zelf, maar het feit dat daardoor een verhaal in hem begon te leven houdt de schrijver dan ook dertig jaar later (het is dan 1997, het laatste jaar van wat ik in *understatement* aanduid met Oek de Jongs schrijfimpasse) nog steeds bezig. In het dagboek noteert hij: ‘Wat mij het meest bijbleef was de ervaring met dat beeld. Later begreep ik dat je door zulke beelden contact krijgt met de black box, de symbolenwereld van het onbewuste, of hoe je het ook wilt noemen.’

En uit ‘de zee van het heel en half vergetene’ komen de meest vreemdsoortige en confronterende feiten, taferelen, herinneringen, belevenissen, anekdotes, fragmenten, gevoelens, ideeën en verhalen mee aan de oppervlakte. Materiaal dat vaak afkomstig blijkt te zijn uit de eigen voorraad aan belevenissen, maar door de schrijver ternauwernood wordt herkend: ‘...en wanneer het weer bovenkomt, zie ik in die vangst dikwijls mijn eigen ervaring flonkeren, maar altijd vervormd, van gedaante veranderd’.

Het betreft volgens de schrijver niet zozeer ‘herinneringen’ in strikte zin, als wel beelden die zijn ontstaan op basis van belevenissen. Hoe het eruitzag voor het ‘ophalen’ begon is echter niet ‘weetbaar’.

Dát is waar het sleepnet naar vist, de black box die fungeert als stofleverancier en motor van ‘het grote vanzelf’, van het ‘schrijven óm te begrijpen’, van het ‘waaien van de geest’, het ‘enorme stromen in mijn kop’, van het ‘opgeven’ – van het ‘mystieke in het schrijfproces’, zoals Nathan Englander het in een vraaggesprek met NRC weer mocht noemen.

Dus niet alleen dat opduiken, opvissen van de grondstof gebeurt uit een sousrealistische diepte, ook het erop volgende proces van raffinage en verwerking, het schrijven, het veredelen, is een proces dat getekend wordt door contrasten – strijd – tussen bewustzijn, ratio en een haast mystieke ervaring wanneer er dingen vanzelf gebeuren, dat stromen, het moment wanneer ‘het hoofd niet weet wat de hand schrijft’ (Wittgenstein). Dat grote vanzelf – dat overigens ook de kern van de zeilbeleving uitmaakt – dat moment waarop met het intreden van de stilte alles gewoon lijkt te gebeuren.

En het is natuurlijk een mooie paradox dat een dergelijk onbewuste procedure aan de basis ligt van een zo fysieke en realistische roman – en dat bij een als zo rationeel te boek staande schrijver als Oek de Jong (die nog vaak wordt vereenzelvigd met de absolute systeembouwer Edo uit *Opwaaiende zomerjurken*).

Wie durft daar nog in termen van wel of niet authentiek te denken? Of te ontkennen dat het immer *Biographie* zo niet *is* dan wel *wórdt*? Is de vraag naar authentici-

teit in de vernauwde betekenis van ‘levensfeit en waar gebeurd’ nog op enige wijze van toepassing? Immers, wat maakt het boek? Haal je alleen materiaal boven dat ‘nodig’ is, dat naar boven móét? Ontstaat het boek omdat daar iets ligt of wordt de roman veroorzaakt door hetgeen ‘toevallig’ mee naar boven komt?

Het flonkerende materiaal is grondstof (‘aanstichter’) voor het verhaal én tegelijk brandstof voor de fabelmachine. Het verandert ook niet pas wanneer het is geslepen en gepolijst in een schrijfproces, het werd daarvoor vervormd tijdens het verblijf onder het oppervlak, en onderging ook nog eens een gedaanteverandering door het naar boven halen. Het gebruik in het schrijfproces transformeert het ‘slechts’ voor de zoveelste keer: ‘...goed schrijven, en niet bang zijn om steeds verder weg te zinken in zijn kunst’.

En hoe ver gaat dat wegzinken? Wanneer Oek de Jong Lin Hokwerda tot moordenaar laat worden, wordt die moord in deze zo van echtheid uit zijn voegen berstende roman níet getoond. Waarom eigenlijk niet? Heeft dat te maken met wat de schrijver in zijn netten vond? Is daar de grens waarvoor alles in hem terugdeinst? Of vond hij die niet? Had hij die moord alleen kunnen schrijven als hij onder de waterlijn een punt had gevonden waar hij zelf die uiterste grens zou kunnen overgaan? En is dat de reden waarom het doden uiteindelijk niet rechtstreeks gebracht wordt, maar in retrospectief verteld, uit de tweede hand gereconstrueerd? Is Oek de Jong teruggedeinst? Heeft hij onder de waterlijn die moordenaar, die allerbuitenste duisternis niet aangetroffen? En aangezien je niet schrijven kunt wat je niet ‘bent’: was het tot hier en niet verder?

Want uiteindelijk speelt de loutering een grote rol. Jezelf verlossen door te zien dat het er is. Voor auteur én lezer. Werkt die dubbele helix van liefde en geweld niet reinigend? In de zin van wat De Jong in 1996 schreef: ‘Maar mijn voorkeur ligt bij de roman die klievend is, die zich volgens waarschijnlijk oeroude patronen naar een onthulling en een katharsis beweegt.’

En dat klievende ontstaat dankzij die andere dubbele helix van hevig realisme en ontastbare onbewustheid. Ontrafeld is het nog niet.

Hans Goedkoop verbaasde zich tijdens die uitzending van *Knetterende Letteren* in 2002 over de slotzin van de roman. Jelmer zoekt dan het graf van de vermoorde Henri: ‘Hij deed er drie kwartier over het te vinden.’ Ter plekke leek Goedkoop te zien dat het een knipoog is naar de lezer. Op dat moment was hij zelf nog bezig met zijn zoektocht. De schrijver had toen de inhoud van zijn sleepnet reeds afgeleverd: *Hokwerda’s kind, c’est moi*.