

SANDER BAX

SCHRIJVERS

MYTHEN LITERATUUR en
SCHRIJVERSCHAP

TUSSEN 1880

en 2020

© 2024 Sander Bax

Omslagontwerp Suzan Beijer

Omslagbeeld Lara Viana/andriess~eyck galerie

Foto auteur Ilja Keizer

Zetwerk Elgraphic

www.uitgeverijprometheus.nl

ISBN 978 90 446 3078 7

1

DE SCHRIJVER ALS ANTIBURGER

De bohemien

Hoe vreemd het misschien ook klinkt: een boek over de literatuur van de twintigste eeuw kan niet anders dan beginnen met een negentiende-eeuwse dichter. De grote mythe van de Nederlandse literatuurgeschiedenis wil namelijk dat die literatuur aan het einde van de negentiende eeuw – met het optreden van de zogenaamde Beweging van Tachtig – voor het eerst een *moderne* literatuur wordt. Schrijvers als Willem Kloos en Lodewijk van Deyssel, die vaak worden gezien als de ‘voormannen’ van Tachtig, hebben met hun spraakmakende optreden het beeld van het schrijverschap in Nederland grondig herzien. Eenvoudig gezegd: na Tachtig was de Nederlandse schrijver geen burger meer die schreef om de burgerlijke klasse te onderhouden en te onderwijzen, maar werd het model van de schrijver dat van de maatschappelijke buitenstaander. De anti-burgerlijke luis in de pels.

De twee foto's die Willem Witsen in 1892 en 1894 maakte van zijn vriend Willem Kloos laten zien hoe Kloos dat schrijverschap visueel heeft uitgedragen. Het haar van de schrijver zit in de war, hij heeft een vlassig snorretje en kijkt je met bloeddorlopen ogen aan. Het pak dat hij draagt is niet erg netjes – en getuigt eigenlijk alleen maar van het feit dat deze figuur misschien ooit tot de gegoede burgerij behoorde, maar daar nu toch ver van verwijderd is geraakt.

Zo'n schrijver is niet te vinden in een literaire sociëteit, maar heeft als

favoriete habitat het café. Aan het gezicht van de dichter kunnen we ook aflezen dat hij zeer fijngevoelig is, iemand die meer voelt dan gewone stervelingen. En dat is ook wat deze vorm van schrijverschap zo belangrijk maakt: de schrijver offert zijn maatschappelijk aanzien op om vanaf de zijlijn diepzinniger dingen te kunnen voelen, denken en zeggen dan gewone burgers. Met de Tachtigers, kortom, wordt de schrijver de kritische buitenstaander die een vrijplaats creëert waar alles gezegd, gedacht en gevoeld mag worden.¹

Er is al vaker op gewezen dat het in het geval van Willem Kloos en de zijnen vooral gaat om een geval van ijzersterke en zeer succesvolle self-fashioning.² Kloos en Van Deyssel introduceerden in de Nederlandse literatuur vooral een nieuwe stijl van kritiek bedrijven en polemiseren. De toon van criticus Kloos wordt wel ‘agressief en onparlementair’ genoemd – iets wat eruit sprong in een cultuur waarin tot dan toe ‘ hoffelijkheid en welwillendheid’ de toon zetten. Wát die criticus dan te vertellen had, wordt wel gesteld, bleek minder vernieuwend dan het leek. In hun polemische strategie zetten Kloos en Van Deyssel de dichters vóór hen weg als een stelletje mislukkelingen. Wie beter kijkt, ziet dat ze nog behoorlijk veel met hun voorgangers gemeen hebben.³

Toch heeft het schrijversbeeld dat de Tachtigers ontwikkelden tot diep in de twintigste eeuw doorgewerkt. Nog in 1932 richt Menno ter Braak in *Démasqué der schoonheid* zijn kritiek op de poëzieopvatting van Tachtiger Jacques Perk. In de jaren vijftig publiceert Lucebert een gedicht dat hij ‘sonnet’ noemt en dat wordt beschouwd als een parodie op de poëzieopvatting van de Tachtigers. En als Jos Joosten in de jaren negentig van de twintigste eeuw – 110 jaar na dato – de principes van de postmoderne poëzie wil uitleggen, dan gebruikt hij daarvoor het begrip ‘onttactiging’.⁴

Het moge duidelijk zijn: de impact van de literaire revolutie van Tachtig kan niet onderschat worden. Hoe heeft die revolutie zich voltrokken?⁵ Aan het einde van de jaren tachtig vindt een groep Amsterdamse jongeren elkaar. Ze ontmoeten elkaar, heel traditioneel, als ze rond 1881 lid worden van het letterkundig genootschap Flanor. In die vereniging komen schrijvers Kloos, Van Deyssel, Albert Verwey, Frederik van Eeden en Herman Gorter, schilders Willem Witsen en Jan Veth en de politiek bevlogen jongere Frank van der Goes samen. In 1885 neemt W.A. Paap

het initiatief tot de oprichting van het tijdschrift *De Nieuwe Gids* – een tijdschrift voor letteren, maar ook voor kunst, politiek en wetenschap. In het tijdschrift publiceert Kloos een reeks literaire kronieken waarin hij het beeld neerzet van een totale vernieuwing in de literatuur: ‘Sedert het verschijnen der eerste Nieuwe-Gids-aflevering, is de geheele Nederlandse Literatuur veranderd.’⁶

De literaire kronieken van Kloos bleken onderdeel te zijn van wat achteraf de indruk wekt van een breder programma. Als Cornelis Paradijs publiceerde Frederik van Eeden de bundel *Grassprietjes* (1885). Die bundel bevat gedichten waarin de voorgaande generatie dichters wordt bespot: ‘O Beets, wat zijt gij groot. / Als God het niet verbood, / Dan zou ik u aanbidden.’⁷ Als Sebastiaan Slaap schrijft Kloos een voorrede waarin de dichter Paradijs en zijn mededichters omstandig geprezen worden. Hoewel de bundel direct als satirisch werd herkend, hebben de parodieën van Van Eeden heel lang het beeld van de dominee-dichters bepaald.

De Tachtigers maakten niet alleen naam met aanvallen op hun voorgangers, ze verkondigen ook een eigen programma. Eenvoudig gezegd laat die vernieuwing zich samenvatten in drie belangrijke uitspraken van Willem Kloos. De eerste schreef Kloos in een recensie van de bundel *Verzen* die Herman Gorter in 1890 publiceerde. De gedichten in die bundel waren zó vernieuwend dat Kloos zélf er nogal wat moeite mee had. Niettemin ontlokte de bundel hem de uitspraak waarmee hij beroemd is geworden. ‘In ’t algemeen slechts kan men weten, dat kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn.’⁸ De andere twee uitspraken zijn te vinden in de inleiding die Kloos schreef bij de postume uitgave van de gedichten van zijn vriend Jacques Perk.⁹ De eerste luidt als volgt:

Vorm en inhoud zijn één, in zooverre iedere verandering in de woorden een gelijk-loopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze een overeenkomstige nuancering van de stemming aanduidt. En aan de stemming kent men de ziel.¹⁰

Kloos legt hier een bijna vloeiend verband tussen de ‘stemming’ van de dichter (later in de tekst heeft hij het over ‘diepe sentimenten, machtige passies’), de beelden of gedachten die de dichter in zijn gedicht verwerkt

(‘stoutere en forskere, fijnere en scherpere beelden’) en de woorden die de dichter uiteindelijk kiest. In die zin moet de vorm (de woorden, de beelden) helemaal in overeenstemming zijn met de gevoelens waaruit de poëzie voortkomt. Dat is ook de reden dat de dichter ‘een rijkere, vollere ontwikkeling noodig [heeft] van de vermogens der ziel’.¹¹

Kloos vergelijkt in zijn inleiding de talenten van de ware dichter (Jacques Perk, maar natuurlijk ook Kloos zelf) met de vaardigheden van mensen die denken ook dichter te zijn, maar die dat diepere gevoelsleven ontberen. Zij hebben een hart dat ‘in liefelijke spelevaart langs de oppervlakte van de kunst als van het leven glijdt’.¹² Daaruit volgt dus Kloos’ volgende belangrijke punt. Poëzie is niet voor iedereen weggelegd.

Een gave van weinigen voor weinigen, omdat men zelf iets moet gevoeld hebben van de verrukking der scheppingsdrift, eer wij hare uitingen bij anderen kunnen genieten, telt de poëzie natuurlijk, als iedere godsdienst, ook háre oningewijden, die, verleid door het gemak, waarmede een gevormde taal zich laat hanteeren, met vlijt en vlugheid hun gemoed den volke aan ontboezemen.¹³

Eigenlijk zegt Kloos hier dat je zelf dichter moet zijn om een andere dichter écht te kunnen begrijpen. Met dit strikte elitarisme markeert Kloos expliciet de afstand tussen zijn eigen dichterschap en dat van zijn voorgangers – de dominee-dichters. Veel van die dichters waren juist op zoek naar een groot publiek. Zij wilden veel gelezen worden en dat beïnvloedde ook de toegankelijkheid van hun werk. Dit soort burgerlijke dichters was niet ingewijd in de ware poëzie. Kloos plaatst daartegenover een dichterschap dat expliciet níet het grote publiek zoekt.

Kloos positioneert de dichter hier als iemand die een grote afstandervaart ten opzichte van het (burgerlijke) publiek. Hij schrijft poëzie voor de kleine kring van ingewijden waar hij zelf toe behoort. Onder invloed van deze programmatische tekst – en de vele andere teksten van Kloos, zijn mede-Tachtigers én later door hen beïnvloede schrijvers en critici – heeft in de twintigste eeuw het idee postgevat dat de literaire schrijver per definitie een antiburgerlijke en antimaaatschappelijke positie moest innemen. Vanaf dat moment wordt er in beschouwingen over literatuur een onderscheid gemaakt tussen enerzijds ‘autonome’, ‘echte’ en dus

‘elitaire’ literatuur en anderzijds ‘heteronome’ literatuur die zich in dienst van de maatschappij plaatst.

Met het optreden van de Tachtigers krijgt in de Nederlandse cultuur het idee van ‘de kunstenaar als tegenvoeter’ gestalte. In het Frankrijk van de negentiende eeuw hadden schrijvers als Flaubert en Baudelaire zich al expliciet gemanifesteerd als de natuurlijke tegenpool van de op dat moment in de maatschappij dominante burgerlijke klasse.¹⁴ Onder invloed van een tekst als *Scènes de la vie de bohème* (1851) van Henry Murger werd het woord bohemien in de tweede helft van de negentiende eeuw een term die kunstenaars maar wat graag gebruikten om zich als auteur te profileren (in werkelijkheid leefden zij maar zelden echt het leven van een bohemien).¹⁵ Ook de Tachtigers wilden dat hun literatuur ‘zuiver’ was en in dat streven toonden zij hun ‘bourgeoisfobie’. Het imago van de schrijver dat de Tachtigers creëerden groeide uit tot ‘archetype van de schrijver’: hij is ‘een zelfverkleerde proleet, een sociale paria, een neuroot, fijnbesnaard psycholoog en bohémien’.¹⁶

Hadden hun negentiende-eeuwse voorgangers nog een vanzelfsprekende publieke functie, de Tachtigers namen radicaal afstand van die publieke functie van de literatuur door zich terug te trekken in een ‘ivoeren toren’. De paradox zit hem erin dat schrijvers vanaf dat moment juist met die beweging weg van de wereld hun publieke optredens en hun publieke belang legitimeerden. Pas literatuur die zich onttrekt aan de wetten van de maatschappij – en waarin dus alles gevoeld, gezegd en gedacht kan en mag worden – pas die literatuur kan écht kritisch zijn en pas die literatuur kan échte maatschappelijke impact hebben.

Kloos noemt de poëzie bovendien een godsdienst. Een van de meest radicale elementen van de Beweging van Tachtig was hun breuk met de traditionele religie.¹⁷ De levensbeschouwing van de Tachtigers – en dan met name van Kloos en Van Deysel – is een door Friedrich Nietzsche beïnvloed ‘heroïsch individualisme’ genoemd.¹⁸ Dat individualisme was al zichtbaar in de aandacht die Kloos had voor de individuele gevoelens, maar het heeft ook een sterk antichristelijk element. De Tachtigers ontroonden de traditionele christelijke God en zetten de dichter ervoor in de plaats (‘ik ben een God in ’t diepst van mijn gedachten / En zit in ’t binnenst van mijn ziel ten troon’). Wil de dichter zichzelf kunnen positioneren als een Christusfiguur, dan hoort daar natuurlijk ook een ele-

ment van lijden bij – de kunstenaar moet afstand doen van zijn menselijkheid: ‘De Ménsch moet doódgaaen, eer de Kúnstenaar leéft.’¹⁹

‘Titaantjes’

De antiburgerlijke, aristocratische schrijver gaat de werkelijkheid te lijf met een ‘dilettantische levenshouding’: de kunstenaar is een poseur die een spel speelt en daarbij de werkelijkheid op afstand houdt.²⁰ Kunstenaars voelen zich niet alleen verheven boven gewone burgers, ze hebben ook een dieper inzicht. Ze zien simpelweg beter: ze nemen de werkelijkheid preciezer en intenser waar én ze beschikken over psychologisch inzicht. Het dichterschap heeft bovendien een goddelijke dimensie die wordt verbonden met het metafysische en het mystieke.

De novellen *Dichtertje*, *De uitvreter* en *Titaantjes*, die schrijver Nescio in 1918 al bundelde voor een klein publiek, maar die pas na een bespreking van een herdruk door Menno ter Braak in 1933 grotere bekendheid verwierven, kunnen beschouwd worden als een literaire verwerking van het schrijverschap dat de Beweging van Tachtig initieerde. In de jaren waarin Nescio aan zijn novellen schreef, werden hun vernieuwende ideeën tot de dominante denkstijl in het Nederlandse literaire veld en ze zouden dat tot diep in de twintigste eeuw blijven.²¹ In de hoofdfiguren van deze verhalen heeft Nescio een beeld gegeven van de kunstenaarsidealen zoals die aan het einde van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst opgeld deden. Edwin Praat noemde hem daarom terecht de bekendste ‘literaire chroniqueur van de artistieke bohème’.²² In navolging van Gomperts plaatst Praat daarbij wel de kanttekening dat Nescio’s verhouding tot die bohemiens zeer ambig is: ze worden verheerlijkt én ontluiserd tegelijkertijd.²³

Voor de kunstenaar zijn er bij Nescio twee opties: je kunt je aanpassen aan het burgerlijke leven, zoals de meesten zullen doen, of gek worden, zoals Bavink (‘Titaantjes’), de uitvreter en het dichtertje. Verteller Koekebakker maakt duidelijk dat de meeste van de vroegere vrienden nu wijs en braaf zijn geworden, maar dat zij ‘in de dagen onzer dwaasheid’ ‘de uitverkorenen Gods, ja God zelf’ waren.²⁴ Ze droomden ervan om ‘eruit’

te breken, maar ze wisten niet precies waar ze dan uit moesten breken. Ze werkten op kantoor, maar verachtten hun bazen. Volgens Koekebakker deden ze niet veel anders dan ‘praten, rooken, drinken en boeken lezen’.²⁵ Nachtenlang staan ze te roken en te drinken, af en toe schrijft er een een gedicht en Bavink raakt geobsedeerd door de zon. ‘Naar de zon lopen wilde-i over de lange, lange schitterende streep. Maar aan den kant van ’t water bleef-i toch maar staan.’²⁶

In dit verhaal verbeeldt Nescio het wereldbeeld van de dichters en schilders van het einde van de negentiende eeuw – dat sindsdien een model werd voor jongeren die met de literatuur de wereld wilden veroveren.

Wij waren boven de wereld en de wereld was boven ons en drukte zwaar op ons. Heel in de diepte zagen wij de wereld vol bedrijvigheid en verachtten de mensen, de gewichtige heeren vooral, de heeren, die ’t druk hebben en die denken dat zij ’t aardig ver in de wereld hebben gebracht.²⁷

De l’art-pour-l’artopvatting van de bohemiens in Nescio’s werk wordt niet louter positief besproken. De poging zich te onttrekken aan het burgerlijke leven is gedoemd te mislukken en wordt daarom gepresenteerd als een verlangen naar iets wat onmogelijk is. De non-conformisten in Nescio’s verhalen verzetten zich hevig tegen de idealen van de burgerlijke samenleving waartoe ze veroordeeld zijn. Maar ze capituleren en conformeren zich uiteindelijk aan het burgerlijke bestaan. Een tweede verteller neemt het aan het einde van de novelle over en vertelt over Koekebakkers conformisme: ‘En Koekebakkertje is een wijs en bedaard man geworden. Hij schrijft maar, ontvangt z’n schamel loon en geeft geen ergernis.’²⁸ De conservatieve moraal van het verhaal lijkt te zijn dat de burgerlijke ideologie ondanks alles toch zal overwinnen. Maar in de uitvreter, Bavink en vooral in het ‘dichtertje’, laat Nescio ook een andere mogelijkheid zien: zij durven het aan om wérkelijk ten onder te gaan aan hun onmaatschappelijkheid.

Nescio’s meest tot de verbeelding sprekende personages zijn melancholisch getinte verbeeldingen van een kunstenaarsmodel dat aan het begin van de twintigste eeuw een sterke invloed had: dat van de schrijver of kunstenaar die zich onttrekt aan de wereld en die voor die afzondering

betaalt met armoede, ellende en dood. Nescio schetst Bavink volgens het kunstenaarsmodel dat we herkennen uit de beeldvorming rondom leven en werk van Vincent van Gogh: hij eindigt in een gesticht voor zenuwpatiënten, maar zijn schilderijen ‘doen tegenwoordig aardige prijzen’.²⁹ Kunstsociologe Nathalie Heinich heeft dit model getypeerd als ‘het Van Gogh-effect’. Gemodelleerd naar figuren als Vincent van Gogh en Willem Kloos, offert deze bohemien-martelaar zijn geestelijke stabiliteit op het altaar van de kunst. En dat lijkt me wat Nescio’s novellen – ondanks alle ironie en ontzuivering – vooral laten zien: ware kunstenaars die heroïsch het offer van de waanzin brengen tonen ons dat er ondanks alles wel degelijk een alternatief is voor de burgerlijke en brave wereld van ‘de gewichtige heeren, die denken dat ze heel wat beteekenen’.³⁰

De poète maudit

De literaire schrijver als bohemien heeft in de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw misschien wel het meest concreet gestalte gekregen in dichter Jan Jacob Slauerhoff die het terrein van het demonische intensief heeft verkend.³¹ Slauerhoff gaf zijn tweede bundel de titel *Saturnus* (1930) en in die titel klinkt de echo van het werk van de Franse dichters Paul Verlaine (de auteur van de bundel *Poèmes saturniens*) en Charles Baudelaire wiens begrip ‘spleen’ (met betekenisassociaties als melancholie, woede, onbehagen, onlust) verwant is aan het begrip ‘saturnus’, dat astrologisch duidt op somberte en ernst.³² Verlaine en Baudelaire zien de dichter als iemand die verguisd wordt door mens en wereld en daaronder lijdt, maar dat lijden is op zichzelf weer iets positiefs, want het houdt de dichter zuiver. Slauerhoff verbindt dit aan de schrijversrol van de ‘poète maudit’: ‘Duidelijker dan in duizend oraties voelt men hier, hoe de paria tevens uitverkorene is, van ellende edel. Wie zou dit beter weten, en weten weer te geven dan de dichters, en wie van deze beter dan de “Poète Maudit”?’³³ De poëzie van Slauerhoff – die wel ‘de Rimbaud van Leeuwarden’ werd genoemd – is ingebed in de Franse traditie waarin naast Verlaine, Baudelaire en Corbière ook dichters als Rimbaud en Mallarmé een rol spelen. In het gedicht ‘Ballade’ laat Slauerhoff een ik-figuur aan het woord die alle kenmerken heeft van de verdoemde dichter.

Villon, Rimbaud, Verlaine, Du Plessys,
Verstooten, rein van roem, alleen behorend
In 't heilloos gilde der Poètes Maudits,
Sinds uitgeroeid, verstrooid, welhaast verloren –
Vergeeft dat een, door rampspoed achterhaald,
Om hulp roept, radeloos uw naam doet horen,
Terwijl zijn leven zinkt, zijn zingen faalt,
Tot troost uw grooter lijden heeft bezworen.³⁴

In deze eerste strofe geeft Slauerhoff een opsomming van gedoemde dichters en brengt hij alle eerdergenoemde kenmerken van de antiburgerlijke, miskende schrijver naar voren: verstoten, verstrooid, rampspoed en lijdend aan het leven. Het gedicht eindigt met een advies aan toekomstige gedoemde dichters: neem dit lot niet op je en stop met dichten!

Weet, gij die in hun geest nog moet verschijnen,
Voor ramp te zijn geboren. Neemt dit lot
Niet op u! Breekt de lier! Weet te verdwijnen.
Maakt uw bestaan dat nergens hoort, weer vlot,
Stroomafwaarts drijvend met de goede Lethe.
Geen lied meer. Geeft gehoor aan haar refrein.
Over uw leven spoelt de vloed. Vergeten
Zult ge eer dan echo's van nachtrekens zijn.³⁵

We herkennen in deze woorden elementen uit Slauerhoffs schrijversmythe. De dichter is vaak getypeerd als een scheepsarts die maar niet kon kiezen tussen rustig aan land een burgerlijk bestaan leiden of weer op zee op zoek gaan naar het avontuur. Het is een thematiek die in veel van Slauerhoffs gedichten terugkomt, onder meer in bekend geworden gedichten als 'Het boegbeeld: de ziel' uit zijn debuutbundel *Archipel* (1923) of 'De ontdekker' uit de bundel *Eldorado* (1928).

De versregel 'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen' (die komt uit een ongepubliceerd gedicht) is het beeld van Slauerhoff als dichter gaan bepalen.³⁶ Het feit dat Slauerhoff in 1936, op 38-jarige leeftijd, overleed, droeg sterk aan bij aan het beeld dat de mens Slauerhoff te gronde ging

aan dezelfde rusteloosheid waaronder de figuren in zijn gedichten zo lijdend. Zo typeerde Van Vriesland Slauerhoff als de ‘typische romanticus, met al de van ouds daarbij behorende kenmerken van wereldverachting, mensen- en levenshaat, innerlijke eenzaamheid’.³⁷ Dit beeld werd onderstreept door vroege biografieën als die van Kelk, maar wordt genuanceerd door latere Slauerhoff-kenners.³⁸ In zijn proefschrift heeft Aalders laten zien dat Slauerhoff in zijn kritische beschouwingen en in zijn gedichten zijn zelfbeeld als dichter gestalte heeft gegeven volgens het model van de gedoemde, door de demon beheerste dichter.

De dichter – of schrijver – die zijn leven niet op een burgerlijke manier kan en wil vormgeven, maar tegelijkertijd diep lijdt onder zijn onmaatschappelijkheid. De dichter die het eigen leven offert op het altaar van de kunst. Het zijn kunstenaarsbeelden die we in de twintigste eeuw steeds opnieuw terug zullen zien komen. Bij de Beweging van Vijftig bijvoorbeeld – die in allerlei andere opzichten juist hardhandig brak met de opvattingen van Tachtig – zien we wel degelijk dichters die zich bewust onmaatschappelijk opstellen (denk aan Lucebert die een periode lang een zwervend bestaan geleid zou hebben). Later, in de nasleep van de jaren zestig, zouden dichters als Simon Vinkenoog en Jules Deelder (de ‘nachtburgemeester’ van Rotterdam) ieder op hun eigen, zeer mediabewuste, wijze vormgegeven aan het topos van de schrijver als buitenstaander.

In zijn brievenboeken uit de jaren zestig (*Op Weg Naar Het Einde en Nader Tot U*) zou ook Gerard Reve, gefascineerd als hij was door decadentisme en Zwarte Romantiek, zijn schrijverschap vormgeven met behulp van de topoi van de antiburgerlijkheid.³⁹ Als voorbeeld van deze positionering kan het slot van de ‘Brief uit “Huize Algra”’ gelden waarmee *Nader Tot U* (1966) begint.

Het zij zo: alles wat ik vertel, zal eenzaam moeten zijn. Ik zal *deze* dingen moeten schrijven, of ik zal niet schrijven, en indien het mij, ‘kleine slaaf van poëzie en taal’, eens zou mogen gelukken *Het Boek Van Het Violet En De Dood* te schrijven en te voltooiën, dan zal dit wellicht alleen mogelijk zijn, als ik het zou beginnen met geen ander dan juist dit nutteloos, bizar verhaal, dat mij, na zoveel jaren, nu ik reeds tot aan het borstbeen in het graf sta, nog steeds niet met vrede wil laten. Het moet wel zo zijn, dat het, op een of andere geheime wijze, ‘diep met mijzelf te maken heeft’.⁴⁰