

Schuld en boete in oude en nieuwe literatuur

Tjerk de Reus

Schuld en boete zijn taaie dimensies van de menselijke ervaring. De literatuur – van vroeger en van vandaag – spiegelt deze hardnekkige aanwezigheid. Adriaan van Dis bijvoorbeeld kwelt zich in zijn romans *De wandelaar* (2007) en *Tikkop* (2010) over de onmacht iets te kunnen – of te willen – betekenen voor asielzoekers, armen en misdeelden. Van Dis legt zichzelf op de pijnbank van zijn geweten, in het besef dat zich een tekort zal aftekenen. De Russische auteur Dostojevski dwong ruim een eeuw geleden zijn romanheld Raskolnikov in een traject van ontmaskering. Raskolnikov meent nobele motieven te koesteren, maar ontdekt de duistere kanten van zijn levensvisie, zelfs op de bodem van zijn ziel. Wat deze uiteenlopende schrijvers verbindt, is het besef van een ethische maatstaf, van goed en kwaad. Dat dit besef in belangrijke mate door de geschiedenis van het christendom is bepaald, mag waar zijn – daarbij ligt nu niet de focus.

Een beschouwing over een aantal romans waarin schuldbesef valt te bespeuren en in het verlengde daarvan behoefte aan boetedoening.

Campert: nieuwe inzet

Wie toegeeft ‘ik heb iets kleins in me’, lijkt in staat tot zelfreflectie. Hendrik van Otterlo, de hoofdpersoon van *Het satijnen hart* (2006) van Remco Campert, kon een dergelijke uitspraak nooit over zijn lippen krijgen. Maar dat verandert. Hij maakt een intrigerend proces van zelfbespiegeling door, waarin schuld en boete de belangrijkste ingrediënten zijn. Hendrik van Otterlo’s wereld draaide altijd om zijn eigen succes. Hij kreeg als schilder tijdens zijn werkzame leven uitbundig lof toegezwaaid. Wie hem tegen de haren instreek, kon op irritatie rekenen. Bijvoorbeeld zijn ex-vrouw, die hem de deur wees. Zelf zette hij talloze liefjes aan de kant, maar door deze Cissy werd hij afgedankt. Toen zij vertrok nam ze al haar bezittingen mee, maar niet het portret dat Hendrik ooit van haar schilderde. Een wrede steek in het kunstenaarshart van Hendrik is niet denkbaar. De ‘bekering’ van Van Otterlo voltrekt zich terloops, hoewel het belangrijkste markeringspunt wordt gevormd door het overlijden van Cissy. Het maakt hem ontvankelijk voor nieuw inzicht in de aard van zijn bestaan. Een kiem van kritisch zelfinzicht nestelt zich in hem: ‘Ik heb iets kleins in me, iets wat niet makkelijk vergeeft, iets wat zijn zin wil krijgen, iets wat op wraak uit is, een rotte plek die ik uit mezelf zal moeten verwijderen, ook al is het misschien te laat.’

Die ‘rotte plek’ heeft niet alleen met zijn houding jegens medemensen te maken, het raakt ook zijn kijk op kunst – zijn eigen kunst. ‘Ik heb veel in mijn leven veronachtzaamd. Het kwaad is geschied, het is nu te laat om daar nog sentimenteel over te worden, maar toch voel

ik de spijt als een steekvlam in me oplaaien. Ik vervloek de kunst, het idee dat die belangrijker zou zijn dan al het andere, de ijdelheid ervan, de innerlijke pochhanzerij, het egocentrisme dat me zelfs belette om kinderen te verwekken en als een vader voor ze te zijn.'

Het nieuwe licht dat op zijn leven valt, verandert zijn kijk op twee bijzondere schilderijen: het genoemde portret van Cissy en het zelfportret dat hij schilderde vlak nadat Cissy hem verlaten had. Dit laatste doek drukte wanhoop uit: 'Alleen door te bevestigen wie ik was kon ik mezelf behoeden voor de gevolgen van een nederlaag. Alsof ik mijn paspoort redde uit een brandend huis.' Het doek waarop Cissy is afgebeeld lijkt vooral de instrumentele waarde van haar verschijning te benadrukken: 'Naakt op een ruw laken, dat beschrijft het wel zo ongeveer. (...) Ze wilde dat ik haar anders zag, liefdevoller besef ik nu, niet als een koe om te bestijgen.' De roman eindigt met een nieuwe inzet van zijn kunstenaarschap. Hij zal een nieuwe poging wagen Cissy te schilderen, waarbij 'mijn lijnen buigen voor haar glorie'.

Ommekeer

Het verhaal dat Campert vertelt, is opmerkelijk. In de hoofdpersoon voltrekt zich een proces waarin schuldbesef ontstaat, gevolgd door expliciete erkenning van gemaakte fouten. De bereidheid tot boetedoening blijkt uit zijn nieuwe *drive* als kunstenaar. Hij kiest nu voor de menselijke maat, voor betrokkenheid op de ander: zijn overleden ex-vrouw. Kunst is niet langer een spiegel om narcistisch te staren naar zijn unieke individualiteit, maar wordt een venster waarin de medemens in beeld komt. Zo samengevat lijkt het verhaal op het christelijke grondpatroon van schuld, boete en verlossing. Opvallend, want Campert is een uitgesproken niet-religieus auteur, zonder affiniteit met christendom of met een verwante spiritualiteit – voor zover mij bekend. Toch ontwikkelt zich in zijn recente publicaties een fenomenologie van de ommekeer, waarin de sfeer bepaald wordt door spijt, erkennen, boetedoen, een

nieuw begin maken, nederigheid beoefenen, naast een accentverschuiving van 'ik' naar 'de ander'. In Camperts in 2010 verschenen verhalenbundel *Om vijf uur in de middag* varieert hij op dit thema. Zijn personages kiezen voor een nieuwe toekomst, nadat het verleden met spijt of afkeer de rug is toegekeerd. Ze nemen een 'onwrikbaar besluit', een 'gevoel van verlossing' manifesteert zich als met het verleden is gebroken. Een huurmoordenaar beseft dat hij 'een heel leven had in te halen' als hij een medemens ontmoet die hem letterlijk en figuurlijk 'bij zijn naam noemt'.

Uit de verte klinkt applaus, noteert Campert op de slotpagina van dit boek vol ommekeer. Een aanwijzing van hemelse goedkeuring? Dat ligt niet voor de hand. Beking is een niet te missen thema in de twee genoemde romans van Campert, maar nergens ligt een expliciet verband met het christendom.

Renate Dorrestein, auteur van een kleine twintig romans, legt wel die link. Vooral in *Zonder genade* (2001) is de christelijke symboliek nadrukkelijk aanwezig. Net als Campert brengt zij haar hoofdpersonage tot inzicht in eigen handelen. Dit brengt schuldbesef teweeg en leidt tot een biecht. Dorrestein stelt haar thematiek in het licht van het grote christelijke verhaal van dood en opstanding. Als de radio wordt aangezet, klinkt in deze roman meteen de *Matthäus-Passion*: 'Erbarm Dich unser, o Jesu'. Het is per slot van rekening Goede Vrijdag als het verhaal van start gaat.

Gewoon, hup

Phinus Vermeer, de held uit Dorresteins roman, raakt op Goede Vrijdag verzeild in een bizar nachtelijk avontuur. Hij dwaalt met zijn auto door het Groningse platteland, samen met zijn Franka. Hij vraagt de weg aan twee pubermeisjes. Waar staat het hotel? Er ontstaat plotseling een conflict met deze meiden, die tegen hem zeggen: 'Misschien gaat u vanavond wel dood, meneer.' De situatie loopt uit de hand. Phinus beheerst zich niet, slaat erop los, de meisjes raken gewond. Franka dwingt haar man hen

thuis te brengen. In de auto ontspint zich een gesprek waarin Phinus gekweld wordt door zijn geweten. De verwijten die hij om zijn oren krijgt, roepen herinneringen wakker aan zijn tekorten in het verleden, zijn welbewuste fouten, zijn overspel. Als hij een poosje zwijgt, zegt een van de meisjes: 'Zit zeker zijn zonden te overdenken.' Hij zet hen na lange omzwervingen thuis af: 'Nog een tel, en ze zijn uit zijn leven verdwenen, die twee afgezanten uit de hel.'

Tal van christelijke symbolen accentueren hier het besef van tekort en schuld, en wijzen op de mogelijkheid van vergeving. Ze vormen de contouren waarbinnen dit verhaal zich laat begrijpen. Eerlijkheid tot op het bot, blijkt dan het devies: geen kruimel schuld mag achterblijven, zelfonderzoek zonder genade. Alleen voor wie zijn ellende onder ogen wil zien, gloort wellicht hoop. Maar voordat het zover is, moet Phinus diep door het stof. Aan het slot van de roman zit hij bij de politie, opgepakt na misdadig gedrag. Dorrestein noteert: 'Hij is precies in het juiste vakje beland, in het vakje waar het hele spel steeds om heeft gedraaid: hier, tussen deze vier vervelozе muren zal zijn verhoor straks eindelijk beginnen. De balans zal worden opgemaakt. Het recht zal zijn loop hebben.' Van een oude tante herinnert Phinus zich een broodnuchtere, maar hoopvolle uitspraak: 'Wie iets op zijn geweten heeft, Phinus, moet gewoon, hup, zijn aandeel erkennen, en proberen de zaken weer recht te zetten.' Dan rijst een bevrijdend vermoeden: 'De chaos is opgeheven, genade weergekeerd. De alledaagse, simpele genade van de wetenschap dat er zoiets als gerechtigheid bestaat. Al moet je er soms lang naar zoeken.'

De hel van Siberië

Schuld en boete spelen in de romans van Campert en Dorrestein een rol op het intermenselijke vlak. Bij Campert speelt geen metafysische dimensie mee, bij Dorrestein wel. Toch is duidelijk dat het in *Zonder genade* cirkelt om de mens die struikelt en bruikbare instrumenten

behoeft om zijn situatie te doorgronden, op te krabbelen en weer verder te gaan. De goddelijke orde lijkt vooral van therapeutische waarde. Bij iemand als Dostojevski werkt het anders. De goddelijke maat van goed en kwaad is bij hem gezagvol en gaat ons volledig te boven. De diepte van het kwaad in onze eigen ziel ook. Raskolnikov vermoordt een oude vrouw, omdat hij meent dat dit hemzelf en de mensheid ten goede komt. Maar deze moordenaar is er niet mee klaar als hij zicht krijgt op zijn misdadige motieven en deze bekent. Zijn proces van zelf-inkeer is ontwrichtend; het kwaad waarmee hij wordt geconfronteerd, lijkt peilloos diep. Stap voor stap ontmaskert Dostojevski hem, en bij elke stap tonen zich zijn kwade motieven. Enige vorm van opluchting zit er niet in voor hem. De ontdekking aan het kwaad vervallen te zijn, drijft hem tot wanhoop. Het enige dat soelaas biedt is een mens: Sonja, de Christusfiguur. Zij reist hem na tot in de hel Siberië.

Negativiteit

Als het goede nadrukkelijker van goddelijke herkomst is – zoals bij Dostojevski – is ook het kwaad van een andere gradatie. Het kwaad is niet beheersbaar, zoals bij Dorrestein en Campert. Eerder overweldigend en zelfs demonisch. Zijn roman *Demonen* (1872) gaf hij als motto een passage uit Lucas 8 mee, uit het verhaal van Jezus die duivelen uitdrijft bij een bezetene. Demonie is geen hersenschim in Dostojevski's wereld. Het is eerder de uiterst reële bron van het kwaad. Wie schuld bekent, verstaat zich op de een of andere manier tot deze virulente negativiteit.

In de romans van Campert en Dorrestein is het kwaad beduidend minder dramatisch. Schuld en boetedoening zijn bij hen van een andere orde en hebben een functionele betekenis. Verzeild raken in het kwaad lijkt hoofdzakelijk een vorm van disfunctioneren. Dat kan vanzelf zeer schadelijk zijn en pijnlijke effecten opleveren – niet iets om minnetjes over te doen – maar onoverkomelijk is het niet. Wie een juiste keuze maakt en eindelijk eens toegeeft die ene fout

gemaakt te hebben, vindt een beloftevolle toekomst. In vergelijking met het werk van Dostojevski vertonen goed en kwaad bij Campert en Dorrestein nauwelijks scherpe randen. Althans, er wordt niet op gefocust. Bij Dostojevski is het kwaad ten diepste iets wat met moord en doodslag te maken heeft: de ontkenning van de mens. Deze degeneratie van het *humanum* staat in de optiek van Dostojevski in rechtstreeks verband met de ontkenning van God en diens morele orde.

Een vergelijkbare benadering van het kwaad in de mens, verbonden met een scherp oog voor de huiveringwekkende dimensies daarvan, valt aan te treffen in het werk van de Franse schrijver Georges Bernanos (1888-1948) en dat van de Amerikaanse schrijfster Flannery O'Connor (1925-1964). Beiden stelden het kwaad aan de orde als een immense, diabolische grootheid.

De heilige van Lumbres

Georges Bernanos werd vooral bekend door zijn bekoorde *Dagboek van een dorpspastoor* (1936). Hierin beschrijft hij de innerlijke worsteling van een pastoor over de lauwheid van zijn parochianen. Andere romans van Bernanos zijn minder bekend, hoewel de meeste wel vertaald zijn. Bernanos wekt de indruk schuld en boete niet ter sprake te kunnen brengen zonder het tegendeel: de goddelijke goedheid, waarvan de kerk getuigt. Deze toevoeging na de komma is niet voor niets. Bernanos heeft als uitgesproken katholiek een sterk besef van de kerk als plek van goddelijke aanwezigheid op aarde, waar oordeel en bevrijding het scherpst zichtbaar worden. Nogal eens koos Bernanos priesters of pastoors als hoofdpersoon. Dat geldt ook voor zijn *Sous le soleil de Satan* (1926), door Dick Ouwendijk in het Nederlands vertaald als *Onder de zon van Satan* (1949). De hoofdpersoon, Abbé Donissan, is in de ogen van zijn superieuren een kluns, maar al spoedig omgeeft hem een aura van uitverkorenheid. Hij heeft een paar wonderen op zijn naam staan; men noemt hem de heilige van Lumbres. Hij kwelt zich verschrikkelijk met geselingen, om elk spootje van het kwaad

uit zijn sterfelijke lichaam te verdrijven. Op zoveel zuiverheid en toewijding komt de duivel af, in hoogsteigen persoon. Donissan raakt in een nachtelijk avontuur in gevecht met de duivel, wat door Bernanos ongelooflijk indringend is beschreven. Deze ontmoeting met de duivel is zeer overtuigend, omdat de focus ligt bij de innerlijke ontredde en de geloofsmoed van Abbé Donissan.

Kenmerkend voor deze roman van Bernanos – en ook voor ander werk van hem – is zijn neiging om de spanning tussen goed en kwaad maximaal op te voeren. God en duivel zijn absolute tegenpolen. De mens is verstrikt in een worsteling tussen beide ‘tegenkrachten’, die hem beurtelings aantrekken en afstoten. Het dramatische gevecht dat hiervan het gevolg is, hangt intussen niet mijlenver boven de dagelijkse werkelijkheid, waar goed en kwaad ‘gewoon’ lijken. Abbé Donissan vertaalt het megavoltage van zijn morele besef in barmhartigheid voor zondaars die op zijn weg komen. Hij is mens onder de mensen. Maar de grond-overtuiging van Bernanos kun je moeilijk missen: spreken over goed en kwaad, over schuld en vergeving, klinkt hol als de goddelijke en demonische dimensies ervan niet aan de orde komen.

Territorium van de duivel

Flannery O'Connor is een schrijfster uit een compleet andere cultuur dan Bernanos. Zij bracht haar leven hoofdzakelijk door op het zuidelijke Amerikaanse platteland. Niettemin is de verwantschap met Bernanos groot. O'Connor toont een vergelijkbare neiging de tekortkomingen van de mens te interpreteren in het licht van de strijd tussen God en de duivel. Bijvoorbeeld in haar roman *De geweldenaars* (1960), waarin de dertienjarige Francis Tarwater de duivel in zijn oor hoort fluisteren. Gods aanwezigheid manifesteert zich in een knagend, niet te stillen hongergevoel. Het eigene van O'Connors proza ligt de stijlfiguur van de groteske, die zij graag inzette om de zeggingskracht van haar proza te versterken.

O'Connors roman *Het wijze bloed* (1952) vertelt bijvoorbeeld het verhaal van een man die een 'kerk zonder Christus' opricht. Vanaf het dak van een auto bazuïnt hij zijn boodschap de wereld in. Het sacrament van de doop voltrekt zich in O'Connors fictie letterlijk als sterven. Ook dat is grotesk. O'Connor maakte daarmee duidelijk dat de werkelijkheid van het geloof

**Kwaad en schuld – en de
schaamte die daar het gevolg
van is – tasten het menszijn aan,
dat naar zijn aard bedoeld is als
menszijn *coram Deo*: voor het
aangezicht van God**

uiterst radicaal is: wie de waarheid 'ziet', sterft. De wereld is grotendeels het territorium van de duivel, meende O'Connor. Als de goddelijke genade doorbreekt, gaat het er noodzakelijkerwijs hard aan toen. God en de duivel zijn middenin het gewone leven te vinden en lijken uitwiselbaar. Bedrieglijk, want wie er zicht op krijgt, ziet een strijdtoneel. In deze geladen atmosfeer is schuldbesef nauwelijks een zelfstandige menselijke activiteit. Het mag eigenlijk geen naam hebben bij O'Connor, het is hoogstens het bijproduct van de verzengende goddelijke openbaring. Niet vreemd dat Dostojevski en Bernanos haar inspiratiebronnen waren, evenals François Mauriac en Blaise Pascal.

Apotheose

Als resumé en apotheose van deze korte exploratie van schuld en boete in de literatuur vestig ik graag de aandacht op *Specht en zoon* (2004), de met de Librisprijs bekroonde roman van Willem Jan Otten. In *Specht en zoon* komen de uiteenlopende motieven samen die in het voorgaande

ter sprake kwamen. In het fascinerende verhaal dat het schildersdoek(!) in deze roman vertelt, draait het om een innerlijke ommekeer in de hoofdpersoon Felix, een succesvolle schilder. Het verhaal smeedt horizontale en verticale motieven samen, op zo'n manier dat ze een bijna sacramentele eenheid vormen: enerzijds het intermenselijke van Campert en Dorrestein, anderzijds het diepe, metafysische besef van goed en kwaad zoals bij Bernanos en Dostojevski. De schilder is bezeten door egocentrisme, hij schaadt een vriend, bezondigt zich aan overspel. Dit kwaad is niet zomaar oplosbaar met behulp van een passende remedie. Kwaad en schuld – en de schaamte die daar het gevolg van is – tasten het menszijn aan, dat naar zijn aard bedoeld is als menszijn *coram Deo*: voor het aangezicht van God. Dat is de diepte in Otten's roman, die hem verbindt met Dostojevski en Bernanos. Dit verticale perspectief is op allerlei plekken in de roman manifest, bijvoorbeeld in het sacrale ritme van de tijd: Goede Vrijdag en Pasen symboliseren een goddelijke orde die de gewone tijd doorbreekt, onze zelfgenoegzaamheid knakt en een beloftevol vergezicht laat oplichten. Boete speelt natuurlijk ook een rol, want de ongelukkige Felix heeft veel om spijt van te hebben. Als een wijze biechtvader heeft Otten voldoende aan een paar berouwvolle woorden van zijn held: 'Dat is een heel verhaal,' geeft de schilder toe, verwijzend naar zijn zonde.

Wat mij betreft schreef Otten de meest intrigerende roman over schuld en boete in de Nederlandse literatuur van, pakweg, de laatste honderd jaar. Het goddelijke perspectief op goed en kwaad dringt voluit door in de menselijke ervaring, maar behoudt zijn transcendent karakter. *Specht en zoon* biedt geen spirituele psychologie. De roman wekt besef van het goddelijke oordeel. Schuldbesef raakt aan de oncontroleerbare aanwezigheid van het kwaad, maar werkt wel degelijk iets uit in het gewone leven: bevrijding, nieuwe oriëntatie, de ontdekking van goddelijke genade. ◀