

Is Hendrik Marsmans 'De dood van Angèle
Degroux' een mislukte roman?
Enkele bouwstenen voor een poëtica van
Marsmans' scheppend proza

door

PAUL SCHAMPAERT

Anton Van Duinkerken, de woordvoerder van de jonge katholieken in Nederland in de jaren twintig en dertig van onze eeuw, staat in de geschiedenis van de Nederlandse literaire kritiek bekend als een fel polemist en een genadeloos kritikus, niet alleen van andersdenkenden, maar ook van mensen uit de eigen rangen.

Onder de titel *Gorter, Marsman, Ter Braak*¹ publiceerde hij een aantal verspreide literaire kritieken en beschouwingen over deze drie auteurs, van wie Hendrik Marsman ons hier in de eerste plaats interesseert.

In zijn bijdrage over deze dichter, prozaschrijver en kritikus wordt *De Dood van Angèle Degroux* meedogenloos als een waardeeloos prul afgewezen. Hij noemt het geschrift „... stijlloos, steriel en onbelangrijk...”, „... een langdradige novelle, die hij (Marsman) ten onrechte 'roman' noemt...”. Sterker nog: „*Als De Dood van Angèle Degroux* verschenen was zonder schrijversnaam op de kaft, zou heel de Nederlandse kritiek dit boek meedogenloos hebben bespot, omdat het inderdaad belachelijk is.”

Deze kleine bloemlezing uit Van Duinkerken's kritische benadering van *Angèle Degroux* is voldoende opdat de lezer ervan Marsmans roman nooit meer een blik waardig zou achten.

En toch... tussen 1933 en 1973 kende de roman acht edities, d.w.z. dat de uitgever het gemiddeld om de vijf jaar nodig achtte een nieuwe druk te bezorgen. En daar zal hij heus wel zijn eigen boekenkast niet mee gevuld hebben. Want, hoe tegenstrijdig het ook mag klinken, *Angèle Degroux* bleek wel degelijk een lezerspubliek aan te spreken, de afkeuringen van de literaire kritiek ten spijt.

1. DUINKERKEN, Anton VAN, *Gorter, Marsman, Ter Braak*, (Utrecht-Antwerpen, 1967), p. 90 e.v.

Met de jaren valt in die literaire kritiek trouwens een positieve evolutie waar te nemen. J. C. Brandt Corstius² merkt terecht op: „Nu, na bijna twintig jaren handhaaft het boek zich nog volkomen, ondanks de destijds afwijzende kritiek en ondanks zijn eigenaardige fouten.” Kort en raak voegt hij eraan toe waaruit volgens hem die aantrekkingskracht van de roman bestaat: „De overbelasting aan details, de vermoedenis der psychologische uitweidingen, de wijdlopende beschrijvingen van sfeer en milieu zijn hier van onze roman afgevallen en hij veert omhoog, beweeglijk, vaardig en doorzichtig.”

En al heeft de positieve tendens in de waardering van *Angèle Degroux* zich doorgezet, toch blijft de roman een probleemgeval. „Als prozawerk is en blijft dit een uitstekend boek. De snelle, scherpe, op vele plaatsen lyrische schrijftuur ervan verheffen het ver boven de gemiddelde Nederlandse romanproductie (...). En toch is het als roman niet helemaal geslaagd,” schreef Paul de Wispelaere³ niet zo lang geleden.

De vraag of *De Dood van Angèle Degroux* dan wel of niet een mislukte roman is, blijft dus aktueel. Literatuurwetenschappers zullen hier nu onmiddellijk bij opmerken dat de evolutie van de waardering verklaarbaar is door de ontwikkeling van de literair-kritische criteria: waar Van Duinkerken beoordeling duidelijk auteursgericht was, is die van De Wispelaere tekstgericht. En dan worden wij wel nieuwsgierig naar wat een lezersgericht onderzoek, zoals dat in de receptie-esthetika wordt aangeprezen, ons zou kunnen opleveren.

Als individueel lezer heb ik hier nochtans niet het recht om te spreken vanuit het standpunt van 'de' lezer en dat zal ik dan ook niet doen. Ik ben maar 'een' lezer van Marsmans proza evenals Van Duinkerken, Brandt Corstius en De Wispelaere dat waren. Toch leert de konfrontatie van hun waardeoordelen ons iets over hun receptie van *Angèle Degroux*: in die recepties zitten een aantal verschillen; er zit ook een gemeenschappelijk kenmerk in, want duidelijk blijkt uit hun beoordelingen dat er iets aan de hand is met *Angèle Degroux*. Wie het scheppend proza van Marsman in zijn geheel overschouwt, merkt trouwens dat er niet alleen iets schort aan *Angèle Degroux*, maar bijvoorbeeld ook aan *Vera*⁴. Van deze roman maakte de auteur immers zelf niet minder dan vijf verschillende versies, daartoe genoopt door de kritiek van Eddy

2. BRANDT CORSTIUS, J. C., *De dichter Marsman en zijn kring*, ('s-Gravenhage-Djakarta, 1951), p. 72 e.v.

3. WISPELAERE, Paul de, *Hendrik Marsman*, (Brugge-Den Haag, 1975), p. 59 e.v.

4. MARSMAN, H., *Vijf versies van 'Vera'*, (ingeleid door Arthur LEHNING, verzorgd door Daisy WOLTERS), ('s-Gravenhage, 1962).

du Perron en Menno ter Braak. Zodat onze receptie-kring alweer twee leden meer telt.

Een Marsmanlezer gaat zich bij al die feiten en gegevens dan toch enkele vragen stellen. Vanuit zijn eigen receptie van Marsmans proza gaat hij na hoe eminente critici tegenover de gegeven stof stonden. En dan vraagt hij zich af: Is *Angèle Degroux* inderdaad een mislukte roman? En, zo ja, waarom? Is *Vera* een onvolkomen prozaschets? Is Marsmans proza minderwaardig in vergelijking met zijn poëzie? En, als dat allemaal waar is, hoe komt het dan dat zulk proza de lezer van nu toch nog blijft aanspreken? Want het volstaat immers niet bij *Angèle Degroux* alleen te blijven stilstaan. Zij is voor de lezer van Marsmans proza een blikvanger. In wezen gaat het eerst en vooral om de waarde van het hele scheppende proza. En verder om de verhouding van dat proza tot de poëzie en tot het kritisch werk van Hendrik Marsman.

„Marsmans proza is naar zijn eigen zeggen het proza van een dichter,” meent A. L. Sötemann,⁵ „en het is als zodanig van secundaire betekenis, al dient men het niet te onderschatten.”

Paul de Wispelaere is alweer iets genuanceerder: „Marsman is in de eerste plaats een dichter, ook in zijn verhalende en kritische geschriften, (...) Het belang en de betekenis van Marsmans proza staat ook ten dele in functie van zijn dichterschap en van onze diepere kennis van dit dichterschap ...”

Met deze bemerkingen dienen wij rekening te houden bij onze benadering van Marsmans proza. Essentieel bestanddeel van deze benadering zal daarbij, hoezeer wij ook gepoogd hebben het ideaal van de zgn. wetenschappelijke objectiviteit na te streven, onze eigen receptie van Marsmans proza en van de kritieken over dat proza blijven. Toch hopen we dat deze bijdrage kleine maar sterke bouwstenen mag opleveren voor de poëtica van het scheppend proza van deze auteur. En misschien kan deze bescheiden bijdrage ook als een blijk van belangstelling opgevat worden die receptie-onderzoekers tot een eigen aanpak van de stof mag inspireren.

Er zijn een aantal zinnen en passages in het werk van Hendrik Marsman die ons bij de lektuur steeds sterk opgevallen zijn en waarvan we menen dat men ze bij de interpretatie en de beoordeling van zijn werk niet uit het oog mag verliezen. In zijn dichtelijke activiteit staat de auteur steeds voor

5. SÖTEMANN, A. L., *H. Marsman voor de spiegel*, (Amsterdam-Groningen, 1966), p. VI.

„... het palimpsest van het gemene leven, dat hij ontraadselen moet en lezen als gedicht.” /139/⁶

zoals hij in *Tempel en Kruis* schrijft.

Het leven is dus een raadsel voor hem en dat raadsel wil hij doorgronden. Doorgaans begrijpen we dat bij een dichter als een zoeken naar de zin van het leven. Maar Marsman is geen zuiver-metafysisch dichter. In *Zelfportret van J. F.* schrijft hij immers :

„De vraag naar de zin van het leven kwelt mij minder dan die naar de werkelijkheid van het bestaan.” /352/

Marsman geeft derhalve in zijn werk niet zo maar een beeld van de werkelijkheid, maar hij zoekt naar wat de mens in zijn bestaan als reëel ervaart. Dat maakt hij overigens zeer duidelijk in *De aesthetiek der reporters*, de inleiding tot zijn kritisch proza :

„De kunstenaar is niet de slaaf, de volger, de reporter van zijn object, maar de volstrekt autonome heerser over al wat hij aanvat. Hij verwerkt levens, moderne tijden, goden en revoluties tot één brandend visioen, hij kent geen andere wetten dan die van het nimmer te demaskeren artikel : schoonheid.” /409/

Dat is wat in zijn poëzie gebeurt, maar ook in zijn creatief proza : hij verwerkt het leven van de kunstenaar, de scheppende mens, in verzen en volzinnen en zoekt daarbij naar de verlossende vorm :

„Ver-beelden, her-scheppen, purifiëren van materie tot vorm ; terwijl de reporter mag afbeelden, na-bootsen, samenvatten in een boeiend verslag.” /410/

M.a.w., scheppend en beeldend probeert Marsman in zijn poëzie en zijn proza het nieuwe te onderscheiden in de bekende werkelijkheid. Vandaar zijn kernachtige poëtica-in-een-notedop :

„Men scheidt het verleden om vrij te zijn voor de toekomst.” /358/

Dat geldt alleszins voor zijn poëzie. In zijn essay *De Dichter H. Marsman*⁷ erkende de Vlaamse dichter René Verbeeck immers : „Hij geloofde in de ingrijpende, vervormende werking van de poëzie in het menselijk leven en de verhouding van de mensen.”

Of dat ook voor zijn scheppend proza opgaat zal hierna moeten blijken.

6. Bij het citeren uit Marsmans werk hebben we gebruik gemaakt van de editie van 1972 van het *Verzameld Werk* (Em. Querido, Amsterdam). Na elk citaat vermelden we tussen haakjes gewoon de bladzijde waarop het aldaar teruggevonden kan worden.

7. VERBEECK, René, *De Dichter H. Marsman*, (Hasselt, 1960), p. 81.

In zijn eerste creatief prozawerk (1923) identificeert Marsman zich met de Vliegende Hollander, het symbool van de eeuwig verdoemde die in het duister moet blijven ronddwalen, daarbij dood en ongeluk brengend, en die verlangt naar de laatste haven, de laatste rust. Zo zag Marsman zichzelf, in *De Vliegende Hollander* beeldde hij zijn eigen archetype uit.

De voornaamste thema's die zijn proza zullen blijven beheersen, duiken hier reeds op: de onontwijkbare eeuwige eenzaamheid, het onvermogen en de onwil tot contact met anderen:

„... ik laat me niet binden: geen vrouw, geen moeder, geen God!” /183/

luit het in dit eerste prozagedicht.

Onvermogen en onwil, maar geen moedwil. Want in *Penthesileia* (1926) blijkt waarom dat contact niet tot stand kan komen:

„... zij wist, dat een zielsliefde het eenzame, harde lichaamsgeluk zou schenden.” /187/

De wil om een krachtig leven te leiden, verhindert de liefde. Maar in *Clean-Shaven* (1927) duikt de dood op en tast het lichaam aan. In *Virginia* (1929) zal ze ook de liefde besmetten: dit prozagedicht verhaalt de dood van de vrouw van E. A. Poe. Vertwijfeld dan zoekt de auteur naar zijn oorsprong. Die vindt hij in *Provence* (1928) in het zuiden van Frankrijk, op het kruispunt van twee culturen, de Romeinse en de Romaanse.

Het is opvallend hoezeer de lijn van dit vroege proza parallel verloopt met de ontwikkeling van zijn poëzie.

René Verbeeck heeft aangetoond hoe de drang naar heerschappij en eenzaamheid in de 'Zongedichten', het onvermogen tot contact in de 'Virgogedichten', de onmogelijkheid van de liefde in de 'Penthesileia' en de 'Nachtgedichten' en de doodsangst in de zgn. mortalistische verzen tot uitdrukking werden gebracht, en hoe de dichter zijn oorsprong en de bron van zijn scheppingskracht weer vond in het Middellandse-zeegebied in *Tempel en Kruis*.

Zo krijgen we in deze prozagedichten een eerste ontwerp, een schets, een blauwdruk van het latere proza. Op basis van deze plannen zal het bouwwerk van zijn grotere prozawerken worden opgetrokken: de roman *Vera* (1930), de twee verhalen *A.-M. B.* (1930) en *De Bezoeker* (1931), de *Drie Autobiografische Stukken* (1932), de roman *De Dood van Angèle Degroux* (1931-1933), de prozaschetsen *Spaanse Reis* (1934), de autobiografie *Zelfportret van J. F.* (1932-1937) en de novelle *Teresa Immaculata* (1937),

alles bij mekaar een goede 270 bladzijden creatief proza, naast ongeveer 170 pagina's poëzie en circa 430 kritisch proza. In het kader van zijn *Verzameld Werk* blijkt Marsmans scheppend proza bij nader inzicht dan toch weer niet zo'n onaanzienlijke rol te spelen. Het neemt immers ruwgenomen één derde van zijn globale literaire produktie in beslag.

Geleidelijk zien we de groter wordende epische adem van Marsman zijn proza verbreden en uitdiepen. Steeds keren dezelfde thema's en motieven terug, maar dan breder uitgesponnen, telkens weer wat meer genuanceerd, zoekend naar een steeds betere en adekwatere vorm, een vorm die hem de draagwijdte van het werkelijke leven moest openbaren.

Nauw verwant met elkaar zijn het korte verhaal *A.-M. B.* en de roman *Vera*. Arthur Lehning wees er in de inleiding tot *Vera*⁴ op dat de beide prozastukken gebaseerd zijn op Marsmans reizen naar Berlijn in 1921 en '22 en zijn kennismaking aldaar met de modiste Slawa W., die de vriendin was van de architect Theo K. Deze realia treffen we ook aan in *Vera* waarin Slawa de titelrol speelt en Theo K. Theo Walter wordt genoemd. In *A.-M. B.* heet Slawa Hedda en is ze de vrouw van een marxistisch overtuigd journalist die Walter heet. Anne-Margarethe B. krijgt in de roman de naam Ilse von Kehrling. En misschien mag aangenomen worden dat de ik-figuur uit het verhaal in de roman Carl Heinrich (!) Hauser is. „*Het zijn dezelfde personen, het is hetzelfde geval*”, besluit Lehning. Beide verhalen hebben inderdaad de onmogelijkheid van een bestendige liefdesrelatie als onderwerp. Een man staat voor de keuze tussen twee vrouwen: de ene een stille, sterk gesloten natuur – Hedda in *A.-M. B.*, Vera in de gelijknamige roman –, de andere – respectievelijk Anne-Margarethe en Ilse von Kehrling – een vluchtige en fascinerende persoonlijkheid. In het verhaal verlaat de ik-figuur Hedda voor Anne-Margarethe, in de roman verlaat Vera Theo Walter voor Carl Heinrich Hauser, die haar op zijn beurt verlaat voor een vrouw van het Anne-Margarethe-type.

De motieven die daarvoor gegeven worden zijn eerder vaag, of beter gezegd: wazig, impressionistisch. Ze zijn het best te achterhalen door de personages met elkaar te confronteren.

Uit de rudimentaire karakterisering van het *A.-M. B.*-verhaal onthouden we vooral de typeringen van Hedda en Anne-Margarethe:

„Hedda was star en eenzaam, een sterke gesloten natuur, als van ouder en krachtiger tijden, en dikwijls dacht ik, dat zij in verbinding moest staan met geheimen, die wij niet meer kennen, dieper, stiller, als men wil eeuwiger waarheden dan de wisselende meningen, die

hier en daar nog navonken in dien rokenden asbelt der huidige maatschappij." /203/

Is het op haar levensbeschouwelijk verleden dat de auteur hier de aandacht wil vestigen? De beschrijving van Anne-Margarethe doet ons daarentegen aan Penthesilea denken:

„Ik noem haar natuurlijk zonder enige verachting een beest. Maar er is inderdaad geen ander woord voor een zo volledig en uitsluitend lichamenlijk wezen, zo eenkennig natuur, waterval, zonlicht – maar tegelijk van top tot teen doordroesemd van iets ongezonnds biters." /205/

De ik-figuur kiest voor Anne-Margarethe en verlaat Hedda uit angst:

„... angst voor de stilte, voor de wijde rustige vrede die ik zou vinden in Hedda's hart. In den grond was het niets dan die angst voor duur, rust en elementaire grootheid die ons allen verwoest; hoe hard wij ook schreeuwen om vitaliteit, spanning, felheid en de rest." /206/

Met enig recht kan in dit verhaal gesproken worden van een zwart-wit-psychologie, die enkel de thesis van het verhaal moet dienen.

In *Vera* is dat enigszins anders. De hoofdpersoon verenigt in zich zoveel kenmerken van Hedda als van Anne-Margarethe. Vera komt als een verwante van Penthesilea en Anne-Margarethe voor als Marsman schrijft:

„Wees nooit bang, Vera, wees nooit bang en buig nooit. Je geven is je overgeven. Alleen blijven, Vera, eenzaam blijven en heerschen." (p. 42) ⁴

Maar zij is ook verwant aan Hedda:

„Zoo was Vera: zij concentreerde zijn wil, zijn leven, zijn veelvormige hartstocht; zij ordende hem. Zij deed dit zonder corrigerend ingrijpen, maar door te zijn wat zij was: klaar, sterk, eenvoudig." (p. 80)

Zij is tenslotte even raadselachtig als Hedda: Vera's natuur lijkt immers „een duistere grot" (p. 30).

Haar rivale Ilse von Kehrling is haar tegendeel: een vermoed geworden Penthesilea, een tot mijmeren gebrachte Anne-Margarethe:

„... een treurende twijg... (...). Een bijna slepende gratie vermoede haar breekbare passen ..." (p. 67)

De karakterisering van de beide vrouwen is hier veel meer genuanceerd en gedifferentieerd. De personages van Marsmans proza lijken voor onze ogen te groeien van flat naar round characters. Vooral hun betrokkenheid op de realiteit, op de maatschappij maakt dat duidelijk. Vera verlaat Theo Walter nadat zij hem en zijn kommunistische medestanders verraden heeft. Theo's betrokkenheid bij een stakingsaktie is er de oorzaak van dat hij haar tijdelijk niet als het belangrijkste in zijn leven behandelt. Zij wreekt zich door hem bij de politie te verraden. Daardoor manifesteert zij zich in de roman actief als een konserverende kracht. Deze behoudsgezindheid uit zich op drie niveau's : op maatschappelijk en moreel vlak, in het domein van de liefde en tegenover de dood. Haar katholiek-christelijke levensbeschouwing heeft ze laten varen, maar het cultuurpatroon dat door deze levensbeschouwing werd gedragen, blijft in haar voortleven. Daarom loopt haar verhouding met Theo spaak. Hij denkt immers haar mettertijd voor het kommunisme te kunnen winnen :

„ ... want wat bleef er over voor een zoo felle natuur als de hare dan de aarde te kiezen en de aardsche mensheid nu zij de bovennatuurlijke godheid verworpen had ?” (p. 97)

Maar hij vergist zich, want :

„ ... hij begreep niet dat haar leven (haar liefde – maar hij schuwde dat woord) sterker was dan haar leer.” (p. 78)

Aan de basis van haar jaloerse verraad ligt het onderbewuste verlangen naar, de latente verknochtheid aan de oude waarden. Afkomstig van het Oostpruisische platteland heeft zij zich aanvankelijke uitgestoten gevoeld door het moderne stadsleven in Berlijn. Zij werkt zich op als modiste, maar maakt in die hoedanigheid bewust geen deel uit van de avant-garde. Dat is haar wraak op Berlijn, haar verzet tegen het moderne leven. Ze meent

„ ... dat op het stuk van cultuur en van mode, inventie geen beslissende factor is ; iedere revolutie is barbarisme, alleen een nuance van de bestaande traditie heeft charme en desnoods vluchtige levensvatbaarheid.” (p. 84)

Vera gelooft niet aan radikale vernieuwing, daarom ook noemt zij zich niet „ex-katholiek”, maar „ex-Nietzscheaan” (p. 90-91), m.a.w. zij is katholiek gebleven. Wanneer haar liefde voor Theo moet onderdoen voor revolutie, moet hun relatie derhalve stuklopen. Het komt neer op een konflikt tussen konservatisme en progressiviteit. Vera laat Theo in de steek en gaat er vandoor

met Carl Heinrich Hauser, een naar de Verenigde Staten geëmi-greerd Duits chemicus, die tijdelijk op bezoek is in Europa. Hauser is de antipode van Walter :

„Hauser, uit een krachtig, oud koopmansgeslacht uit Hamburg, miste wel sterk de hiërarchische orde die hij adoreerde en liefhad in de kerk en het kapitalisme, maar nu het moederland een deel van haar krachten verknoeide aan Aufbau, Internationalisierung, Genève, Versailles, in plaats van zonder phrase, te heerschen, te leven, te zijn, leek het hem beter te gaan werken in een jong land, dat (...) leefde en schiep zonder inmenging van cultuurphilosophische bespiegeling, zonder relativisme, falsch, bruut, snel.” (p. 140)

„Niets haatte hij feller dan het humanitair anarchisme, niets bewonderde hij ongeremder dan het fascistische Italië. Rome of Moskou, de rest is lapwerk.” (p. 140)

Deze nieuwe verhouding loopt gesmeerd tot op het ogenblik dat Vera begint na te denken, tot op het ogenblik dat

„De oude angst, of indien dit te sterk is, de oude bezorgdheid om haar eeuwig heil zooals de oude pastoor het genoemd had, knabbelde aan haar hart. Waarvoor leef ik? Voor Carl. Goed, maar is dat genoeg?” (p. 149)

Toch komt Vera aan het einde van de roman tot enkele heilzame konklusies :

„... ik ben toch wel iets meer mensch geworden. Theo zou zeggen : je hebt er genoeg voor verloren.” (p. 188)

denkt ze, en nog :

„... maar de wet zegt : schrap jezelf. (...) Ik geloof werkelijk, dat dit het begin is van alles ; als dit gebod, dit oeroude gebod, niet gehoorzaamd wordt, is alles vergeefs, ook het geloof, althans het geloof in de menschheid.” (p. 182)

Bij deze laatste passus is het verhelderend even naar de trouwens merkwaardige naamgeving van de personages in Marsmans proza te kijken. Hedda uit het verhaal *A.-M. B.*, de strijdster⁸, is Vera geworden in de gelijknamige roman. Vera⁹ betekent : waarheid

8. SCHAAR, J. VAN DER, *Woordenboek van voornamen*, (Utrecht-Antwerpen, 1979¹¹).

9. Volgens Van der Schaar wordt de naam Vera niet alleen als afkomstig van het Russisch 'Vjera', d.i. geloof, vertrouwen, beschouwd, of als verwant aan het Latijnse 'verus' : waar, oprecht. Men ziet er ook een verkorting van de naam 'Veronica' in. Afkomstig van het Grieks 'Pherenikè' betekent hij dan : brengster van de zege. De Macedonische vorm van Veronica is Berenice. Is het de ironie van het lot die ervoor zorgde dat Marsman in 1940 omkwam toen hij naar Engeland wou vluchten met het schip de 'Berenice'?

en oprechtheid, maar ook: geloof en vertrouwen. Theo komt in haar leven als „een geschenk van God” en verlost haar uit haar eenzaamheid. Dat hij Walter heet, dat hij dus ook een heerser is, zorgt voor een konflikt met haar eigen heerserstemperament. Dan komt ze bij Carl Heinrich terecht, een „kerel”, een „vrije man” in die zin dat hij niet besmet is door de twijfelzucht van het oude Europa, en hij is daarom voor haar aanvankelijk een „toevlucht”. Haar geloof haalt echter de bovenhand, evenals de herinnering aan Theo Walter, wanneer ze Pudovkins verfilming van *De Moeder* ziet.

In de vorm van een liefdesverhaal heeft Marsman in *Vera* de verhouding van de mens tot de werkelijkheid, de maatschappij, de cultuur onderzocht. De woelige jaren twintig in Duitsland – in de roman wordt een allusie gemaakt op de Kapp-putsch van 13-17 maart 1920 en op de daaropvolgende kommunistische onlusten in Midden-Duitsland in maart, april en mei van dat jaar – zijn het tijds kader dat hij gebruikt om de individuele mens met zijn eenzaamheid, zijn verlangen naar liefde, zijn geloofsproblemen en zijn doodsangst te konfronteren met de realiteit van de eigentijdse oppositie tussen links en rechts, tussen traditie en vernieuwing, tussen geloof, twijfel en ongelooft.

Losgerukt van haar oorsprong en haar geloof, van de traditionele waarden dus, poogt Vera haar leven op te bouwen in een zich wijzigende wereld. Ze neemt daarbij haar meest aardse verlangens als richtsnoer. Haar liefde voor Theo verlost haar van haar eenzaamheid, maar stimuleert hem, tot haar grote ontsteltenis, in zijn kommunistisch engagement. Door haar onderbewuste hunkering naar traditionele hiërarchische waarden, door haar konservatisme dus, wordt ze verliefd op Carl Heinrich, die het fascisme vertegenwoordigt. In geen van beide gevallen slaagt ze er evenwel in haar individualiteit, haar eigen-menselijkheid te laten prevaleren, zodat ze maar één oplossing ziet: zichzelf wegcijferen, zichzelf te boven komen.

Tot dezelfde konklusie komt Marsman overigens in zijn *Drie Autobiografische stukken*. Hij had „naamloos en ongekend” moeten blijven, het was fout te willen heersen door als dichter naar buiten te treden. Want dit verlangen naar heerschappij veroorzaakt zijn angst, zijn vluchten voor de dood, de ultieme bedreiging van zijn scheppingsdrang. Als heerser zag hij de dood immers als een destrukatieve kracht, terwijl ze voor de mens een natuurlijke levensfunctie moet zijn.

„Maar langzamerhand, (...), is de wil weer bovengekomen om mijn leven te overzien, de krachten waarop ik leef te onderzoeken, mijzelf niet langer te ontwijken, en ik ben tot de overtuiging gekomen, dat ik geleefd heb op drijfzand.” /225/

schrijft hij in *Drijfzand*.

In *Vera* ontdekte hij immers

„... de strijd tussen wat ik schematisch de noordelijke en zuidelijke krachten van mijn natuur noem.” /227/

Een verblijf in Parijs, reizen in Zuid-Frankrijk, Zuid-Italië en Spanje hebben een vernieuwende invloed op hem.

„Maar langzamerhand ben ik de ontoereikendheid der noordelijke krachten gaan erkennen en tegelijk daarmee namen de zuidelijke elementen in macht en betekenis toe.” /227/

Vijf jaar lang (1932-1937) schrijft hij dan aan een geromanceerde autobiografie, *Zelfportret van J. F.*, waarin hij afrekent met zijn verleden. Opvallend daarin is de overeenkomst tussen Hedda en Vera enerzijds en zijn moeder anderzijds :

„Zij scheen mij te gaaf, te onaangetast.” /343/

Ook tussen Theo, Carl Heinrich en zijn vader zijn er overeenkomsten : zijn vader karakteriseert hij als iemand

„Zonder zorg of verantwoordelijkheid tot op het ogenblik dat een mateloos somber pessimisme zonder uitzicht hem overviel om hem te tyranniseren tot in het neurasthenische toe...” /345/

En zijn halfzuster Annie heeft blijkbaar modelgestaan voor Anne-Margarethe :

„Zij leidde een gesloten onafhankelijk leven...” /348/

Ze is :

„... vol en hartstochtelijk...” /338/

luit het in *Zelfportret van J. F.*.

De naam Margarethe, die 'parel' betekent, is trouwens maar een versterking van de naam Anne : genade, begenadigde, lieflijke en aanvallige⁸. Nog opmerkelijker is de naam die de ik-figuur draagt : Jacques Fontein. Jacques, Jacob betekent immers volgens het Oude Testament : 'hiel'¹⁰. Zo noemt J. F., de ik-figuur, de persona poëtica van Hendrik Marsman, zich de hiel van een fontein, m.a.w. hij wil de oorsprong van een (weder)opleving zijn.

10. zie : *Genesis*, 25 ; 26.

Van die wederopleving krijgen we in de roman *De dood van Angèle Degroux* en in de novelle *Teresa Immaculata* de uitwerking.

De Dood van Angèle Degroux wordt door de auteur gesitueerd in Parijs, het Parijs waarover hij in *Drijfzand* schreef :

„Ik moet langzaam loskomen van mijn verleden, dat ik ten onrechte met mijzelf vereenzelvigd heb. Parijs kan daar zeker toe meewerken.” /225/

en :

„... ik ging naar Parijs om mijn vrees niet te voelen, mijn vrees voor een blank stuk papier, en ik ging naar Parijs om Parijs, om weer eens werkelijk, zorgeloos en ontspannen te leven.” /226/

Parijs is in deze roman een goed voorbeeld van wat F. C. Maatje¹¹ een iteratief-exemplarische epische ruimte noemt, een „... bijdrage tot de karakterisering van de personen en de situatie waarin deze zich bevinden, en wel op een meer statische manier.”

Inderdaad, Parijs heeft hier het karakter van een overgangsstadium naar het zuiden, de epische ruimte waarin *Teresa Immaculata* zich zal afspelen. En de dichotomie tussen noord en zuid, die een uiting is van die overgangstoestand, treffen we in de karakters van Angèle Degroux en Charles de Blécourt eveneens aan.

Charles is voor een deel nog de „kerel” (zoals zijn naam dat laat vermoeden) waarvan Marsman in zijn vitalistische periode droomde, nl.

„... een slagschip op een brede rivier.” /231/

Maar in tegenstelling tot Carl Heinrich Hauser is hij geen één-dimensionale, geen smalle mens meer :

„... met één blik doorgronde Rutgers het geheim van dat sombere geteisterde wezen, dat engel en roofdier was, maar de engel van het roofdier onherroepelijk gescheiden. En hij zag de verdeeldheid tussen troebele driften en heldere zielskracht en in den blik een pogen om deze tweespalt als het kon te befloersen en de doffe vermoeidheid die het deel der hoogmoedigen is.” /252/

In zijn heldere momenten werkt hij aan een boek over Griekenland in de vóór-socratische tijd, maar meestal wordt hij gekweld door een gemis in zijn leven, door zijn eenzaamheid die zijn leven doelloos maakt. Daarom roept hij Angèle naar Parijs, om met haar zijn leven te delen.

11. MAATJE, Frank C., *Literatuurwetenschap - Grondslagen van een theorie van het literaire werk*, (Utrecht, 1977⁴), p. 178 e.v.

Ook in Angèle herkennen we die tweespalt die haar naam reeds doet vermoeden : de naam 'Angèle' bestaat immers uit Germaanse (uit het volk der Angelen) en Griekse (angelos, d.i. boodschapper van God, engel, een engel gelijk) elementen. Zowel fysiek als psychisch manifesteert zich dit dualisme :

„Zij had nu weer om zich die zachte wolk van ozon, die haar eigen aroma scheen, gedrenkt met een vagen geur van blaren en rozen en pas gezaagd hout en een lichte soms nauwelijks speurbare vleug van verwelkend bederf.” /263/

„Onder haar prille en zonnige levenslust lag een neiging tot afzonderden inkeer als bij haar vader en een hang naar volstrekt die afstand bewaarde. Alleen uiterlijk, in den bouw van haar lichaam, de kleur van haar haar en huid, was zij het kind van haar moeder. De schijnbare tegenspraak tussen die twee kanten in haar gaf haar in de ogen van sommigen iets raadselachtigs en de mening, dat zij een sfinx was juist omdat zij den schijn van het tegendeel had, was vrij algemeen.” /283/

Zeer sterk wordt in dit boek op diverse plaatsen trouwens de nadruk gelegd op de tegenstelling tussen ziel en lichaam, tussen aards en hemels, tussen natuurlijk en bovennatuurlijk. En het is deze antithese die de liefde tussen Charles en Angèle onmogelijk maakt.

Charles voelt zich erg verwant aan Dante Gabriel Rossetti's *Guinevere*, waarover hij zegt :

„... zij is een engelachtige furie, een omzichtig sluipende bezetenheid sluimert in haar, zij is een kruising van duivelin en duif.” /277/

Daardoor is ook zijn voorkeur voor de vóór-socratische Grieken verklaarbaar, want zij worden voor Charles gekenmerkt

„... door de aanwezigheid van een dionysisch en een elysisch element...” /258/

En wat Charles nu precies in Angèle zoekt is de harmonie tussen beide : een innerlijke harmonie, maar tevens een harmonie tussen mens en maatschappij, zoals hij aan Daniël Rutgers verklaart :

„De norm voor elke cultuur is haar eigen totaliteit, die zij potentieel inderdaad van den aanvang al in zich draagt en die identiek is met den totalen mens in diezelfde cultuur. (...), maar voor alle cultuur en voor ieder mens geldt m.i. de eis der totaliteit.” /257/

Maar al vlug blijkt, o.a. door Angèles uitgesproken voorkeur voor de gotiek /271/, dat hij zich in haar vergist. Zij is niet in staat de

teggestelden in hem te aanvaarden en te verzoenen en vraagt zich af waarom hun relatie tot mislukken gedoemd is :

„Was het die leegte en verdeeldheid in hem, die hem naar den geest deed verijlen naar onbewoonbare sferen van onwerelds licht en naar het lichaam een bruto van hem maakte, zonder overgang tussen die twee, zonder het hart dat hem gemaakt had tot mens ?”
/291/

De oorzaak ligt echter evengoed bij haar, want haar drang naar het absolute, haar zielsbetrokkenheid kan ze enkel beschermen door wat Charles „zelfzucht en hoogmoedige vrees voor het leven” /284/ noemt. Uiteindelijk wordt de oorzaak van hun onvermogen tot liefde door Charles aan een cultuurfenomeen toegeschreven, nl. aan het christendom :

„ ... een religie, doel en centrum geworden, doordat zij alle kracht concentreert op die ene verhouding tussen God en mens en daarvoor al het andere verwaarloost, is een aanslag op de cultuur.” /258/

Evenals in 'De dierenriem', de voorlaatste aflevering van de gedichtencyclus *Tempel en Kruis*, geeft Marsman in *De Dood van Angèle Degroux* de schuld voor de ziellose burgerlijke cultuur van zijn tijd en de instandhouding ervan aan de conserverende kracht van het christendom dat de mens onderwerpt aan het ondraaglijk geworden goddelijke en eeuwige¹².

Nergens in zijn scheppend proza heeft Marsman dit evenwel aangrijpender en indringender verwoord dan in de novelle *Teresa Immaculata*, die naar onze smaak het hoogtepunt van dat proza is geworden. In dit verhaal, dat zich in Rome afspeelt, in Italië, het land waar heidendom en christendom zozeer versmolten zijn, wordt Gino verliefd op zijn zuster Teresa.

Dit incest-gegeven moet o.i. niet noodzakelijk als een door Marsman bewust aangewend structureel verhaalmotief worden gezien. Belangrijker lijkt ons dat het ingeschakeld wordt in zijn streven naar een maatschappij, een cultuur waarin de mens zichzelf volledig en ongehinderd kan ontplooiën. Evenals in *Tempel en Kruis* wijst Marsman in dit verhaal op de Mediterrane cultuur. In de oude culturen van het Middellandse-zeegebied stond men vaak anders tegenover dit gegeven dan nu. Het is bekend dat de Ptolemeïsche Egyptische farao's in het huwelijk traden met hun zgn. „goddelijke zuster”. De achttienjarige Cleopatra VII trad bijvoorbeeld in het huwelijk met haar tienjarige broer Ptolemaeus XIII en toen deze overleed met haar broer Ptolemaeus XIV.

12. vgl. VERBEECK, *op. cit.*, p. 103 e.v.

Opvallend hierbij is dat de Ptolemeeën van Griekse afkomst waren¹³. De oude Grieken zelf stonden overigens anders tegenover seksuele verschijnselen als homofilie en bloedschande dan wij die ze thans als afwijkingen beschouwen. In de Griekse mythologie bijvoorbeeld is de oppergod Zeus gehuwd met zijn zuster Hera.

Gino – de naam is de Italiaanse vorm van de naam Lodewijk, wat 'beroemde strijder' betekent – is een volgend stadium in de evolutie van Marsmans mannenbeeld. Hij

„... heeft werkelijk nog iets van die *versmelting* van heidense en christelijke elementen, zoals men haar vindt op die oude muurschilderingen in de catacomben, *van Orpheus en het Lam.*” /338/ (Curs. v. mij.)

De tweespalt van Charles de Blécourt heeft zich hier omgevormd, is hier versmolten tot harmonie.

Bij Teresa wordt die harmonie evenwel scheefgetrokken door haar streng-katholieke opvoeding. Opgegroeid bij haar vrome grootmoeder en opgeleid door nonnen, gevormd door de lektuur van de Spaanse mystieken, van Santa Teresa de Avila en San Juan de la Cruz, zag men bij haar :

„... een ovaal, knap gezicht, dat een mengsel van schroom en verborgen geestigheid draagt als een masker voor een onstuimig temperament : in de ogen iets van een gedempte extase.” /390/

Gino vindt in Teresa toch de harmonie terug, omdat bij haar

„... beide, erotiek en mystieke neigingen, de verlangens waren van een naar volkomen overgave hunkerende natuur.” /390/

Hun volmaakte liefde heeft de zwangerschap van Teresa voor gevolg. Pas dan dreigen maatschappij en christendom die liefde te vernielen. De vrouwen uit de buurt roddelen over haar en wanneer ze haar „*immaculata*” noemen, ervaart ze dit als blasfemie van de Maagd Maria en stijgen de wroeging en het zondebesef ten top. Toch kan ze haar liefde voor Gino niet verzaken. De enige uitweg die dan voor hen overblijft, is samen zelfmoord te plegen. Nadat hij haar door de mond geschoten heeft, wil Gino zich eveneens het leven benemen, maar het schot schampt af. Hij wordt dan van moord beschuldigd. Maar het ergste wat hem overkomt, is dat een zgn. menslievende groepering voor zijn vrijlating opkomt. Hij vraagt zijn advocaat in een brief met aandrang voor hem toch de doodstraf te willen bepleiten, want :

„... ik ben overgeleverd aan de genade der mensen en misschien is deze vernedering de zwaarste straf.” /397/

13. VOLKMANN, H., *Cleopatra*, (Bussum, 1973²), p. 38 – zie ook : p. 21-22.

Gino kan zulk humanitarisme niet meer dulden: dat de maatschappij die hem eerst zijn liefde weigerde hem thans het recht op sterven wil ontnemen, kan hij onmogelijk aanvaarden.

Uiteindelijk is Marsman er hier, evenals in *Tempel en Kruis*, in geslaagd zich met het leven als totaliteit te verzoenen: de menselijke sterfelijkheid staat de menselijke creativiteit niet meer in de weg, noch in de liefde, noch in het schrijverschap. Wel blijft de maatschappij, de cultuur, het christendom een hinderpaal voor de zelfverwerkelijking van de mens, en daarom treedt Hendrik Marsman zowel in zijn laatste prozawerken als in zijn laatste poëziebundel, als een meedogenloos cultuurkritikus naar voren. Zijn tijd verwijt hij dat hij de mens verhindert te worden wie hij is en in die zin kan hij als een geestesgenoot van Friedrich Nietzsche worden beschouwd die zijn tijdgenoten in *Aldus sprak Zarathoestra*¹⁴ aanspoorde met de woorden: „Word wie gij zijt!” En in de jaren dertig, toen de mensen alle respect voor de traditionele waarden hadden verloren en enkel leefden van cynisme, relativisme en opportunisten, was deze aansporing tot zelfinkeer en zelfonderzoek beslist welkom. En misschien ligt daarin precies de oorzaak van de blijvende waardering van Marsmans proza en poëzie in onze tijd die soms toch zulke zorgbarende overeenkomsten met de jaren voor de tweede wereldoorlog vertoont.

Op vormtechnisch gebied biedt het scheppend proza van Marsman anders weinig nieuws. Dat hij in zijn proza niet de nieuwe vorm kon vinden die aan een nieuw levensgevoel kon beantwoorden, is misschien het grootste gebrek van zijn proza. De meeste van zijn romans en verhalen zijn immers klassieke auteursverhalen in de eerste of de derde persoon. Nieuwe structuren of experimenten zal men in zijn creatief proza tevergeefs zoeken.

Wel heeft hij pogingen in die zin ondernomen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de hybridische vorm van *Angèle Degroux*. Opvallend in deze roman is wat we het gebrek aan samenhang tussen de opeenvolgende hoofdstukken zouden kunnen noemen. De overgangen zijn zo abrupt dat men de indruk krijgt een bundel verhalen te lezen of een serie filmstroken te zien die dezelfde personages en een aantal gemeenschappelijke motieven als bindmiddel hebben. Het filmisch karakter van de roman wordt overigens versterkt doordat, zoals Paul de Wispelaere opmerkte, enkel de slotfase van het konflikt tussen Angèle en Charles wordt belicht.

14. NIETZSCHE, Friedrich, *Aldus sprak Zarathoestra - Een boek voor allen en voor niemand*, (vert. P. ENDT, H. MARSMAN), (Amsterdam-Antwerpen, 1971⁷), p. 184.

Verder wordt een eigenaardig effect veroorzaakt door het optreden van de figuur van Daniël Rutgers, een eenzaam levende Hollandse weduwnaar met wie Charles bevriend wordt. Zijn oerhollandse naam steekt schril af tegen de Franse namen van de twee andere personages. Ondanks het feit dat de verschijning van Rutgers in de roman inhoudelijk wel gerechtvaardigd kan worden – de naam Daniël betekent immers 'de wijze', 'de profeet', en in deze hoedanigheid alsmede door het typisch Hollandse van zijn verschijning accentueert hij de antithese tussen de noordelijke, geestelijke elementen en de zuidelijke, lichamelijke elementen in het boek – krijgen we de indruk dat de Rutgers-passages min of meer artificieel bovenop het verloop van het verhaal werden geënt.

Verfrissend werkt wel de lyrische aard van Marsmans schrijftuur, zoals Paul de Wispelaere terecht opmerkte, evenals de zuivering van zijn proza van alle mogelijke ballast zoals de psychologische uiteenrafeling van de karakters der personages en de buitensporige aanwending van sfeerscheppende en beschrijvende details waaraan menige roman in zijn tijd leed.

Daarmee wordt meteen duidelijk dat er iets aan de hand is met de psychologie van de personages in zijn proza, de voornaamste bron van de wrevel van de critici in zijn tijd. We hebben er reeds op gewezen dat Marsmans personages vaak in zwart-wit gekarakteriseerd worden, dat ze meestal één-dimensionaal zijn. Zelfs in *Angèle Degroux* en *Teresa Immaculata*, waar de karakterisering genueanceerder en gedifferentieerder zijn, is de tweespalt of de twee-eenheid nog te opvallend.

Eigenlijk zijn Marsmans romanfiguren geen echte levende personages. Hun psychologie is daarvoor te rudimentair en te rechtlijnig. Er is trouwens binnen het kader van het verhaal weinig of geen evolutie in de karakters. Marsman voert statische personages ten tonele en belicht één of meer fasen van hun konflikten en verhoudingen. Pas wanneer men verscheidene van zijn personages als één psychologische kompleksiteit gaat beschouwen, krijgt zijn proza de nodige diepte, worden de diepere bedoelingen van dat proza duidelijk. Hedda, Anne-Margarethe, Ilse en Vera zijn eigenlijk maar één personage, evenals Theo en Carl Heinrich er maar één zijn. Charles de Blécourt en Angèle Degroux zijn eigenlijk omgekeerde spiegelprojecties van elkaar. In Charles en Angèle staat Hendrik Marsman tegenover zichzelf. Men mag gerust stellen dat de personages in Marsmans proza afsplitsingen zijn van één en dezelfde figuur: de persona poëtica van de schrijver. In ieder personage personifieert Marsman één van zijn karaktertrekken en door zijn personages vervolgens met elkaar te konfronteren, komt hij tot een verwerkelijking van zijn eigen psyche.

Elk van zijn creatieve prozastukken is aldus een vraag naar de werkelijkheidswaarde van een facet van zijn persoonlijkheid. *Penthesilea* stelt de vraag naar de waarde van individualisme en eenzaamheid, *A.-M. B.* vraagt naar de betekenis van de liefde voor het leven, *Vera* stelt de waarde van het mens-zijn in de maatschappij in vraag en in *De dood van Angèle Degroux* en *Teresa Immaculata* wordt de waarde van de menselijke creativiteit – of zij nu schrijverschap of liefde heet – in het licht van de dood in vraag gesteld. Het streven van Marsman is dat naar een totale zelfverwerkelijking van de mens als menselijk en dus sterfelijk wezen. In die zin is hij zijn vitalisme tot het einde toe trouw gebleven. In *Teresa Immaculata* wijst hij daarom zelfzucht en hoogmoed, evenals mystiek en absoluut zielsverlangen van de hand. Pas door het aanvaarden van het mens-zijn, en dus van de sterfelijkheid, wordt de mens in de mogelijkheid gesteld zichzelf volledig te realiseren in de liefde en in een evenwichtige verhouding tot de maatschappij.

De romans, verhalen en autobiografische stukken die het schepend werk van Hendrik Marsman vormen, kunnen dus beschouwd worden als zelfontmoetingen van de schrijver Hendrik Marsman die over zijn alter-ego Charles de Blécourt schreef :

„De enige strijd die hem werkelijk zijn leven lang bezighield, was de strijd met zijn schrijverschap. Niet alleen omdat dit hem dwong af te zien van zijn gewone wijze van leven, maar omdat hij al schrijvende zich rekenschap gaf van dat deel van zijn wezen dat hij anders meestal verborg.” /238/

Door dit procédé van de zelfontmoeting aan te wenden, schaaft Marsman zich als prozaschrijver bij vernieuwers als Paul Van Ostaijen, Willem Elsschot en Maurice Gilliams, maar vooral preludeert hij daardoor op „... de talrijke zelfontmoetingen in de grote dubbelroman van L. P. Boon en bij Daisne. Personages verliezen hun consistentie, worden afsplitsingen van de hoofd-figuur-schrijver, voeren een autonoom spel op...”¹⁴, zoals B. F. Van Vlierden de vernieuwing van de Vlaamse roman omstreeks 1940 in het werk van auteurs als Louis Paul Boon, Johan Daisne, Hubert Lampo, Piet Van Aken en Kamiel Van Baelen typeerde.

Daarom is *De Dood van Angèle Degroux* achteraf beschouwd niet zo'n belachelijke roman als Anton Van Duinkerken anno 1933 te goeder trouw en in alle eerlijkheid van zijn kant meende, daarom spreekt het proza van Marsman ook nu nog, ruim een halve eeuw

14. VLIERDEN, B. F. VAN, *Van In 't Wonderjaar tot De Verwondering – Een poëtica van de Vlaamse roman*, (Antwerpen, 1974), p. 228.

na zijn ontstaan, lezers als ik en tal van anderen misschien aan. Mijn uitgesproken tekstgerichte benadering is er ongetwijfeld verantwoordelijk voor dat ik Marsmans proza anders waardeerde dan Anton Van Duinkerken die dat proza auteursgericht benaderde toen hij schreef :

„Een man, in wie de aanleg tot menselijke grootheid zo evident was, zien wij ongaarne aftakelen tot de piekerende scrupulant, die aan het woord komt in *De Dood van Angèle Degroux* !”

Is *De Dood van Angèle Degroux* nu een mislukte roman ? Mijn mening zal hier wel duidelijk geworden zijn. Maar een meer definitief antwoord moeten we overlaten aan het receptie-onderzoek. De lezer heeft immers altijd het laatste woord.