



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Het uur der waarheid

Asscher, M.W.B.

Citation

Asscher, M. W. B. (2015, October 29). *Het uur der waarheid*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/35999>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/35999>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

NIET DE TRALIES, MAAR DE DEUR

Over het verschil tussen een studeerkamer en een gevangeniscel

Voor de avond van de 27e november 1909 had Marcel Proust een tiental van zijn beste vrienden uitgenodigd om gezamenlijk naar een theatervoorstelling te gaan. Het ging om een nieuw blijspel van Georges Feydeau, getiteld *Le circuit*. Voor zijn omvangrijke gezelschap had Proust maar liefst drie loges in het Parijse Théâtre des Variétés gereserveerd, en aansluitend soupeerde hij nog uitgebreid met zijn vrienden in restaurant Chez Larue op de Place de la Madeleine.

Deze grootse aanpak van de avond werd niet zozeer ingegeven door het belang van de op het programma staande première. Eerder dan een literair-dramatisch meesterwerk is *Le circuit* een vermakelijke zedenschets te noemen, gesitueerd in de wereld van de automobiel, de toen nog tamelijk nieuwe vinding die – naast andere vormen van vooruitgang – de standen dichterbij elkaar bracht, met alle amoureuze verwickelingen van dien. Is het de rijke industrieel Rudebeuf die er met het nichtje van de garagehouder vandoor gaat, of blijft zij trouw aan de jonge automonteur Étienne? *That is the question*.

Prousts gedachte achter deze als feestelijk bedoelde zaterdagavond was een geheel andere, al bleef die gedachte gedurende de avond zelf onuitgesproken. Bewust of onbewust was het zijn bedoeling deze datum als een historisch moment te markeren. Het

moment, namelijk, waarop hij zich geheel zou terugtrekken uit de wereld en zich zou opsluiten om zijn tijd, concentratie en talent voortaan volledig te wijden aan het schrijven van wat zijn grote, allesomvattende roman *À la recherche du temps perdu* zou worden. Alles was in gereedheid gebracht voor deze rite de passage, er was slechts een markering nodig tussen het verleden van gisteren en de toekomst die de volgende dag moest beginnen. De resterende dertien jaar van zijn leven zou Marcel Proust zich op opeenvolgende adressen terugtrekken in kamers waarvan de muren met kurk waren bekleed om het rumoer van de wereld buiten te sluiten. Een omgekeerd leven zou hij tegemoet gaan, waarvan de nachten werkdagen waren en de dagen, zo niet slapend dan toch rustend, in solitaire schuwheid werden doorgebracht. De datum van de 27e november 1909, door de Franse Proust-kenner Alain Buisine niet voor niets met een 231 pagina's tellende monografie vereerd, vormde van die uittreding uit de wereld de symbolische drempel.¹ Roland Barthes spreekt over dit moment in het leven van een schrijver als 'entrer dans un livre' (ingaan tot een boek), een formulering met een monastieke galm.²

Wie in het Parijse Musée Carnavalet de gereconstrueerde kleine slaap- annex werkkamer van Proust aanschouwt, gebaseerd op het adres Boulevard Haussmann nr. 102, zou zelfs nog een stapje verder kunnen gaan.³ Verder, bedoel ik, dan de vergelijking met het immers vrijwillig gekozen leven in een kloostercel. De vergelijking dient zich aan met een gevangenschap. De schrijver als gevangene van het werk waartoe hij is voorbestemd, het werk waar geen ontsnappen aan is. De tijd tot aan de voltooiing van het werk, die als een zelfopgelegde straf moet worden uitgediend, wat in het geval van Proust en zijn *Recherche* neerkwam op niets minder dan levenslang.⁴

Op het eerste gehoor klinkt een dergelijke vergelijking bizar en enigszins decadent. Toch is het de vraag – niet in juridisch, maar in literair opzicht – waarin de zogenaamd 'vrijwillige' opsluiting precies verschilt van de onvrijwillige. Als wij het willen hebben

over de gevangeniservaring, hebben we het dan alleen over een échte cel? Of zijn alle in geconcentreerde afzondering geschreven werken in zekere zin te beschouwen als een soort gevangenisliteratuur? Met andere woorden: waar begint de gevangeniservaring en waar houdt deze op? En als we die afbakening tussen cel en schrijfkamer kunnen aanbrengen, is het dan zinvol om met betrekking tot de in of over die eerstgenoemde ruimte geschreven teksten te spreken over gevangenisliteratuur als een apart literair genre?

DE TIJDLOZE CEL

In het navolgende ga ik vooral uit van de West-Europese literatuurgeschiedenis tussen het einde van de achttiende eeuw en 1945. Zou ik die beperking in de tijd niet aanbrengen, dan zou ik uit de periode van de Middeleeuwen tot circa 1800 een onafzienbare stoet van de meest uiteenlopende auteurs en denkers, politieke gevangenen en ketterse geleerden, alsook schrijvende rovers en oplichters de revue moeten laten passeren, die in onderling soms zeer verschillende omstandigheden voor kortere of langere tijd vastzaten.⁵ En in de periode sinds 1945 doen in het moderne gevangeniswezen gaandeweg verschijnselen hun intrede als maatschappelijk werk, proefverlof, taakstraffen, detentiebegeleiding en een in het algemeen grotere nadruk op welzijn en resocialisatie. Ook de geografische beperking laat zich rechtvaardigen. Buiten Europa is bijvoorbeeld alleen al de Amerikaanse gevangenisliteratuur, met haar traditie van negentiende-eeuwse 'slave-narratives' en twintigste-eeuwse 'death row'-getuigenissen een onuitputtelijke bron, die het verschijnsel gevangenisliteratuur nog verder zou laten uitdijen.⁶

Wie zich dan nader verdiept in die West-Europese gevangenisliteratuur, grofweg vanaf de Franse Revolutie tot en met de Tweede Wereldoorlog, wordt getroffen door de terugkerende, universele thema's die erin naar voren komen, ongeacht de vraag of iemand in de jaren twintig van de negentiende eeuw in een Oostenrijkse

kerker wegwijnde, in het victoriaanse Londen in de cel zat of tijdens de Tweede Wereldoorlog door de Gestapo gevangen werd gehouden. In die zin lijkt de gevangenisliteratuur zich enigszins te onttrekken aan de literatuurgeschiedenis zoals die zich buiten de gevangensmuren in vrijheid ontwikkelde. Dat heeft in elk geval te maken met de extreme materiële beperkingen en de geïsoleerde geestelijke conditionering die bij het schrijven in een gevangencel aan de orde zijn. Wie volledig teruggeworpen wordt op de basale menselijkheid van het dag na dag overleven komt vanzelf uit bij tijdloze vragen en tijdloze antwoorden.

Die thematische eenheid komt duidelijk naar voren in het publieke protest dat Oscar Wilde aantekende tegen de behandeling die hij als gevangene had ondergaan. Na zijn vrijlating in 1897 uit de gevangenis van Reading, waar hij het grootste deel van zijn straf had uitgezeten als gevolg van een veroordeling wegens 'ernstige onzedelijkheden' (dat wil zeggen seksuele omgang met jongemannen), publiceerde hij een pleidooi voor hervorming van het victoriaanse strafsysteem op twee punten. Die twee punten, uitgewerkt in een brief aan de *Daily Chronicle* van 24 maart 1898, hadden betrekking op het lichamelijke en het geestelijke leed dat de gevangenen onder het Engelse strafsysteem systematisch werd toegebracht.⁷ De door Wilde aan de kaak gestelde problemen (honger, slapeloosheid en ziekte, evenals de afwezigheid van lectuur en menselijk contact) hadden ook kunnen verwijzen naar een gevangeniservaring uit het begin van de negentiende eeuw en hadden in essentie, althans in de meeste Europese landen, tot vlak na de Tweede Wereldoorlog als kritiek tegen de heersende gevangenisomstandigheden kunnen worden ingebracht. Met andere woorden: de condities in een Europese gevangenis tussen het einde van de achttiende eeuw en 1945 lijken in de kern zodanig vergelijkbaar dat het verdedigbaar is de daarin opgedane menselijke ervaring en de eventuele literaire vruchten respectievelijk verbeelding daarvan, in een onderlinge samenhang aan de orde te stellen. Carnochan hanteert een vergelijkbaar uitgangspunt en spreekt in dit

verband over 'imaginative continuities' die de voorkeur verdienen boven 'historical discontinuities'.⁸ Daar sluit ik mij graag bij aan.

GEVANGENISLITERATUUR ALS LITERAIR GENRE?

Als men met een scherpere blik kijkt naar het fenomeen 'gevangenisliteratuur', een term die men in de meeste literatuurwetenschappelijke handboeken trouwens tevergeefs zal zoeken, vallen daar volgens mij drie verschijningsvormen te onderscheiden. Voordat ik die drie categorieën noem en met enkele voorbeelden zal illustreren, moet eerst het begrip 'gevangenis' worden afgebakend.

Er is bijvoorbeeld in de twintigste eeuw een hele literatuur ontstaan, geschreven door slachtoffers van vervolging die dikwijls met vele lotgenoten in een concentratie- of een vernietigingskamp hebben gezeten. De geschreven herinneringen daaraan, zoals door overlevenden opgetekend, worden wel met de term 'kamp-literatuur' aangeduid.⁹ Dat type literatuur, geschreven door veelal Joodse schrijvers van uiteenlopende nationaliteiten als Primo Levi, Gerhard Durlacher en André Schwartz-Bart, is zeker verwant aan het fenomeen 'gevangenisliteratuur'. Tegelijk onderscheidt het zich daar toch duidelijk van. Dergelijke kampen waren plaatsen van massale tewerkstelling of zelfs van menselijke vernietiging op industriële schaal, terwijl een gevangenis een plaats is van eenzame opsluiting, soms met een of enkele medegevangenen, maar meestal alleen. Dat is voor de menselijke ervaring een cruciaal verschil. Dat verschil komt mooi tot uitdrukking in de definitie die de Russische dichter Joseph Brodsky ooit van een gevangenis gaf: 'A lack of space, counterbalanced by a surplus of time.'¹⁰

Ook is er, met name als gevolg van oorlogen, politieke repressie, armoede en religieuze intolerantie vooral in de twintigste eeuw een literatuur van ballingschap tot stand gekomen, geschreven door auteurs die werden gedwongen in een voor hen vreemd land, aanvankelijk vaak vanuit een sociaal isolement, hun werk te produceren. Ook daar is een niet geringe mate van onvrijheid in het

spel, maar het is niet de onvrijheid van een letterlijk afgesloten ruimte, een verblijf tussen vier muren, van waaruit geen ontsnapping mogelijk is. Van opsluiting in letterlijke zin is bij de balling geen sprake.

Zo zijn er vanuit de gevangenisliteratuur ook nog parallellen te trekken met literatuur die is geschreven in en over psychiatrische inrichtingen, kloosters, internaten, sanatoria of in soortgelijke omstandigheden van isolering.¹¹ Voor zover die omstandigheden vergelijkbaar zijn met die van een gevangenis, mag de thematische parallel wat mij betreft worden getrokken, maar in strikte zin gaat het bij gevangenisliteratuur, en alleen daar, om de gecombineerde ervaring van straf, opsluiting en eenzaamheid. Dat zijn, zo leren de hierboven getrokken vergelijkingen, de drie constituerende elementen van de gevangeniservaring. De literatuur die daaruit voortkomt c.q. die daarop betrekking heeft, bestaat, zoals gezegd, in drieën.

De zuiverste soort van gevangenisliteratuur, en ook de soort waar een mens bij het horen van deze term als eerste aan denkt, is die waarbij iemand in een toestand van gevangenschap een literair werk schrijft. Dat kan een reconstructie van of een reflectie op de eigen lotgevallen zijn, zoals in het geval van het postuum gepubliceerde *De Profundis* van Oscar Wilde, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) van de schrijvende dief Jean Genet of *Soul on Ice* (1968) van de wegens verkrachting veroordeelde Amerikaanse zwarte essayist Eldridge Cleaver. Het kunnen ook gedichten zijn die worden ingegeven door het cellulaire bestaan, zoals de *Moabiter Sonette* van Albrecht Haushofer of de *Poèmes de Fresnes* van Robert Brasillach, beide geschreven in de bijna onontkoombare verwachting van een aanstaande executie. Verder kan gewezen worden op de in een gevangenis ontstane sonnettencyclus *In Excelsis* van Lord Alfred Douglas, die met die titel eer bewees aan zijn vroegere vriend Oscar Wilde.

Ook kan het gaan om werk dat inhoudelijk niet, althans niet rechtstreeks, met de conditie van gevangenschap te maken heeft.

Als je niet weet dat de libertijnse roman *Justine* (1787) van markies de Sade in de gevangenis werd geschreven, zou je daar op grond van de inhoud van het boek niet zonder meer achter komen. Hetzelfde geldt voor de 33 aantekenschriften die de communistische politicus en intellectueel Antonio Gramsci volschreef tijdens een in totaal elf jaar durende gevangenschap onder het fascistische regime van Mussolini, van zijn arrestatie op 8 november 1926 tot het aflopen van zijn straf op 21 april 1937, waarna hij zes dagen later overleed. Wie ter vergelijking de ruim 26.600 bladzijden beschouwt die Paul Valéry tussen 1894 en zijn dood in 1945 tijdens de vroege ochtenduren als intellectuele oefeningen in zijn werkkamer volschreef, kan geen beslissende aanwijzingen vinden die erop duiden dat Gramsci's aantekeningen in eenzame opsluiting tot stand kwamen, terwijl Valéry's dagelijkse productie in vrijheid aan zijn schrijftafel ontstond.¹²

Er zijn legio criminelen die pas in de gevangenis tot schrijven zijn gekomen en die dus strikt genomen eerder als schrijvende misdadigers dan als gevangen schrijvers betiteld zouden moeten worden. Dat geldt bijvoorbeeld voor de al genoemde Jean Genet, maar ook voor de dief, oplichter en moordenaar Pierre-François Lacenaire, die pas na zijn arrestatie in 1835 en in afwachting van zijn executie op het schavot een jaar later, de memoires, gedichten en brieven schreef die zijn schrijverschap vestigden.¹³ Het geldt ook voor de even gewelddadige als getalenteerde Eldridge Cleaver, die zonder zijn misdaden niet in de gevangenis zou zijn beland, en zonder zijn herhaalde verblijf in gevangenissen nauwelijks enige opleiding zou hebben genoten en beslist geen gevangenisbrieven en artikelen zou zijn gaan schrijven. Er zijn hoe dan ook talloze gevangenen die vanuit de cel brieven hebben geschreven. In het geval van sommige schrijvers – zoals bij Oscar Wildes *De Profundis* – worden die brieven tot hun literaire werk gerekend.¹⁴

De tweede categorie van gevangenisliteratuur is die waarbij een schrijver ná zijn vrijlating in de vorm van een autobiografische tekst verslag legt van de gevangenschap die hij heeft doorstaan.

Een beroemd voorbeeld uit de negentiende-eeuwse Italiaanse literatuur zijn de in 1832 verschenen memoires *Le mie prigioni* van Silvio Pellico. Dat boek gaat over de in totaal bijna tien jaar dat Pellico in Oostenrijkse gevangenissen moest boeten voor zijn los-vaste betrokkenheid bij de beweging der carbonari, die zich tegen de Oostenrijkse overheersing van Noord-Italië wilde verzetten. De van oorsprong Zuid-Afrikaanse dichter, schrijver en beeldend kunstenaar Breyten Breytenbach, die tussen 1975 en 1982 door het Apartheidsregime gevangen werd gehouden, leverde met *De ware bekentenissen van een witte terrorist* (1983) een modern voorbeeld van deze retrospectieve, autobiografische gevangenisliteratuur.

De derde verschijningsvorm van gevangenisliteratuur is de verbeeldingsliteratuur waarin de ervaring van gevangenschap een bepalende rol speelt, zoals bij Lord Byrons drama in verzen *The Prisoner of Chillon* (1816) of de roman *La Chartreuse de Parme* van Stendhal (1839). Soms wordt die verbeelding ingegeven door eigen herinneringen aan een gevangenschap van de auteur, zoals in het geval van Arthur Koestlers *Darkness at Noon* (1940) of *De gevangenen van de Sexto* van de Peruaan José María Arguedas, dan weer gaat het – althans voor zover ik weet – om pure verbeelding, zoals in het geval van *L'étranger* (1942) van Albert Camus, John Banvilles *The Book of Evidence* (1989) of *Het schervengericht* van A.F.Th. van der Heijden. Op het terrein van de poëzie kan voor de Nederlandse literatuur gewezen worden op de bekende verzetsballade 'De acht-tien doden' van Jan Campert, die zich voor het onderwerp van dat gedicht baseerde op berichten over de executie van een groep verzetsstrijders in 1941.

Dat zijn de drie basistypen van gevangenisliteratuur. Werk dat vanuit de cel is geschreven, werk dat na vrijlating over de doorsta-
ne gevangenschap is geschreven en werk waarin de gevangenschap – al of niet op basis van eigen ervaring – een rol vervult in een fictionele context. Wat leert ons deze indeling?

Waar deze indeling ons zo goed als niets over leert, is het formele aspect van gevangenisliteratuur. In de geciteerde voorbeelden is

sprake van zowel proza als poëzie, we vinden er zowel autobiografische geschriften tussen als producten van de verbeelding. Het is dan ook zeer de vraag of de term ‘gevangensliteratuur’ wel voldoende bepaald is om over een literair genre of eventueel een subgenre te kunnen spreken. Een dergelijk dilemma voert ons terug naar de literatuurwetenschappelijke oervraag – waar Aristoteles zich al het hoofd over brak – in welke gevallen het zinvol is om een bepaald type geschriften tot een apart genre te rekenen. Die vraag geldt ook als het gaat om de plaats waar een boek zich afspeelt of tot stand is gekomen. Thomas Mann, David Vogel en Salvatore Satta schreven bijvoorbeeld alle drie een roman die zich in een sanatorium afspeelt.¹⁵ Onderlinge vergelijking van die drie boeken is zeker interessant, maar moet dat leiden tot het uitroepen van een apart genre ‘sanatoriumliteratuur’? Wat daarvoor pleit is de vaststelling dat het alle drie romans zijn die de ‘existentiële ervaring’ van de sanatoriumpatiënt centraal stellen, als een verbijzondering van de menselijke conditie. Daartegenover is het de vraag wat het instellen van een (sub)genre toevoegt aan onze mogelijkheid om in vergelijkend opzicht zinvolle uitspraken te doen over romans die in een sanatorium zijn gesitueerd. Zoals Harold March terecht opmerkt, kan dat leiden tot louter ‘symbol questing’ (speuren naar symbolen), ‘whose final result’, zo voegt hij er waarschuwend aan toe, ‘may well be absurdity’.¹⁶

In hun handboek *Inleiding in de literatuurwetenschap* lijken Van Luxemburg, Bal en Weststeijn te beweren dat naarmate er een groter aantal boeken over een bepaald onderwerp wordt geschreven – zij noemen ‘de dood van de vader’ als voorbeeld – er meer reden is om tot definiëring van een apart literair genre over te gaan.¹⁷ Ik ben daar niet van overtuigd, en vind het gehanteerde criterium (‘meer’) ook te vaag om voldoende bruikbaar te zijn. In het navolgende zal ik de term ‘gevangensliteratuur’ dan ook niet als benaming van een welomschreven literair genre hanteren, maar eerder als een aan het spraakgebruik ontleend woord ter aanduiding van de drie hierboven beschreven verschijningsvormen van literatuur

met betrekking tot gevangenissen. Die verschillende verschijningsvormen komen later nog, ook in hun onderlinge verhouding, uitvoerig aan bod. Om te beginnen is het van belang de drie aangeduide typen gevangenisgeschriften nader op hun inhoud te bezien.¹⁸

KAMER EN CEL

Wat om te beginnen opvalt, is dat gevangenisliteratuur een zeer breed spectrum bestrijkt. Het ene uiterste wordt gevormd door teksten die in de acute ervaring van gevangenschap worden geschreven, dikwijls dus onder moeilijke en beperkende omstandigheden. Oscar Wilde kreeg van zijn welwillende gevangenisdirecteur majoor Nelson nog een aantekenschrift en blauwe gelinieerde folioevellen om enigszins normaal te kunnen schrijven, maar Albrecht Haushofer – die op verdenking van betrokkenheid bij de aanslag op Adolf Hitler van 20 juli 1944 in een Berlijnse Gestapo-gevangenis zat – moest zijn tachtig sonnetten met een stompje potlood op de voor- en achterzijde van vijf blaadjes papier krabbelen.¹⁹ En Lord Alfred Douglas, die in 1923-1924 vijf maanden in de gevangenis van Wormwood Scrubs zat wegens belediging van Winston Churchill, mocht zijn aantekenschrift met het manuscript van de door hem in zijn cel geschreven gedichtencyclus bij vrijlating niet eens meenemen. De gevangenisautoriteiten hielden vol dat het schrift eigendom was van de gevangenis en dus van de Engelse staat. Volgens de Britse archiefwetten zal dat schrift pas in het jaar 2043 worden vrijgegeven.²⁰ Gelukkig had Douglas zijn reeks van zestien sonnetten uit het hoofd geleerd, en wist hij het manuscript bij thuiskomst direct in zijn geheel te reconstrueren, zodat het vervolgens nog in 1924 in boekvorm kon verschijnen.²¹

Ook in de tweede categorie van gevangenisliteratuur, de geschriften die na vrijlating worden geschreven, zijn werken te noemen waarin de extreme omstandigheden van de gevangenschap nog sterk aanwezig zijn, bijvoorbeeld omdat het trauma van de opsluiting het leven van de ex-gevangene nog volledig beheerst. In

die geschriften treft men eveneens zeer realistische beschrijvingen aan van de omstandigheden waaronder schrijvers al tijdens hun verblijf in de cel hebben geprobeerd hun gedachten op te schrijven. Silvio Pellico vermeldt bijvoorbeeld gedetailleerd hoe hij met zijn eigen bloed briefjes aan medegevangenen schreef, en daarmee groot gevaar riskeerde voor zichzelf, voor de ontvanger en niet in de laatste plaats voor de cipier die bereid was een dergelijk bericht van de ene cel naar de andere te smokkelen.

Aan het andere uiterste van het spectrum staat het gebruik van de gevangeniservaring door een romanschrijver als onderdeel van de lotgevallen van een fictief personage. Neem Fabrizio del Dongo, de edelman uit de reeds genoemde *Chartreuse de Parme*, die Stendhal in een cel in de hoogste toren van Parma laat belanden. Van daaruit onderhoudt hij een onmogelijke liefdesverhouding – gevoed door wederzijdse blikken en geheime tekens – met de dochter van de gevangenisgouverneur die af en toe, tegenover de gevangenisstoren, op haar lager gelegen balkon verschijnt.²²

Nadere beschouwing van deze ogenschijnlijke tegenstelling tussen extreem realisme en bijna decadente romantiek in de verwoording respectievelijk de uitbeelding van de gevangeniservaring leert dat daar toch eerder sprake is van een vloeiende overgang dan van een scherp contrast. De beide uitersten hebben soms zelfs van alles met elkaar te maken. Stendhal, bijvoorbeeld, kleurde zijn gevangenis scènes weliswaar met de avontuurlijke en gepassioneerde tinten die pasten bij een roman uit de jaren dertig van de negentiende eeuw, maar zowel in het boek zelf als in zijn brieven bekent de auteur zich voor bepaalde details schatplichtig aan de beschrijvingen die Silvio Pellico in *Le mie prigioni* gaf van zijn opsluiting in achtereenvolgende gevangenis cellen.

Omgekeerd wordt die vloeiende overgang ook zichtbaar als men zich realiseert dat in die zogenaamd realistische beschrijving van de gevangeniservaring een schrijver zelden een honderd procent feitelijke beschrijving geeft. A priori al niet, omdat de scheppende hand van een schrijver immers een ervaring (re)construeert, een

ervaring die op dat moment wordt beleefd of die reeds is doorstaan. En zodra een ervaring in woorden wordt beschreven, houdt deze op de realiteit te zijn en wordt die opgeschreven ervaring een nieuwe literaire realiteit. Het is dan ook onvermijdelijk dat schrijvers die aan het begin van hun gevangenismemoires omstandig verklaren dat zij uitsluitend de onopgesmukte werkelijkheid zullen weergeven, bewust of onbewust toch daarvan afwijken en daarop variëren, al was het maar om hun belevenissen zodanig te beschrijven dat die meer opleveren dan een kale opsomming van waargenomen feiten.²³ Om nog even bij Silvio Pellico te blijven: aan het slot van hoofdstuk LXXXI van zijn memoires beschrijft Pellico bijvoorbeeld op ontroerende wijze het sterfbed van een hoogbejaarde, een hem tijdens zijn jaren in de Spielberg zeer dierbaar geworden voormalige cipier, Schiller genaamd. Dat sterfbed, compleet met een ontroostbaar snikkende pleegdochter voor wie de stervende man een zilveren ring van zijn vinger trekt alvorens de ogen voorgoed te sluiten, kan onmogelijk zijn bijgewoond door Pellico, die op dat moment in een vochtige onderaardse kerker van de Spielberg-burcht zat opgesloten.

DE TRALIES EN DE DEUR

Kortom, zelfs een vluchtige nadere analyse van de drie ogenschijnlijk zo duidelijk te onderscheiden categorieën gevangenisliteratuur leert dat, zoals zo vaak, de schijn bedriegt. Het realisme van gevangenisliteratuur uit de eerste twee categorieën is lang niet altijd een op een trouw aan de werkelijkheid, en de vrije verbeelding van gevangenisliteratuur uit de derde categorie komt op haar beurt toch voort uit de werkelijkheid zoals die uit eigen ervaring is doorstaan of zoals die is overgebracht door mensen die een dergelijke gevangenschap aan den lijve hebben ondervonden. Dat leidt dan tot de vervelende mogelijkheid – vervelend omdat die twijfel zaait over een eerder gewekte verwachting – dat er niet alleen niet zoiets bestaat als een verzameling teksten genaamd ‘gevangenisliteratuur’, maar dat gevangenisgeschriften uit de eerste twee ca-

tegorieën bovendien zelfs in inhoudelijk opzicht niet scherp te scheiden zijn van geschriften die uit andere moeizame of eenzame omstandigheden voortkomen. Als dat zo zou zijn, dan zou de conditie van een gevangen schrijver slechts in gradueel, en dus niet in principieel opzicht verschillen van de opsluiting waar elke schrijver zich aan onderwerpt, het vrijwillige isolement dat elke schrijver nodig heeft, de eenzaamheid die zelfs essentieel is voor alle geconcentreerde literaire arbeid. Is dat inderdaad de uitkomst van onze vergelijking?

Iemand die zich gedetailleerd heeft beziggehouden met de omstandigheden waaronder een schrijver tot het schrijven van een literair werk komt, is de reeds geciteerde Franse semioloog en literatuurtheoreticus Roland Barthes. In zijn collegereeks aan het Collège de France onder de titel *La préparation du roman* uit 1979-1980 werkt hij deze omstandigheden van het schrijverschap tot in de kleinste bijzonderheden uit. Naast de afzondering, de voorbereidende lectuur, het methodische plan, de volharding, et cetera stelt hij op een gegeven moment: 'Écrire a besoin de clandestinité.'²⁴ De schrijver, aldus Barthes, werkt in zeker opzicht in het verborgene, totdat het werk af is en hij de wereld opnieuw betreedt. Uit het methodische portret dat Barthes aldus van een denkbeeldige schrijver geeft, komt een eenzaam, zich verschuilend heldendom naar voren dat gaandeweg de trekken krijgt van een martelaarschap. Dat er uit die onmogelijke, solitaire en beklemmende omstandigheden een literair werk ontstaat, noemt Barthes in een van zijn laatste colleges 'le miracle de la chambre'.²⁵ En de vraag is dus: zou je van daaruit de parallel kunnen trekken tussen de werkkamer van de ene schrijver en de gevangenis van de andere schrijver? 'Le miracle de la cellule' als een pervers hoogtepunt van de literaire gevangeniservaring?

Dat laatste doet Perrottet in een artikel, waarvan de titel – althans bij mij – al meteen de grootst mogelijke weerstand oproept: 'Why Writers Belong Behind Bars'.²⁶ De strekking van Perrottets stuk is dat sommige van de beste schrijvers door de eeuwen heen

niet anders hebben gedaan dan werkomstandigheden op te zoeken of te scheppen die sterk lijken op die van een gevangenis. Gevangenschap, aldus Perrottet, is een beproefd middel tegen afleiding en de perfecte disciplinerende van concentratie en werklust. ‘Een gevangeniscel,’ zo citeert hij de Franse schrijfster Colette, ‘is de ideale werkplek.’

Mijns inziens gaat deze auteur, wellicht op een romantisch dwaalspoor gebracht door zijn helden Casanova en Sade, de mist in met zijn idealisering van de gevangeniscel als de ideale werkkamer voor een schrijver. Hij verheerlijkt de solitaire stilte, de ongestoorde concentratie van een kamer die van wereldse beslommeringen en rumoer is afgeschermd, maar hij ziet één kardinaal aspect over het hoofd: hij heeft onvoldoende oog voor het feit dat de gevangen schrijver door zijn gevangenschap is beroofd van de zeggenschap over zijn isolement.

DE SLEUTEL

Het is ironisch genoeg juist een roman die ons de ideale passage aanreikt om dit punt te illustreren en alsnog de gewenste afbakening aan te brengen rond geschriften die in de gevangenis zijn geschreven. Aan het begin van hoofdstuk 44 van Stendhals uit 1830 daterende roman *Le rouge et le noir* verzucht de ter dood veroordeelde Julien Sorel in zijn cel: ‘Het grootste ongeluk in de gevangenis is wel [...] dat je je eigen deur niet op slot kunt doen.’¹²⁷ Dat is – in een wonderbaarlijke inversie van de vrijheidsdrang van iedere gevangene – wat mij betreft de meest compacte samenvatting van het principiële, niet het graduele verschil tussen de gevangen en de vrije schrijver. Gevangen schrijvers zitten wel achter tralies, maar dat is op zichzelf een conditie die inderdaad – op een letterlijke of een overdrachtelijke manier – in de kern te vergelijken is met elke door een schrijver gezochte afzondering. De ware onvrijheid van de gevangen schrijver is gelegen in het verlies van de macht over zijn afzondering. Het gaat niet om de tralies, het gaat om de deur.

Anders gezegd: de cellulaire opsluiting is de tot haar kleinst mogelijke eenheid teruggebrachte essentie van het wereldse bestaan. Alleen het graf, zou je kunnen zeggen, is een nog kleinere eenheid. Maar hoe beperkt die eenheid ook is, ook de cel is een wereld op zich, een soort thuis waarin wordt gegeten, geslapen en – althans door schrijvers – zo mogelijk geschreven.²⁸ Eigen aan de wereld van de gevangenschap is – en ook dat is er een onderscheidende conditie van – dat je je niet uit je cel kunt terugtrekken. En die mogelijkheid tot terugtrekking is een essentieel aspect van het geconcentreerde schrijverschap. Dat is precies de ‘clandestinite’ waar Barthes over sprak.

Zo komen wij vanzelf weer uit in de geïsoleerde werkkamer van Marcel Proust, zoals die in het Musée Carnavalet te bezichtigen valt. Eerst trok de schrijver zich uit de wereld terug in zijn kamer, vervolgens trok hij zich als het ware terug uit die kamer door in bed te blijven en ten slotte trok hij zich in bed nog weer verder terug door uitsluitend in een eigen verleden te leven. Die drievoudige terugtrekking ontleende haar waarde aan het feit dat Proust op ieder moment de mogelijkheid had die terugtrekkingen weer ongedaan te maken, iets wat hij vanaf 27 november 1909 uit eigen vrije verkiezing zo weinig mogelijk heeft gedaan.

Vrijheidsberoving van schrijvers kan zeer indringende en indrukwekkende boeken opleveren, en dergelijke boeken verdienen het in hun verschillende verschijningsvormen ook als literatuur serieus genomen te worden, afgezien van de incidentele, meer journalistieke of humanitaire aandacht die dergelijke uitingen over het algemeen plegen te krijgen. Maar een dergelijk pleidooi is geen reden om voor schrijvers met minder genoeg te nemen dan met wat je alle andere mensen toewenst, namelijk volledige vrijheid. Die vrijheid van een schrijver verdient bescherming tegen elke bedreiging van zijn of haar lichamelijke of geestelijke integriteit en tegen elke inmenging van censuur. Daarmee zal wel niemand het oneens zijn. Tegelijk dwingt deze beknopte verkenning van het onderwerp gevangenisliteratuur ons te erkennen dat de

ideale staat voor het schrijverschap dus ook het recht omvat de wereld de deur te wijzen en die deur van binnenuit op slot te doen. Dat laatste is misschien een pijnlijke constatering voor diegenen die het literaire engagement hoog in het vaandel dragen, die menen dat een betrokkenheid op de wereld de morele kern vormt van onze westerse literaire cultuur.²⁹

De gevangeniservaring zoals die in dit boek centraal staat, behelst – zoals wij hebben gezien – de hoofdelementen straf, opsluiting en eenzaamheid. De combinatie van deze drie elementen wordt bezegeld door het gegeven dat de deur waarachter de schrijver opgesloten zit of zat, aan de buitenkant is afgesloten en alleen vanaf de buitenkant kan worden geopend. Met andere woorden: iedere schrijver is tot op zekere hoogte een gevangene van zijn schrijverschap, maar alleen een vrije schrijver kan zich gelukkig prijzen dat hij zijn eigen cipier is. Dankzij die dubbele hoedanigheid kan hij te allen tijde ontsnappen aan zijn zelfopgelegde afzondering, wat op geen enkele manier gezegd kan worden van de drie schrijvers die ons in de hoofdstukken III, IV en V zullen bezighouden. In onvrijwillige opsluiting brachten zij respectievelijk tien jaar (Silvio Pellico), twee jaar (Oscar Wilde) en zes maanden (Albrecht Haushofer) in de gevangenis door en moesten daar onder zeer beperkende omstandigheden het schrijverschap dat hun restte zien te handhaven.

De vraag of gevangenisliteratuur als een apart te onderscheiden literair genre of subgenre dient te worden beschouwd, kan het beste negatief worden beantwoord. Op de eerste plaats omdat de definitie van een dergelijk genre niet voldoende precies is om sterk verwante gevallen buiten te sluiten. Op de tweede plaats omdat een in theorie oneindige thematische uitsplitsing van autobiografieën en romans naar hun plaats van handeling onvoldoende zelfstandige inzichten oplevert in de aard en het ontstaan ervan. Op de derde plaats omdat een dergelijke genreaanduiding geen rekening houdt met het verschil tussen autobiografische literatuur en verbeeldingsliteratuur. Op de vierde plaats omdat ook zonder een

dergelijke aparte genredefinitie, uitgaande van het algemene spraakgebruik, zinvolle uitspraken te doen zijn over teksten waarin de gevangeniservaring een centrale rol speelt.³⁰

Voordat wij zullen zien hoe de drie genoemde ‘ervaringsdeskundigen’ hun gevangenschap hebben beschreven, is het van belang eerst onder ogen te zien hoe de eenzame opsluiting als zelfstandige straf binnen de ontwikkeling van het strafrecht gestalte heeft gekregen. Zonder die uitvinding van de ‘eenzaamheid als straf’ zou er immers in het algemeen geen sprake zijn van dergelijke ervaringen en de daarop gebaseerde c.q. daaraan gewijde literatuur.