



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).

DE VERBEELDE WAARHEID

Met Stendhal, Charles Dickens en Jan Campert in de cel

Terugkijkend op de hoofdstukken III, IV en V is duidelijk dat om uiteenlopende redenen de aldaar besproken auteurs onder de extreme omstandigheden van de gevangenschap waarin zij zich bevonden hun feitelijke gevangeniservaring slechts in zeer beperkte mate onder woorden hebben gebracht. Silvio Pellico beschreef niet zozeer zijn gevangeniservaring als wel het verhaal van zijn bekering. Zoals uiteengezet in hoofdstuk III, was een rechtstreekse, laat staan kritische beschrijving van wat hem werkelijk overkwam iets wat hij niet wilde, niet aankon of niet aandurfde. Ook Oscar Wilde schreef in *De Profundis* niet zozeer het verhaal van zijn gevangenschap; hij formuleerde een requisitoir en een liefdesverklaring gericht aan de grote liefde van zijn leven. Pas later, na zijn ontslag uit de gevangenschap, zou hij in het gedicht 'The Ballad of Reading Gaol' en in enkele opiniestukken in de krant, rechtstreeks over zijn gevangeniservaring schrijven. En Albrecht Haushofer, ten slotte, beschreef ook al niet op de eerste plaats zijn gevangeniservaring aan de Lehrter Strasse, maar reikte in zijn sonnetten veel uitvoeriger naar de bronnen en dromen van de onbereikbaar geworden beschaving waarmee hij zich verbonden voelde.

Kennelijk leidde de feitelijke, zelf doorstane gevangeniservaring in handen van deze drie zo verschillende auteurs niet tot een tekst waarvan gezegd kan worden dat hij – geschreven 'in het uur

der waarheid' – daadwerkelijk de waarheid van dat uur onder woorden brengt, zodanig dat de lezer zich met die gevangeniservaring volledig kan identificeren en die als het ware mee kan ondergaan. Dat deze drie autobiografische getuigenissen daar niet in slagen is des te opmerkelijker, omdat die gevangeniservaring toch voor de auteurs ervan de allesbepalende conditie was waarin c.q. waarover zij die werken schreven, omdat die getuigenissen aan het gegeven van die gevangenschap in belangrijke mate hun belang en reputatie ontleen en ten slotte omdat die gevangenschap ook voor lezers en geschiedschrijvers een belangrijke reden is om zich in die getuigenissen te verdiepen.

Als die zo intense persoonlijke ervaring van gevangenschap in autobiografische geschriften niet ten volle wordt overgebracht, dan is het de vraag hoe de gevangeniservaring dan in literaire teksten tot zijn recht komt wanneer de materiële, politieke en psychologische beperkingen waarvan in de hoofdstukken III, IV en V sprake is geweest, niet aanwezig zijn. Als de literaire verbeelding, in de besloten werkkamer van een vrije schrijver, ongehinderd haar gang kan gaan, wat voor literaire gevangeniservaring krijgt de lezer dan voorgeschoteld? Is die completer, indringender of zo men wil authentieker dan wat wij in de tot dusverre geanalyseerde voorbeelden van getuigenisliteratuur hebben gezien?

Een dergelijke vergelijking is op wetenschappelijk solide basis in zoverre moeilijk te maken dat er van deze zelfde auteurs geen vergelijkbare werken bestaan waarin een gevangeniservaring als product van de verbeelding centraal wordt gesteld. Hun eigen autobiografische gevangeniservaring, zoals maar zeer beperkt beschreven in hun getuigenissen, is dus niet een op een te vergelijken met een door henzelf verzonnen andere, in de verbeelding opgeroepen gevangeniservaring. De theaterstukken over een historische gevangene als Thomas More, zoals zowel Silvio Pellico als Albrecht Haushofer die hebben nagelaten, en bijvoorbeeld het essay 'Pen, Pencil and Poison' van Oscar Wilde over de artistieke seriemoordenaar Thomas Griffiths Wainewright, zijn binnen het

oeuvre van de drie betreffende auteurs niet van voldoende gewicht om zo'n vergelijking overtuigend te maken. Een vergelijking van de gevangeniservaring in getuigenisliteratuur en in verbeeldingsliteratuur kan alleen zinvolle inzichten opleveren als wij de drie behandelde autobiografische gevangenisgeschriften stellen tegenover drie werken die met recht te beschouwen zijn als behorend tot de categorie die ik in hoofdstuk 1 heb benoemd als: verbeeldingsliteratuur waarin de gecombineerde ervaring van straf, opsluiting en eenzaamheid een bepalende rol speelt. Dat zo zijnde ligt het voor de hand om de termen van de te trekken vergelijking aldus te kiezen dat de te behandelen romans, verhalen of gedichten, hoewel door andere auteurs geschreven, toch in cultureel en historisch opzicht zo goed mogelijk in de buurt komen van de drie behandelde getuigenissen. Langs deze weg ben ik tot de volgende keuze gekomen.

Naast *Le mie prigioni* van Silvio Pellico is het logisch om ons te verdiepen in Stendhals enkele jaren nadien verschenen *La Chartreuse de Parme* (1839), een roman waarin zelfs meerdere malen expliciet aan Pellico's leven, werk en lot wordt gerefereerd, terwijl de beide auteurs niet alleen tijdgenoten waren en elkaar hebben gekend, maar in literair, politiek en historisch opzicht ook duidelijk tot hetzelfde Europese tijdperk behoorden, al schreef de een in het Italiaans en de ander in het Frans.

Tegenover *De Profundis*, de belangrijkste 'prison memoir' uit het aan gevangenisgeschiedenis zo rijke victoriaanse tijdperk, plaatsen we het werk dat bij uitstek geldt als dé 'prison novel' uit datzelfde tijdperk, de roman *Little Dorrit* (1857) van Charles Dickens.¹

In vergelijking met de in de Gestapo-gevangenis geschreven *Moabiter Sonette* van Albrecht Haushofer, ten slotte, bezien we het beroemdste gedicht uit de Nederlandse literatuur dat zich bezighoudt met de ultieme gevangeniservaring tijdens de jaren van de Tweede Wereldoorlog, het lange gedicht 'De achttien dooden' (1943) van Jan Campert.²

Dit zijn beslist niet de enig mogelijke keuzes om de voorgenomen vergelijking te trekken, maar ze zijn mijns inziens voldoende verdedigbaar om een verwijt van willekeur of tendentieuze selectie te kunnen weerspreken. Voor alle drie geldt in elk geval onmiskenbaar dat het gaat om een auteur in grofweg dezelfde historische omstandigheden die de vrije keuze heeft gemaakt om binnen een bepaald literair genre de ervaring van gevangenschap als uitgangspunt te kiezen voor een werk van de verbeelding.

VI.1 – STENDHAL

‘Some men were crying, others were cursing,’ zo herinnerde zich een jonge officier in het 116e Infanterie Regiment van de 29e Divisie van het Amerikaanse invasieleger, die met zijn kameraden in de vroege ochtenduren van 6 juni 1944 als eersten de Normandische zandstranden bij Coleville en Saint-Laurent waren op gerend. Het Duitse mitrailleurvuur vanuit de zwaar gefortificeerde kustverdediging was zo zwaar en zo genadeloos dat van de eerste golf soldaten die uit de landingsvaartuigen aan land waren gekomen, slechts een enkeling het overleefde. Diezelfde officier voegde aan zijn herinnering nog de volgende bespiegeling toe: ‘I felt more like a spectator than an actual participant in this operation.’³

Deze toevoeging vormt niet alleen een pregnante en fraaie samenvatting van de situatie waarin de betreffende militair zich op dat moment bevond – met te weinig tijd en afstand om zich van de werkelijkheid en van zijn handelen bewust te zijn –, in deze bijna geschiedfilosofische uitspraak wordt ook een literair vraagstuk verwoord waarover vele generaties schrijvers, lezers en literatuurwetenschappers zich het hoofd hebben gebroken: hoe verhouden de beschreven gebeurtenissen in een verhaal zich tot datgene wat een individueel personage in dat verhaal waarneemt, denkt en doet? Vooral in een onoverzichtelijke situatie, zoals een veldslag of een revolutie, als ‘de gebeurtenissen’ te midden van een menigte mensen het in feite voor een individu onmogelijk maken om overzicht te houden over, laat staan invloed uit te oefenen op de gang

van zaken, is het de vraag hoe een schrijver de inwerking van de gebeurtenissen op dat individu (en zijn reacties daar weer op) het meest getrouw en invoelbaar kan beschrijven. Op dat punt heeft de narratieve literatuur, van het klassieke epos tot de moderne roman, een duidelijke ontwikkeling doorgemaakt.

In de *Ilias* van Homerus, bijvoorbeeld, een werk waarin het wemelt van de situaties die in werkelijkheid zeer complex en onoverzichtelijk (geweest zouden) zijn, wordt circa 45 procent van de tekst gevormd door zogenaamde 'character-text', dat wil zeggen rechtstreeks weergegeven monoloog of dialoog uit de mond van een personage in het verhaal. En van de overige 55 procent is een aanzienlijk deel 'simple narrator-text', dat wil zeggen een weergave van de gebeurtenissen door een buiten het verhaal staande verteller. Slechts een gering deel van de tekst, en gemiddeld genomen niet langer dan twee regels per geval, is te zien als 'complex narrator-text', dat wil zeggen verhaalttekst die geen monoloog of dialoog van een van de personages is en die evenmin uit de mond van de verteller komt, maar waarvan de bron verlegd is naar een van de personages van het verhaal.⁴ Dat maakt van de *Ilias* een boek waarin 'waarnemen' en 'deelnemen' nog grotendeels gescheiden verschijnselen zijn. De verteller van het verhaal neemt de meeste gebeurtenissen voor ons waar en brengt die voor ons onder woorden, het commentaar erop van de personages completeert dat verhaal en het geheel geeft ons aldus gelegenheid ons een mening te vormen over het verloop en de betekenis van de gebeurtenissen. Zoals De Jong het formuleert: 'We are still far removed from the extended mind reading of our modern novels.'⁵

Een van die eerste moderne romans waarin sprake is van dergelijk 'extended mind reading', waarmee de wisselwerking tussen de wereld der gebeurtenissen en de gedachtewereld van een hoofdpersoon in al haar complexiteit wordt beschreven, is *La Chartreuse de Parme* van Stendhal, geschreven in de laatste maanden van 1838 en in het daaropvolgende voorjaar in boekvorm verschenen. De held van die roman, Fabrizio del Dongo, belandt in hoofdstuk

III op het slagveld van Waterloo in precies zo'n situatie als die de naamloze officier op Omaha Beach verwoordde: hij weet niet goed wat hij meemaakt, ja of hij wel iets meemaakt. Door de hem omringende chaos is het verband tussen deelnemen en waarnemen verstoord.

Een goed voorbeeld van de onthechte wijze waarop de werkelijkheid door de ogen van de hoofdpersoon wordt waargenomen, is de volgende beschrijving van een schotenwisseling die Fabrizio del Dongo in het escorte van de grote maarschalk Ney meemaakt, een schotenwisseling die hij pas in tweede instantie als zodanig herkent, zodat hij zich pas vanaf dat moment deelnemer aan de gebeurtenissen voelt:

Plotseling vertrok de groep ruiters in galop. Enkele ogenblikken later zag Fabrizio twintig passen voor zich een geploegde akker die op een merkwaardige wijze werd omgewoeld. Op de bodem van de voren stond een laag water, en de zeer vochtige aarde die de kam van de voren vormde, vloog in kleine zwarte kluiten drie of vier voet de lucht in. Fabrizio merkte dit vreemde verschijnsel in het voorbijgaan op; daarna richtten zijn gedachten zich weer op de roem van de maarschalk. Hij hoorde een korte kreet dicht bij zich: twee huzaren bleken te zijn geraakt en vielen van hun paard. Toen hij naar hen keek was het escorte al twintig passen verder. Hij zag iets wat hem met afgrijzen vervulde: een bloedend paard dat in de geploegde akker lag te spartelen en met de benen in zijn eigen ingewanden verstrikt raakte. Het probeerde de anderen te volgen; het bloed liep in de modder.

Ha, eindelijk is het dan zover. Ik lig onder vuur! dacht hij. Er wordt op mij geschoten, herhaalde hij voldaan. Nu ben ik een echte soldaat. Op dat ogenblik reed het escorte in rengalop, en onze held begreep dat de aardkluiten opvlogen door inslaande kanonskogels. Hij keek vergeefs naar de kant waar de kogels vandaan kwamen; hij zag op enorme afstand de witte rook van het geschut, maar in het gelijkmatige, aanhoudende gedreun van de

*kanonschoten meende hij ook schoten te horen die veel dichterbij werden afgevuurd. Hij begreep er niets van.*⁶

Voor deze in de ogen van de lezer op het eerste gezicht feitelijke, maar bij nader inzien ingenieuze en in elk geval voor zijn tijd vernieuwende wijze van beschrijven van de gebeurtenissen op 18 juni 1815, kon Stendhal putten uit zijn eigen ervaringen als officier van het Napoleontische leger tijdens de Russische campagne in 1812. Hoewel er sinds die ontberingen, met name tijdens de langdurige en chaotische terugtocht van Moskou naar Parijs, inmiddels ruim 26 jaar verstreken waren, weet Stendhal zijn beschrijving van de Slag bij Waterloo in *La Chartreuse de Parme* te maken tot wat Robert Alter heeft genoemd: '[...] the first adequate fiction about the madness of modern warfare, in which the individual is seen as a speck of flotsam tossed on tides of senseless, shapeless havoc'.⁷ Meer in het algemeen kwalificeerde Auerbach Stendhal als de schrijver bij wie 'het moderne realiteitsbesef in de literatuur' gestalte kreeg.⁸ De vraag in dit verband is hoe dat dan in een passage zoals hierboven aangehaald uitpakt.

Het ingenieuze van die passage is dat er in feite drie verhalen door elkaar heen – of liever gezegd: over elkaar heen – worden verteld. In de onderste laag is er het verhaal van de door het Napoleontische leger verloren Slag bij Waterloo. Dat verhaal was de contemporaine en is ook de hedendaagse lezer in grote trekken bekend. De daarboven liggende verhaallaag vertelt dat het generaalsescorte van maarschalk Ney, waar de hoofdpersoon van het verhaal korte tijd deel van uitmaakt, rijdend door de vuurlinie in een schotenuitwisseling betrokken raakt en dat daarbij doden vallen. De bovenste laag vertelt het verhaal van een zeer onervaren en jeugdige militair die totaal niet snapt wat er om hem heen gebeurt en die nauwelijks de tijd heeft om zijn gedachten te vormen laat staan die te ordenen. Maar het meest geraffineerde van deze passage is het verhaal dat er níét expliciet in wordt verteld, maar dat er als het ware van afspat als de modderige aardkluiten uit de geploegde akker: de

grote maarschalk Ney is op de vlucht! Samen met zijn escorte gaat hij in galop op de loop voor het vijandelijk vuur. De dweperij met Napoleon – die zich in de roman slechts één keer uit de verte op het slagveld laat zien – is voorbij, alleen een broekje van zeventien jaar die voor het eerst van zijn leven in een veldslag verzeild raakt, richt zijn gedachten nog ‘op de roem van de maarschalk’. De rest van het leger zoekt in paniek een goed heenkomen of ligt te sterven in de modder, te midden van de creperende paarden die met hun laatste stuiptrekkingen een karikatuur vormen van de ooit zo onoverwinnelijke Napoleontische cavalerie. ‘Het bloed’ – dat wil zeggen de adel, de hartstocht, de soldatenjeugd – ‘loopt in de modder’ (de banaliteit, de aardsheid, de dood).

IDENTITEIT EN EXPERIMENT

Over de romankunst van Stendhal, in het bijzonder over de stijl, de structuur en het realisme van zijn vier hoofdwerken in dat genre (*Armance*, *Le rouge et le noir*, *La Chartreuse de Parme* en *Lucien Leuwen*), alsmede over zijn verhouding tot de geschiedenis, de literatuur en de politieke ideeën van zijn tijd, bestaat een onoverzienbare hoeveelheid literatuur. Alleen al over *La Chartreuse de Parme* vermeldt Michel Crouzet in zijn hier gebruikte editie van die roman zeven monografieën, 21 bundels en 72 artikelen.⁹ In het kader van deze studie beperk ik mij tot een exploratie van het thema ‘gevangeniservaring’ in *La Chartreuse de Parme* en zal ik in het hiernavolgende ook slechts iets van de secundaire literatuur vermelden die met dat aspect verband houdt. Maar voordat wij daartoe overgaan, wil ik nog eenmaal terug naar de hierboven aangehaalde passage uit hoofdstuk III van de roman, het hoofdstuk waarin de jonge held de Slag bij Waterloo ‘meemaakt’.

Auerbach heeft fraai geobserveerd dat de mens in de romanwereld van Stendhal niet gezien wordt als ‘het al dan niet actieve product van zijn historische positie’, maar veeleer ‘als een atoom daarin’. En hij vervolgt: ‘Welhaast toevallig lijkt de mens verzeild geraakt in het milieu waarin hij leeft; het is een weerstand die hij

meer of minder goed kan overwinnen, niet echt een voedingsbodem waarmee hij organisch is verbonden.¹⁰ Als men deze gedachte loslaat op het Waterloo-hoofdstuk (hoofdstuk III) van *La Chartreuse de Parme*, dan ziet men des te scherper dat de auteur zijn held bijna als een natuurwetenschappelijk experiment ('atoom') in een omgeving introduceert waarmee deze op geen enkele manier organisch is verbonden. Integendeel, Fabrizio del Dongo ondergaat een volledige identiteitsverwisseling alvorens hij deelneemt aan de veldslag, althans zich op het slagveld begeeft. Daags vóór de Slag bij Waterloo, derhalve op 17 juni 1815, slaagt hij erin uit een naburige gevangenis te ontsnappen waar hij 33 dagen lang op verdenking van spionage heeft vastgezeten. De vrouw van de cipier helpt hem aan het uniform van een huzaar genaamd Boulot, die daags tevoren in diezelfde gevangenis was overleden en die daar was beland omdat hij een koe en enig tafelzilver had gestolen. In die nieuwe identiteit, in het uniform en met de marsorder van Boulot op zak, vertrekt Fabrizio del Dongo aan het slot van hoofdstuk II naar Waterloo. 'Ik ben zagezegd in zijn huid gekropen... en dat geheel ongewild,' bepeinst de hoofdpersoon.¹¹

Het spiegelbeeld van deze identiteitsverwisseling wordt gevormd door de terugkeer naar Parijs van Fabrizio del Dongo, na zijn avonturen bij Waterloo. Om van een niet al te ernstige steekwond in zijn dijbeen te herstellen verblijft hij enige tijd in herberg De Roskam in het Vlaamse dorp Zonders. Onderweg terug naar Parijs houdt hij vervolgens nog twee weken rust in Amiens, waar hij in een hotel verblijft dat door een vleierige, inhalige familie wordt gerund. Daar voltrekt zich de retro-identiteitsverwisseling aldus:

*Fabrizio dacht in die twee weken zo diep na over alles wat hem was overkomen dat hij in zekere zin een ander mens werd. Alleen over één zaak dacht hij nog kinderlijk. Had hij nu echt een veldslag gezien? En zo ja, was dat de slag van Waterloo?*¹²

Met andere woorden: de hele episode van de Slag bij Waterloo in *La Chartreuse de Parme* inclusief de nasleep en de thuisreis van de hoofdpersoon, die duurt vanaf het einde van hoofdstuk II tot het begin van hoofdstuk V en die bij elkaar 52 bladzijden beslaat, is in feite een op zichzelf staand experiment binnen de roman. Stendhal markeert dat experiment – liefhebber als hij was van rollenspel en pseudoniemen – met een dubbele identiteitsverwisseling: heen en weer terug. Het experiment bestaat erin dat de schrijver zijn onervaren, naïeve, blanco held in de persoon van de weer tot leven gebrachte huzaar Boulot als het ware in een totaal nieuwe, onbegrijpelijke en dynamische omgeving brengt. Wat zal dat met onze held doen? Hoe zal hij reageren? Zal hij enige invloed op de gebeurtenissen kunnen hebben? Zal men hem tolereren, ja: zal hij het overleven? Met de entree van Boulot/Del Dongo op het slagveld van Waterloo wordt het ‘atoom’ van Auerbach als het ware ingebracht in een nieuw en onbekend milieu dat op allerlei manieren weerstand biedt aan hoe de jonge held gewend is zich te gedragen, te bewegen, te spreken.

Een dergelijk natuurwetenschappelijk experiment, waarbij proefondervindelijk wordt onderzocht hoe de hoofdpersoon in en op bepaalde omstandigheden reageert, wordt door Stendhal in *La Chartreuse de Parme* nog een tweede, een derde en een vierde maal ondernomen, in een toenemende graad van intensiteit en van artistiek belang voor de roman als geheel. En ook bij al die gelegenheden is sprake van een dubbele persoonsverandering, vóór en na het experiment.

Het tweede experiment doet zich voor wanneer onze held, belast met een fatale toekomstvoorspelling en in het bezit van een wapen, al dan niet uit zelfverdediging de toneelspeler Francesco Giletti vermoordt. Net als voorheen in de Waterloo-episode is ook hier de vraag: heeft hij wérkelijk een moord gepleegd? Met andere woorden: heeft hij werkelijk aan de gebeurtenissen deelgenomen of is hem slechts willoos iets overkomen? Voorafgaand aan de escapade wordt vermeld dat Del Dongo ‘een andere man’ is gewor-

den, na afloop meet hij zich diverse schuilnamen aan (Giletti, Bossi) om aan arrestatie te ontkomen. Pas bij zijn arrestatie is hij weer zichzelf.¹³

Het derde experiment betreft de voor de roman nog fundamentele vraag of Fabrizio del Dongo wérkelijk de liefde heeft ontdekt, dat wil zeggen of er in de verhouding die hij met zijn aanbiden Clelia Conti heeft sprake is van ware liefde. Ook hier vindt voorafgaand aan het ontluiken van die liefdesrelatie een identiteitsverandering plaats ('hij was een ander mens geworden') en negen maanden later, als hun gelukzalige verhouding ten einde is, komt hij weer tot zichzelf ('Wat een ander mens ben ik nu').¹⁴

Maar de meest veelomvattende vraag waaraan Stendhal zijn held in *La Chartreuse de Parme* bij wijze van beproeving onderwerpt is de vierde, de vraag naar de wáre betekenis van de gevangeniservaring. Ook hier is weer sprake van een dubbele identiteitsverandering, heen en terug. Na zijn ontsnapping uit de gevangenis blijkt Fabrizio eerst 'volkomen veranderd', na een periode van re-traite blijkt op een dag dat hij 'in een oogwenk een geheel ander mens' is geworden en neemt hij zijn oude leven weer op alsof zijn gevangenschap geen vat (meer) op hem heeft.¹⁵

Al deze vier experimentele kwesties die de wereld van de hoofdpersoon uit *La Chartreuse de Parme* beheersen, gaan terug op dezelfde basisvraag, namelijk of Fabrizio del Dongo datgene wat hem overkomt wel werkelijk – in de figuurlijke en letterlijke zin – méémaakt. Of hij als militair, als moordenaar, als minnaar en als gevangene wel de autonome macht over zijn eigen leven heeft of dat hij slechts onderdeel is van de omstandigheden en de lotsbestemmingen die op hem inwerken.¹⁶

LA CHARTREUSE DE PARME

In een ander boek van Stendhal, *De l'amour* uit 1822, reikt de auteur ons een metafoor aan die wellicht ook hier dienst kan doen om een vruchtbare analyse te plegen op de rol en reikwijdte van met name de gevangeniservaring in *La Chartreuse de Parme*. In

het begin van die verhandeling over de liefde vermeldt Stendhal het volgende:

*In Salzburg gooien de mensen 's winters een kale boomtak in de verlaten schachten van de zoutmijnen; twee of drie maanden later halen zij hem naar boven bedekt met een laag schitterende kristallen: het kleinste twijgje, niet groter dan een mezepootje, is bezet met ontelbare flonkerende diamanten die geen ogenblik dezelfde aanblik bieden; de oorspronkelijke tak is onherkenbaar geworden.*¹⁷

In het essay over de liefde waaraan deze anekdotische passage is ontleend, gebruikt Stendhal de beroemd geworden metafoor van ‘de tak van Salzburg’ voor een theorie over het kristallisatieproces dat met de eerste verliefdheid aanvangt. Maar deze metafoor kan ook goed worden gebruikt om te laten zien hoe de romanschrijver Stendhal zijn hoofdpersoon Fabrizio del Dongo aan het begin van zijn roman als het ware in de mijnschacht van de gevangeniservaring laat afdalen en vervolgens registreert hoe de talloze flonkerende kristallen van die ervaring zich op zijn lotgevallen afzetten.

Voordat die gevangeniservaring op deze wijze zal worden geanalyseerd, zij eerst nog bij wijze van achtergrond vermeld dat de roman *La Chartreuse de Parme*, in november/december 1838 in 52 dagen door Stendhal gedictieerd, het verhaal bevat dat de verteller in de winter van 1830 op doorreis in Padua van een kanunnik gehoord zou hebben. Het gaat om het levensverhaal van Fabrizio Val-serra, de tweede – en vermoedelijk onechte – zoon van de markies del Dongo. Geboren in 1798 brengt hij zijn kindertijd door op zijn vaderlijk landgoed Grianta aan het Comomeer en in Milaan bij zijn tante Gina, de zuster van zijn moeder. Als hij in maart 1815 verneemt van de terugkeer van Napoleon in Frankrijk na diens ontsnapping van Elba, reist de dan zeventienjarige Fabrizio af naar Frankrijk om gevolg te geven aan zijn gepassioneerde bewondering voor de keizer. Zijn op dat moment 32-jarige, leeftijdloos

moote tante Gina woont intussen ook op Grianta en slaagt er niet in hem tegen te houden. Eenmaal in België aangekomen beleeft hij, na 33 dagen in het gevang gezeten te hebben op verdenking van spionage, op zijn manier iets van de Slag bij Waterloo. Via Parijs keert hij terug naar het zuiden, naar zijn ouderlijk huis in Grianta, en in augustus van dat jaar reist hij door naar Milaan, waar hij onderweg de dan twaalfjarige Clelia Conti ontmoet.

Zijn tante Gina is niet alleen onpeilbaar in leeftijd, maar ook in de liefde: voor de vorm getrouwd met de stokoude hertog Sanseverina vestigt zij zich in het groothertogdom Parma, waar zij de regerende vorst Ernesto Ranuccio IV het hoofd op hol brengt, een verhouding begint met diens eerste minister, graaf Mosca, en zich ondertussen met een combinatie van toewijding, verliefdheid en jaloezie ontfermt over haar vijftien jaar jongere neef Fabrizio. Die laatste volgt om te beginnen vier jaar lang een opleiding aan de kerkelijke academie in Napels en vestigt zich vervolgens eveneens in Parma, waar hij tot vicaris-generaal van de aartsbisschop van Parma wordt benoemd. Hij wordt verliefd op het toneelspeelster-tje Marietta, en loopt daarmee de kwaadaardige jaloezie van haar minnaar Giletti op. In een door Giletti begonnen gevecht in de nabijheid van Casalmaggiore doodt Fabrizio zijn rivaal op 26 augustus 1821 en vlucht hij voor de politie naar Bologna, waar hij Marietta weer treft. In juli 1822 wordt Fabrizio in Parma bij verstek tot twaalf jaar gevangenisstraf veroordeeld en enkele weken later wordt hij op zes mijl van de stad gearresteerd en vervolgens opgesloten in de gevangenisstoren boven op de citadel van Parma. Vanuit zijn cel heeft hij zicht op de woonvertrekken van de inmiddels achttienjarige Clelia, die de dochter is van de gouverneur van de gevangenis. Via ingenieuze tekens onderhouden zij een verliefde relatie, gevoed door enkele geheime ontmoetingen, hoewel Clelia voorbestemd is om met de schatrijke markies de Crescenzi te trouwen. Verontrust door geruchten dat Fabrizio in zijn cel vergiftigd zal worden – en stikjaloers op de nabijheid van de jonge Clelia – organiseert zijn tante Gina dat haar neef kan ontsnappen en naar

Zwitserland kan vluchten. Clelia, wier vader bij gelegenheid van die ontsnapping iets te zwaar werd gedrogeerd, belooft in ruil voor diens leven aan de Madonna dat zij Fabrizio nooit meer zal zien, al geeft zij zich nog eenmaal aan Fabrizio, in het donker. Twee weken na de ontsnapping zegt zij toe met de markies de Crescenzi te zullen trouwen.

Na vrijspraak in een hernieuwd strafproces en in de wetenschap dat hij Clelia voorgoed verloren heeft, gaat Fabrizio in retraite in het kartuizerklooster van Velleja. Als zijn tante Gina en graaf Mosca Parma hebben verruild voor een gezamenlijk leven in Napels, keert Fabrizio terug naar Parma en groeit daar uit tot een zeer gewild prediker. Ook de inmiddels getrouwde Clelia komt zijn vermaarde preken beluisteren en ze hernieuwt het contact, wat in 1827 resulteert in de geboorte van een zootje, Sandrino, dat echter op tweejarige leeftijd sterft, korte tijd later gevolgd door zijn moeder. De tot aartsbisschop van Parma benoemde Fabrizio besluit zich uit al zijn functies en waardigheden terug te trekken in het kartuizerklooster van Parma, sterft daar en wordt slechts enkele maanden overleefd door zijn tante Gina.¹⁸

DE TAK VAN PARMA

Met deze synopsis van het verhaal van *La Chartreuse de Parme* in het achterhoofd is de vraag aan de orde: Hoe legt Stendhal nu zijn hoofdpersoon en daarmee zijn verhaal – op de wijze van ‘een tak van Salzburg’ – ‘in de mijnschacht’ van het gevangenthema en hoe verloopt het proces van kristallisatie?

De eerste verwijzing naar de gevangeniservaring vindt plaats als de jonge Fabrizio naar Frankrijk wil afreizen om ‘naar Napoleon’ te gaan. Zijn moeder, de markiezin del Dongo, probeert alles om hem tegen te houden, totdat zij ervan overtuigd raakt ‘[...] dat alleen de muren van een gevangenis hem zouden kunnen beletten te vertrekken’.¹⁹ In de daaropvolgende hoofdstukken, tot aan de aankomst van Fabrizio del Dongo in de gevangenis van Parma waar hij uiteindelijk negen maanden van zijn straf zal uitzitten

voor de moord op Giletti, wordt de lezer geconfronteerd met een duizelingwekkende hoeveelheid verwijzingen naar het thema gevangenis, nu eens enkel als feitelijke vermelding, dan weer als metafoor, maar meestentijds als feitelijke, vooruitblikkende verwijzing. Dergelijke gevangenisverwijzingen in de aanloop naar de eigenlijke gevangeniservaring zijn onder meer te vinden op de pagina's 53, 54, 55, 57, 98, 115, 123, 127, 129, 130, 138, 145, 146, 147, 173, 196, 207, 231, 236, 237, 239, 240, 241, 244, 249, 251, 257, 258, 260, 261, 262, 278, 279, 281, 282, 297, 324, 342, 343, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 378, 387.²⁰ Bij elkaar vormt dit een woekering van gevangenisverwijzingen die de lezer voortdurend herinneren aan het onheilspellende vooruitzicht van een gevangenisstraf, die op veel plaatsen als een steeds dichterbij komend en onontkoombaarder noodlot wordt voorgesteld. 'Gevangenissen brengen onheil...!' zo heet het op p. 57.²¹ 'Het voorteken is duidelijk... gevangenis zul len mij veel ellende bezorgen.' Op p. 98 overdenkt Fabrizio, peinzend over de overleden gevangene in wiens jas hij bij Waterloo heeft meegevochten: 'Dit is een noodlottig voorteken [...]. Dit alles voorspelt onheil; het lot heeft de gevangenis voor mij in petto.'²² En als aan het begin van hoofdstuk VI de stad Parma ten tonele wordt gevoerd, dan is direct sprake van de 'beruchte citadel' die al van verre zichtbaar is, met de gevangenis 'waarover afschuwelijke verhalen de ronde doen'.²³ Voortdurend wordt in verwijzingen en beschrijvingen gerefereerd aan 'de beruchte, in Italië zo vermaarde citadel met zijn enorme, honderdtachtig voet hoge toren, die van grote afstand zichtbaar is'.²⁴ Aldus krijgt de lezer het noodlot dat Fabrizio wacht bij herhaling ingeprent, en wordt dat noodlot door die herhaling zowel nog onvermijdelijker als afschuwelijker voorgesteld.

Bij die herhaalde gevangenisverwijzingen maakt Stendhal niet alleen gebruik van zijn fantasie en die van de lezer om een beeld te geven van de ellende die de hoofdpersoon later in de gevangenis van Parma te wachten zal staan. Hij voedt die fantasie ook met historische en architectonische details die de gevangenisstoren nog

ongenaakbaarder maken, een verblijf daarin nog miserabeler, een ontsnapping nog ondenkbaarder.²⁵ Stendhal gaat zelfs zover dat hij niet alleen naar historische verhalen verwijst, maar zowel in de tekst van de roman zelf als in voetnoten van de auteur ook refereert aan contemporaine, werkelijk bestaande gevangenissen om het lugubere perspectief van een verblijf in de gevangenistoren van Parma zo verschrikkelijk mogelijk te laten overkomen. Met name verwijst de auteur enkele malen nadrukkelijk naar de beruchte gevangenisburcht genaamd de Spielberg. Zoals in hoofdstuk III uitvoerig aan de orde is geweest, werden zogenaamde carbonaristen, samenzweeters tegen het Oostenrijkse gezag in Lombardije en de Veneto, tot lange vrijheidsstraffen veroordeeld, doorgebracht in de kerkers van dit middeleeuwse kasteel. De naam ‘Spielberg’ had aldus bij de verschijning van *La Chartreuse de Parme* in 1839 voor de lezers een zeer omineuze en fatale klank, nog versterkt door de verslagen die voormalige Spielberg-gevangenen in de jaren 1830 over hun ervaringen aldaar hadden gepubliceerd. Die boeken waren in korte tijd uitgegroeid tot in heel Europa vertaalde en gelezen verhalen van martelaars voor de vrijheid en het nationale zelfbeschikkingsrecht. In het bijzonder gaat het daarbij om Silvio Pellico's *Le mie prigioni* (1832) en Alexandre Andryanes *Mémoires d'un prisonnier d'état* (1837).

In zijn roman verwijst Stendhal bijvoorbeeld naar het geval Silvio Pellico op p. 115, naar de wederwaardigheden van Pellico en Andryane op p. 127, naar het carbonaristentribunaal op p. 130, naar de Spielberg en naar Andryane op p. 138, naar de gedachte aan de Spielberg op p. 239, 244, 249 en 251. Op een gegeven moment grapt graaf Mosca op sardonische wijze tegen Fabrizio dat hij al in de Spielberg had kunnen belanden:

[...] alle invloed die ik heb, zou dan maar net toereikend zijn om gedaan te krijgen dat er dertig pond zou afgaan van het gewicht van de ketting die aan elk van je benen zou zijn geklonken. Je zou een jaar of tien in dat lustoord hebben doorgebracht; misschien

*zou je gezwollen, weggrottende benen hebben gekregen, die vervolgens netjes zouden worden afgezet...*²⁶

Wanneer Fabrizio na de ‘moord’ op Giletti bij een brug staat aan de grens van Oostenrijks grondgebied, meent hij dat hij kijkt naar het land ‘waarvan in zijn ogen de Spielberg de hoofdstad was’.²⁷ Na aankomst op het politiebureau van Casalmaggiore voor een paspoortcontrole aan de Oostenrijkse grens overweegt hij weg te rennen en in de rivier de Po te springen onder het motto ‘Alles is beter dan de Spielberg’.²⁸ Hij overweegt zelfs de politieambtenaar die zijn paspoort controleert te doden en redeneert:

*Als ik hem zou doden, dacht Fabrizio, zou ik wegens moord tot twintig jaar galeien worden veroordeeld of de doodstraf krijgen, en dat is heel wat minder erg dan opsluiting in de Spielberg met een keten van honderdtwintig pond aan ieder been en acht aasjes brood per dag als enig voedsel, en dat twintig jaar lang.*²⁹

Even later is sprake van een schietgebed waarin Fabrizio de Heer dankt dat hij is ontsnapt aan het vooruitzicht van opsluiting in de Spielberg ‘die zijn kaken al opensperde’.³⁰

Wanneer Fabrizio del Dongo dan inderdaad aan het begin van hoofdstuk xv van *La Chartreuse de Parme*, na zijn arrestatie op zes mijl afstand van Parma bij het plaatsje Castelnovo, wordt overgebracht naar de citadel om daar zijn vestingstraf van twaalf jaar uit te zitten, is niet alleen de hoofdpersoon zelf, maar ook de lezer volkomen in de ban geraakt van het vooruitzicht dat hem met zijn eenzame opsluiting in de ongenaakbare toren van Parma te wachten staat.³¹ Die ongenaakbaarheid wordt door de auteur nog op een geraffineerde manier versterkt in de beschrijving die hij geeft van de aankomst van Fabrizio bij de citadel van Parma, als deze na het afhandelen van de nodige formaliteiten de trappen moet bestijgen om in de op de citadel gebouwde gevangencellen zijn eenzame bestaan in de cel aan te vangen. Eerst heet het dat Fabrizio de 380

treden naar de Farnese-toren op loopt. Maar even later, wanneer van dezelfde bestijging sprake is, zijn het ineens 390 treden geworden. Bij nader inzien wordt de toren als het ware steeds hoger, de opsluiting steeds eenzamer en de kans om ooit te ontsnappen steeds onwaarschijnlijker.³² De schittering van de kristallen op de tak van Salzburg die het gevangenisthema in de roman is, wordt aldus een bijna duizelingwekkende ervaring.

De negen maanden die Fabrizio in een bijna volledig geblindeerde cel binnen de hoge gevangenistoren van Parma doorbrengt, en van waaruit hij met ingenieuze tekens een gelukzalige liefdesverhouding met Clelia onderhoudt, loopt van hoofdstuk XVI tot aan de zorgvuldig voorbereide ontsnapping van onze held aan het begin van hoofdstuk XXII. Die zes hoofdstukken worden beheerst, ook weer in een bezwerende herhaling, door drie thema's: 1) de gedachte aan een ontsnapping door de gevangene, 2) het mogelijke plan van zijn vijanden om Fabrizio te vergiftigen en 3) de kans dat de gevangene ter dood zal worden gebracht. Het voert te ver om van deze drie subthema's alle vindplaatsen in de aangegeven hoofdstukken op te sommen, maar per subthema gaat het om vele tientallen verwijzingen in een bestek van nauwelijks meer dan 150 bladzijden. Ook hier flonkeren de kristallen op de tak zodanig, en zijn zij zo talrijk, dat Fabrizio's gevangeniservaring schittert van alomtegenwoordigheid. Vanaf zijn allereerste bestijging van de trap naar zijn cel, als Stendhal vermeldt dat onze held 'geen tijd had aan zijn ellende te denken' tot aan zijn ontsnapping, wanneer hij in wezen terugverlangt naar de heerlijke en innige liefdesuitwisseling met de nabije Clelia, is de gevangenisstraf die al die tijd zo afschrikwekkend werd voorgesteld, uiteindelijk in feite een ongrijpbare gelukservaring geworden.³³ Zo ongrijpbaar is die ervaring – ofwel zo onzichtbaar is de oorspronkelijke tak geworden, bedolven als hij is onder de kristallen – dat wanneer Fabrizio del Dongo aan zijn tante Gina wil verhalen wat hem in de negen maanden van zijn gevangenschap allemaal is overkomen, er in feite niets te vertellen blijkt te zijn:

*Fabrizio was de hertogin de geschiedenis schuldig van de negen maanden die hij in een afschuwelijke gevangenis had doorgebracht, en nu bleek zijn verhaal erover alleen uit enkele korte, onvolledige opmerkingen te bestaan.*³⁴

Toen de gevangeniservaring nog slechts een vooruitzicht was, een noodlottige fictie die onontkoombaar bewaarheid zou worden, vormde die een levensecht en daarmee afschrikwekkend perspectief. Maar nu die ervaring eenmaal is doorstaan, denkt Fabrizio niet alleen met spijt terug aan zijn kleine cel in de Farnese-toren, maar verkruimelt het hele verhaal van zijn ervaringen tot ‘enkele korte, onvolledige opmerkingen’. Heeft Fabrizio de uiterlijke, feitelijke versie van de gebeurtenissen eigenlijk wel meegemaakt, zo kan de lezer zich – net als de officier op het Normandische strand in 1944 en net als Fabrizio zelf toen hij rondbanjerde over het slagveld van Waterloo – in gemoede afvragen. Onze held heeft zijn maandenlange verblijf in de gevangenistoren van Parma zonder twijfel dag in dag uit waargenomen, maar heeft hij ook ten volle aan de gebeurtenissen deelgenomen? En in zoverre als Fabrizio die ervaring heeft ondergaan, wat heeft die met hem gedaan?

De lezer ziet slechts een flonkering van talloze kristallen, een betovering van allerlei associaties; de gevangeniservaring, waarvan de feitelijkheid niet meer behelst dan ‘enkele korte, onvolledige opmerkingen’, lijkt de hele handeling van de roman te hebben overwoekerd. In feite is het de lezer die in de toren van Parma zit opgesloten, terwijl onze held vanaf het allereerste begin van zijn gevangenschap met zijn gedachten ergens anders was: bij de liefvallige Clelia of bij het sublieme uitzicht over het omringende landschap, waarin je noordwaarts heel in de verte zelfs de afzonderlijke toppen van de besneeuwde Alpen kunt onderscheiden.

VI.2 – CHARLES DICKENS

De victoriaanse roman die binnen de negentiende-eeuwse Engelse literatuur bij uitstek kan gelden als het boek dat de gevangenis-

ervaring in een fictionele context centraal stelt, is *Little Dorrit* (1857) van Charles Dickens.³⁵ Dickens heeft de gevangeniservaring ook in andere romans als gegeven opgevoerd, zoals in *The Pickwick Papers* (1837) en in *David Copperfield* (1850), maar in geen van zijn romans spelen het thema van de gevangenis en de ervaring van het opgesloten zijn zo'n fundamentele, allesbepalende rol als in *Little Dorrit*.³⁶ Al kan het boek daarnaast ook in andere termen gelezen worden, bijvoorbeeld als een satire op het functioneren van de Britse overheidsinstanties in het midden van de negentiende eeuw, als een aanklacht tegen het kapitalisme of als een verhaal over de wisselvalligheden van het lot en de onoverwinnelijke kracht van zuiver toegewijde liefde, het is van de eerste tot de laatste bladzijde van deze 852 pagina's tellende roman onmiskenbaar duidelijk dat Dickens met *Little Dorrit* zijn grote gevangenisroman wilde schrijven.³⁷

Dat blijkt om te beginnen al uit het voorwoord van de auteur, gedateerd 'May, 1857', voor de eerste editie in boekvorm, nadat de roman eerder – vanaf december 1855 – in twintig maandelijks feuilletons van telkens drie, vier of vijf hoofdstukken op de markt was gebracht.³⁸ In dat voorwoord vermeldt Dickens dat hij op 6 mei 1857 een bezoek bracht aan de plaats waar de gevangenis heeft gestaan die het belangrijkste toneel vormt waarop deze roman zich afspeelt. Het gaat om de zogenaamde 'debtors' prison' genaamd de Marshalsea, een van oorsprong middeleeuwse gevangenis in Southwark, in het zuiden van Londen, aan de overzijde van de Theems. Deze gevangenis deed in de decennia tot aan 1842 dienst als een van de plaatsen waar mensen met onbetaalde schulden werden vastgezet totdat die schulden door of voor hen waren voldaan. Het is daar dat Dickens' eigen vader in 1824 drie maanden lang, te midden van meer dan honderd andere schuldenaren, gevangenzat voor een schuld van 40 pond die hij bij een bakker had uitstaan.

De herinneringen aan die beschamende en voor de toen twaalfjarige Charles Dickens traumatische familiegeschiedenis hebben

een belangrijke rol gespeeld bij het ontstaan en het schrijven van *Little Dorrit*.³⁹ Het is in dat licht een betekenisvol bezoek dat de auteur aan deze autobiografische *lieu de mémoire* brengt, op het moment dat hij de laatste hand aan zijn roman legt. Het gebouw blijkt grotendeels verdwenen te zijn, doch Dickens treft er nog enkele muren van aan, en hij staat met zijn voeten 'on the very paving-stones of the extinct Marshalsea jail'. Die muren zijn in de loop der tijd gedeeltelijk afgebroken, maar wie de moeite neemt er te gaan kijken, aldus Dickens, 'will look upon the rooms in which the debtors lived; and will stand among the crowding ghosts of many miserable years'.⁴⁰ Het zijn die 'crowding ghosts' die deze omvangrijke, in twee delen en zeventig hoofdstukken verdeelde roman bevolken, met de inwerking van de gevangeniservaring op hun onderling vervlochten levens als thematisch uitgangspunt.

IN MEDIAS RES

De totaal circa vijftig in *Little Dorrit* bij naam optredende personages en hun lotgevallen lijken soms letterlijk op onnavolgbare wijze met elkaar verbonden in uiteenlopende verhaalsituaties en subplots. Het is daarom niet eenvoudig om een beknopte samenvatting van het verhaal van de roman te geven. Voordat ik daartoe toch een poging zal ondernemen, kan om te beginnen worden vastgesteld dat na het hierboven al aangehaalde voorwoord, waarin de auteur ons letterlijk de ondergrond toont waarop zijn roman is gebouwd, hij in het eerste hoofdstuk, getiteld 'Sun and Shadow', de lezer meteen in medias res voert als het gaat om het grondthema van *Little Dorrit*: de gevangenis.

In een snikheet Marseille in of rond het jaar 1826 ('thirty years ago') bevinden zich twee veroordeelden in een gevangeniscel.⁴¹ De buitenwereld wordt bij herhaling, maar in steeds andere woorden en vergelijkingen, beschreven als heet, licht en schaduwloos, alles gelegen onder een brandende zon. De binnenwereld van de cel waarin de twee mannen zich bevinden wordt voorgesteld als donker, somber, vochtig, als een put, een kelder, ja een graf. Buiten is

het leven en het licht, binnen geldt: 'A prison taint was on everything.'⁴² De grootste van de twee boeven, Rigaud genaamd, gevangengezet wegens moord op zijn vrouw, is niet vast te pinnen op één nationaliteit, laat staan op één identiteit. Hij is geboren Belg, zoon van een Zwitserse vader en een Frans-Engelse moeder en zal in de loop van de roman ook nog onder andere namen (Lagnier, Blandois) opduiken. Maar in al die wisselende identiteiten is en blijft hij het archetype van de gewetenloze schurk.⁴³ De kleinere van de twee boeven is de Italiaan Giovanni Battista ('John Baptist') Cavaletto, die in de cel zit wegens een veroordeling om smokkel. De 'prison taint' zit gelijkelijk op de twee mannen in de duistere kerker en op de kerker zelf: 'As the captive men were faded and haggard, so the iron was rusty, the stone was slimy, the wood was rotten, the air was faint, the light was dim.'⁴⁴ Gevangenschap is een ziekmakende besmetting, die mensen aantast, zo laat Dickens meteen in het begin van zijn roman uitkomen ('even the echoes were the weaker for imprisonment'). Cavaletto tekent een plattegrond op de vloer van de duistere cel, maar voordat hij vanuit de haven van Marseille via Toulon, Genua, Portofino en Civitavecchia bij zijn moederstad Napels kan uitkomen, wordt hij in zijn schets op de vloer door de celmuur gestuit. De muur van de gevangenis als grens aan de wereld. In deze beeldende en suggestieve beschrijving wordt, in de woorden van Lionel Trilling, de gevangenis direct bij het begin van de roman 'an actuality', nog voordat dat thema zich als symbool van de roman ontwikkelt.⁴⁵

Dickens weet aldus niet alleen het thema gevangenschap kernachtig te introduceren en diepgaand bij de lezer in te prenten, hij weet ook deze twee gevangenen in dit eerste hoofdstuk een individualiteit te verlenen die ze tot aan het einde van de roman blijven behouden. De auteur doet dat niet zozeer door hun innerlijk karakter uitvoerig te beschrijven, als wel door ze beiden als het ware een attribuut mee te geven in de vorm van een uiterlijke karakteristiek, waaraan ze zelfs zonder dat hun naam valt ook honderden pagina's later nog te herkennen zijn: Rigaud heeft een tic in zijn

gezicht waardoor hij zijn snor onder zijn neus omhoog laat komen en tegelijkertijd zijn neus over zijn snor naar beneden, terwijl Ca-valetto zich herhaaldelijk bedient van het op vele manieren te interpreteren stopwoordje 'altro'. Dickens pepert de lezer deze karakteristieke toebehoren van beide figuren in het eerste hoofdstuk goed in, zelfs tot driemaal toe.⁴⁶ Dat is een effectief identificatiemiddel, dat de auteur ook bij diverse andere personages in de roman zal gebruiken, maar het is meer dan een trucje. Er gaat een maatschappelijke levenswijsheid achter schuil, die Dickens later in de roman, waar het de onpeilbaarheid van mensen betreft, als volgt onder woorden brengt: '[...] accessories are often accepted in lieu of the internal character'.⁴⁷ Misschien valt deze observatie, in het verband van onze analyse van het gevangenthema in *Little Dorrit*, zelfs wel als een artistiek credo van deze roman op te vatten, in de zin dat de ongrijpbaarheid van de gevangeniservaring, het 'internal character' daarvan, nog het beste benaderd kan worden aan de hand van zijn 'accessories'. Voordat wij zullen proberen de 'accessories' van het gevangenthema, zoals Dickens ons die door het hele boek heen presenteert, te identificeren en te duiden, loont het de moeite een poging te wagen iets te zeggen over het verhaal van de roman.

DRIE VERHAALKRINGEN MET SUBPLOTS

Hoewel recensenten zich vanaf de allereerste besprekingen van *Little Dorrit* hebben beklagd over de extreem gecompliceerde plot van de roman en sommigen in onze tijd zelfs menen dat 'Little Dorrit at full length may no longer be readable in a traditional sense,' gaat het in feite om drie hoofdverhalen.⁴⁸ Die drie hoofdverhalen zou je het beste als verhaalkringen kunnen opvatten, eerder dan als verhaallijnen, aangezien zij elk in zichzelf een volledige, op zichzelf staande verhaalwereld vormen. Het ingenieuze van de constructie zit hem in de vele verbindingen van elk van die drie verhaalkringen naar de beide andere en in de per verhaalkring rondom uitwaaiierende uitbreidingen naar diverse subplots.

De eerste verhaalkring is de geschiedenis van de familie Dorrit. Vader William Dorrit zit al meer dan twee decennia in de Marshalsea, vanwege een onbetaalde schuld die zo ingewikkeld in elkaar steekt dat alle pogingen om hem uit deze *debtors' prison* te krijgen tot mislukken gedoemd zijn. Zijn jongste dochter Amy, bijgenaamd 'Little Dorrit', is 22 jaar oud en is in de gevangenis geboren. Daarnaast zijn er haar oudere zus Fanny en haar broer Edward, bijgenaamd 'Tip'. De broer van William, een wat sullige muzikant genaamd Frederick, completeert deze gevangenisfamilie. Aan het einde van deel I van de roman ('Poverty') blijkt vader William erfgenaam te zijn van een aanzienlijk vermogen, zodat de familie vanaf het eerste hoofdstuk van deel II ('Riches') over de Alpen naar Italië afreist om daar, eerst in Venetië en vervolgens in Rome, een leven in tot dan toe onvoorstelbare vrijheid en luxe te leiden. Onfortuinlijk genoeg echter wordt hun vermogen in één klap weggevaagd, nadat zij dat aan ene Mr. Merdle hadden toevertrouwd, die het geld in een grootschalige ponzifraude blijkt te hebben betrokken. Zo wordt de familie op noodlottige wijze weer ingehaald door haar vroegere armoede. Vader Dorrit sterft voordien tijdens een groots societydiner aan een attaque, en blijkt in zijn laatste levensdagen geestelijk nog geheel in de Marshalsea rond te waren. Amy keert terug naar Engeland en naar haar verleden als 'child of the Marshalsea'.

De tweede verhaalkring is de geschiedenis van Arthur Clenham, die na een verblijf van twintig jaar in China, waar hij tot diens dood met zijn vader een bedrijf runde, via Marseille terugkeert naar Londen. Daar woont de hardvochtige vrouw van wie hij altijd heeft aangenomen dat zij zijn moeder was. Deze Mrs. Clenham is aan haar stoel gekluisterd in een bedompt en spookachtig huis, waar de jonge Amy Dorrit tegen betaling overdag verstelwerk komt verrichten. Arthur meent bij terugkeer tekenen te zien dat er zich in dat huis een schuldig geheim uit het verleden bevindt. Met een briljante uitvinder genaamd Daniel Doyce, die er maar niet in slaagt om voldoende middelen voor de exploitatie van zijn belang-

rijkste vinding aan te boren, begint hij een zakelijk partnerschap, maar ook de financiën daarvan worden meegeleurd in de ponzi-fraude van de ogenschijnlijk zo hooggeplaatste en invloedrijke Mr. Merdle. Mrs. Clennam blijkt niet de biologische moeder van Arthur te zijn en al die jaren blijkt zij bovendien een erfenis te hebben achtergehouden die toekomt aan Amy Dorrit. Zij wordt daarmee nu gehanteerd door de boef Rigaud/Lagnier/Blandois. Terwijl Mrs. Clennam het huis uit is gestrompeld om Amy voor de verduistering van die erfenis vergeving te vragen – die zij ook ontvangt – stort het spookachtige, door schuld gecorrumpeerde huis van Mrs. Clennam in en neemt het de hele ellendige geschiedenis inclusief Rigaud/Lagnier/Blandois met zich mee. Intussen is de failliete Arthur in de Marshalsea beland, waar hij aanvankelijk wegwijnt, totdat hij door de uit Italië teruggekeerde Amy Dorrit weer naar gezondheid en vrijheid wordt teruggeleid, mede dankzij een fortuinlijk herstel van de financiën in zijn partnerschap met Doyce. Van de haar toekomende erfenis wil Amy niets weten. Ondanks hun leeftijdsverschil vinden Amy Dorrit en Arthur Clennam elkaar in het laatste hoofdstuk in hun wederzijdse liefde en zij trouwen.

De derde verhaalkring is de geschiedenis van het gezin Meagles, een gepensioneerde bankier en zijn vrouw, met hun mooie dochter Minnie ('Pet'), de overgebleven helft van een tweeling waarvan de andere dochter jong is gestorven, en een bij het gezin inwonende vondeling genaamd Harriet Beadle, die door de familie met de koosnaam 'Tattycoram' wordt aangeduid. Ook het gezin Meagles is aan het begin van de roman op weg terug naar Engeland, via Marseille, waar zij in de havenquarantaine Arthur Clennam ontmoeten. Het geregelde buitenlandse verblijf van de familie Meagles heeft alles te maken met de aandacht voor hun dochter van de kant van een onverantwoordelijke en opportunistische kunstschilder genaamd Henry Gowan. Zij kunnen echter niet verhinderen dat de twee uiteindelijk toch trouwen. Het enige wat in zijn voordeel spreekt is zijn familieconnectie met de familie Barnacle.

De Barnacles vormen het meest invloedrijke geslacht van het land, in opeenvolgende generaties dominant aanwezig in de ‘Circumlocution Office’, de even centrale als inerte Britse overheidsdienst. De impulsieve Tattycoram bezorgt de familie Meagles veel zorgen door van huis weg te lopen, daartoe opgestoot door een vroegere vlam van Henry Gowan, waarna ze pas aan het eind van de roman dankzij naspeuringen door onder anderen Arthur Clennam weer gevonden wordt en met vader en moeder Meagles wordt herenigd.

Zoals gezegd – en zoals uit deze samenvattende beschrijvingen al blijkt – zijn deze drie verhaalkringen op diverse manieren met elkaar verbonden. Bovendien worden ze aan de randen uitgebreid met allerlei subplots en geornamenteerd met vele nevenpersonages. De belangrijkste daarvan zijn:

- De in het eerste hoofdstuk van deel I (hierna aangeduid als ‘hoofdstuk 1-1’) opgevoerde boeven, de infame en kwaadaardige Rigaud/Lagnier/Blandois en de onschuldiger Cavaletto.
- Jeremiah Flintwinch, de bediende en zakenpartner van Mrs. Clennam, en zijn echtgenote Affery die met haar dromen voor raadselachtige voorspellingen in huize Clennam zorgt.
- De uitvinder Daniel Doyce, die niet alleen een huisvriend van de familie Meagles is, maar ook de zakenpartner van Arthur Clennam wordt.
- De vermogende en invloedrijke kapitalist en oplichter Mr. Merdle en zijn echtgenote, wier nietswaardige zoon uit een eerder huwelijk met de oudere zus van Amy Dorrit trouwt.
- Mr. Casby, eigenaar van een Londense woonkazerne genaamd de Bleeding Heart Yard, wiens praatgrage dochter Flora de grote jeugdliefde van Arthur Clennam was en wiens huurders genadeloos worden bejegend door de huurophaler Mr. Pancks.
- John Chivery, tabakswinkelier en cipier in de Marshalsea, met zijn zoon ‘Young John’, die al van jongs af aan verliefd is op Amy Dorrit en die ondanks zijn teleurstelling in die liefde

trouw blijft aan Amy en later zelfs aan zijn concurrent in die liefde, Arthur Clennam.

- De familie Barnacle die alle hoge functies in het Circumlocution Office bezet houdt en door dynastieke strategieën, inclusief tactische uithuwelijking van opvolgende generaties, de inertie van het overheidsapparaat en daarmee de eigen positie bewaakt, onder het motto 'How not to do it'.
- Mrs. General, de door de plotseling schatrijke William Dorrit ingehuurdte verweduwdte gouvernante die van zijn twee in de gevangenis opgegroeide dochters volwaardige dames moet maken en zeker niet ongenegen zou zijn met de oude Dorrit te hertrouwen, een luchtkasteel waar deze laatste nijver aan meebouwt.

Deze opsomming zou moeiteloos in aantal verdubbeld kunnen worden, maar een dergelijke uitbreiding zou ons steeds verder afvoeren van de thematische kern van *Little Dorrit* en van de drie hier gepresenteerde verhaalkringen, en voor het totaalbeeld van de roman moge dit dus volstaan. Op deze plaats gaat het ons erom te onderzoeken hoe Charles Dickens erin slaagt in het enorme fictionele bouwwerk van deze roman de gevangeniservaring als centraal thema vast te houden, zoals hij dat in het voorwoord en in het openingshoofdstuk zo krachtig heeft opgeladen. Anders gezegd: hoe weet Dickens die geladenheid gedurende 852 bladzijden op peil te houden, zodat inderdaad met recht gezegd kan worden, in de woorden van Lionel Trilling, dat het thema van de gevangeniservaring bij uitnemendheid 'the symbol, or the emblem' van deze roman is.⁴⁹

GEVANGENSCHAP

Dickens werkt het thema van de gevangenschap in *Little Dorrit* op vier manieren uit, die ik in oplopende graad van overdrachtelijkheid aanduid als A tot en met D. A is daarbij de Marshalsea zelf, de gevangenis waar het verhaal van de familie Dorrit begint en eindigt, waar Arthur Clennam uiteindelijk terecht komt, waar diverse

nevenpersonages (zoals vader en zoon Chivery) hun dagelijks bestaan leiden en waar vele andere personages op bezoek komen, zodat nogal wat van de romanscènes zich daar afspelen. In de tweede plaats, aangeduid als 'B', zijn er de veelvuldige verwijzingen naar andere gevangenissen of naar gevangenissen of gevangenschap in het algemeen. De derde wijze van uitwerking, in meer overdrachtelijke zin ('C' genoemd) zijn alle overige verwijzingen naar opsluiting, opgeslotenheid en ruimtelijke benauwdheid, terwijl de vierde en meest symbolische verwijzing ('D') gaat om elementen, attributen of symbolen ('accessories') van gevangenschap of kluistering, zoals muren, tralies, kelders, netten en kooien.⁵⁰ Wie gewapend met deze indeling door de delen I en II van de roman heen gaat, komt in een labyrint van verwijzingen naar het grondthema van de gevangenis terecht, waarin men aan de hand van de richtingaanwijzers A, B, C en D enige orde kan aanbren- gen.⁵¹

Na de krachtige inprenting van het gevangenthema in het voorwoord en in hoofdstuk I-I bevinden we ons in hoofdstuk I-II in quarantaine in de haven van Marseille ('shutting 'em up in quarantine'), dat wil zeggen C. Mr. Meagles refereert zelfs expliciet aan 'jail-birds' (dus B), als hij het over de mensen in de quarantaine heeft. En even later zegt hij: 'But I bear those monotonous walls no ill-will now [...]. One always begins to forgive a place as soon as it's left behind; I dare say a prisoner begins to relent towards his prison, after he is let out' (B), wat tot een hele conversatie leidt over (samen) opgesloten zijn.⁵²

In de openingsalinea van hoofdstuk I-III wordt de terugkeer van Arthur Clennam in Londen beschreven in termen van benauwde, sombere opsluiting (C en D). Woorden als 'gloomy', 'close', 'brick-and-mortar', 'condemned', 'despondency', 'doleful', 'bolted and barred', 'monotony', 'weary life' vormen bij elkaar een beschrijving van de hele stad als één grote gevangenis.⁵³ Even later zit hij in een hotel achter het raam te mijmeren over hoe vroegere bewoners van de tegenovergelegen huizen 'must pity themselves for their

old places of imprisonment' (c).⁵⁴ Als ze al niet aan haar bed gekluisterd was, is zijn veronderstelde moeder in de voorbije vijftien jaar nauwelijks de deur uit geweest (c), hij treft haar in het huis in weduwzwart op een zwarte sofa aan als 'the block at a state execution' (d). Dienstbode Affery blijkt in de tussentijd onder druk getrouwd te zijn met de bediende en zakenpartner van Mrs. Clennam, Jeremiah Flintwinch, hetgeen zij zelf aanduidt als 'a Smothering instead of a Wedding' (c).⁵⁵

Het korte hoofdstuk I-IV beschrijft een droom van Affery Flintwinch in het huis waaraan Mrs. Clennam gekluisterd is ('confined', c), met zijn vele benauwde kamers ('before he had fastened the door', c), en waarin sprake is van een grote afgesloten ijzeren kist (d). In hoofdstuk I-V, dat de eerste confrontatie beschrijft tussen Arthur Clennam en zijn 'moeder,' werpt zij hem verwijtend voor de voeten 'look at me, in prison, and in bonds here' (b) en is sprake van haar 'dimly-lighted room', het hele huis 'dull and dark', een 'gloomy lethargy', waarin zelfs de meubels eruitzien of ze opgeborgen zijn (c).⁵⁶

Hoofdstuk I-VI, dat opent met een woordelijke herhaling ('Thirtyyears ago...') van de openingswoorden van het gevangenis hoofdstuk I-I, introduceert de familie Dorrit en speelt zich geheel af in de Marshalsea (A). De gevangenis wordt er bij wijze van omkering beschreven als een plaats van bevrijding, vrijheid van allerlei zorgen ('Nobody writes threatening letters about money to this place. It's freedom, it's freedom!').⁵⁷ Hoofdstuk I-VII zet deze introductie in de Marshalsea voort (A), meer in het bijzonder gericht op Amy ('Little') Dorrit. In zijn werkaantekeningen vermeldt Dickens expliciet de 'parallel imprisonments' van de Dorrits en van Mrs. Clennam.⁵⁸ In hoofdstuk I-VIII gaat Arthur Clennam op bezoek bij Little Dorrit in de Marshalsea en raakt daar zelf voor de nacht ingesloten (A). Clennam vergelijkt de opsluiting van Little Dorrit in de Marshalsea en de opgeslotenheid van zijn 'moeder' in haar kamer (A, c).⁵⁹

In hoofdstuk I-IX gaat Little Dorrit overdag de haar zo vertrouw-

de Marshalsea uit (A), wat bij Arthur Clennam tot de observatie leidt dat men haar niet ziet ‘as having risen away from the prison atmosphere, but as appartaining to it’.⁶⁰ Tegenover Clennams pogingen om William Dorrit uit de gevangenis te krijgen stelt Little Dorrit dat haar vader geschikter is voor het leven in de gevangenis dan daarbuiten (B), en zij duidt de Marshalsea probleemloos aan als ‘home’ (A), waar zij, een ‘small bird, reared in captivity’, altijd weer als door het deurtje van haar kooi (D) in terugfladdert.⁶¹

In de resterende 27 hoofdstukken van deel I is in een intensieve en ook voor de lezer gaandeweg onontkoombare herhaling voortdurend sprake, zowel in letterlijke als in figuurlijke zin, van vastzitten, (ergens in) gevangenzitten, geboeid zijn, zich schuilhouden, opgesloten zitten, ergens niet van kunnen loskomen, zich ergens van willen bevrijden, verankerd zijn, niet van boord kunnen gaan, onwrikbaarheid. En in een betekenisvolle herhaling valt steeds weer ‘the shadow of the Marshalsea wall’.⁶²

Soms zijn er zelfs scènes waarin de auteur alle vier de wijzen van uitwerking, van zuiver feitelijk tot puur symbolisch in één passage samen weet te brengen. In hoofdstuk I-XIX wordt Little Dorrit in haar liefdevolle toewijding aan haar vader vergeleken met de – niet bij name genoemde – ‘classical daughter’ die haar vader in de gevangenis zoekt om hem in leven te houden (B).⁶³ Als zij na een lange bij haar vader doorwaakte nacht vanuit haar duistere kamertje uit het raam kijkt, ‘the spikes upon the wall were tipped with red’ (D). Terwijl de zon ‘came flaming up into the heavens, the spikes had never looked so sharp and cruel, nor the bars so heavy, nor the prison space so gloomy and contracted. [...] and she looked down into the living grave on which the sun had risen’ (A, B, C, D).⁶⁴

Aangezien het niet zinvol is om hier een complete inventarisatie te geven van alle gevangenisverwijzingen in *Little Dorrit*, beperk ik mij voor de rest van deel I van de roman tot nog één fraai voorbeeld. In hoofdstuk I-XXXIII wordt de eminente Mr. Merdle in een voor hem karakteristieke houding beschreven, namelijk ‘clasping his wrists as if he were taking himself into custody’ (D), een sub-

tiele vooraankondiging van zijn ontmaskering als oplichter.⁶⁵

Om aan te geven dat de gevangenisverwijzingen niet beperkt blijven tot het eerste deel van de roman, wanneer de familie Dorrit nog in de Marshalsea verblijft, maar ook na hun wonderbaarlijke vrijlating in deel II ('Riches') volop aanwezig blijven, mogen de volgende voorbeelden volstaan.

In hoofdstuk II-I bevindt de familie Dorrit zich, met hun bedienden, in het Zwitserse Sint-Bernardklooster, dat met zijn 'walls', 'rough convent walls', 'fortifications' en 'gloomy, vaulted sleeping-rooms' als een gevangenis (B), een voortzetting van de Marshalsea wordt beschreven. 'The place was something like a prison' (B), laat Dickens Amy ten overvloede denken.⁶⁶ Na een korte introductie van de gouvernante Mrs. General in hoofdstuk II-II, wordt in hoofdstuk II-III meerdere malen aan hun oorspronkelijke stand gerefereerd ('Can we ever hope to be respected by our servants?') en in het bijzonder aan Amy's 'prison birth' (C). Maar vader Dorrit kan nu vrij uitkijken over het landschap, 'no miserable screen [...] to darken his sight and cast its shadow on him' (B). De beslotenheid van het rijtuig (C) onderweg naar Italië doet Amy terugdenken aan de kamer in de Marshalsea (A), waarin ze voor haar vader zorgde. Het contrast tussen de natuurlijke rijkdommen onderweg en de herinnering aan hun 'gloomy and dark imprisonment' (B) wordt Amy bijna te veel. In Venetië nemen zij hun intrek in een palazzo dat wordt omschreven als 'six times as big as the whole Marshalsea' (A). 's Avonds mijmert zij vanaf haar Venetiaanse balkon over 'the old prison [...], and the old room, and the old inmates, and the old visitors: all lasting realities that had never changed' (A, B).⁶⁷

Hoofdstuk II-IV bevat de tekst van een brief van Amy Dorrit aan Arthur Clennam, waarin zij hem toevertrouwt dat zij onderweg naar Italië dikwijls achter een grote rots weer de Marshalsea vermoedde, en zij haalt dierbare herinneringen op aan haar vroegere gevangenisbestaan.⁶⁸ Tegenover hun Venetiaanse paleis, zo blijkt uit hoofdstuk II-V, staan gevangenisachtige (B) 'dungeon-like opposite tenements, their walls besmeared with a thousand down-

ward stains and streaks'. De 'Marshalsea stones and bars' (A, D) worden door de verteller opgeroepen als getuigen voor het karakter van Amy en ook verderop is weer sprake van 'the well-known shadow of the Marshalsea wall' en 'the long-familiar gloom of his Marshalsea lodging' (A). Vader Dorrit dringt er bij Amy op aan dat hij niets liever wil dan 'eradicate the marks of what I have endured' en 'emerge before the world a – ha – gentleman, unspoiled, unspotted' en tegenover anderen spreekt hij over zijn dochter als geboren en getogen in 'a place that I, myself, decline to name', 'some former state of existence' (A, B). Toch ligt de herinnering voortdurend voor het grijpen, zoals wanneer broer Frederick 'went, in his bowed way, out of the palace hall, just as he might have gone out of the Marshalsea room' (A).⁶⁹

Het huis op een eiland in de Venetiaanse lagune van Henry Gowan, inmiddels met Minnie ('Pet') Meagles getrouwd, heeft in hoofdstuk II-VI met zijn 'barred windows' (D) 'the appearance of a jail for criminal rats' (B).⁷⁰ In hoofdstuk II-VII lijkt hun Venetiaanse leven in de ogen van Little Dorrit 'a superior sort of Marshalsea' (A) en in de alinea waarin die vergelijking wordt uitgewerkt is naast de naam 'Marshalsea' (3x) onder meer sprake van de woorden 'prison' (2x), 'prison-yard', 'prison-debtors', 'jail' en 'prisoners' (B).⁷¹

Zo kunnen ook de overige hoofdstukken van deel II van de roman worden uitgespit op verwijzingen naar de uiteenlopende gradaties en verschijningsvormen van het thema 'gevangenis', inclusief de schaduw van de 'Marshalsea wall' die opnieuw herhaaldelijk wordt opgeroepen.⁷² Als ik mij voor de rest van deel II mag beperken tot enkele sprekende voorbeelden, dan vermeld ik nog de volgende verwijzingen.

In hoofdstuk II-X is sprake van 'the shady waiting-rooms of the Circumlocution Office' waar de wachtenden worden beschreven als 'troublesome convicts who were under sentence to be broken alive on that wheel' (B, D).⁷³ In hoofdstuk II-XI, opnieuw in de vorm van een brief aan Arthur Clennam, vermeldt Amy Dorrit dat zij op reis langs 'wonderful places, Genoa and Florence among them'

vooral terugdenkt aan het verleden, ‘when I scarcely knew of anything outside our old walls’ (A, D).⁷⁴ Zelfs bij haar bezoek op een zonnige dag aan de toren van Pisa kon zij alleen maar denken aan hoe ‘the shadow of the wall was falling on our room and when that weary tread of feet was going up and down the yard’ (A, D).⁷⁵ In Rome, in hoofdstuk II-XV, ziet Amy in ‘the ruins of the vast old Amphitheatre, of the old Temples, of the old commemorative Arches, of the old trodden highways, of the old tombs’ bovenal ‘the ruins of the old Marshalsea’ (A, D).⁷⁶

In hoofdstuk II-XVIII steekt het gevangenisverleden van William Dorrit onverwacht de kop op als hij, na een uitmuntend diner met Mr. Merdle, aangekomen in zijn luxe hotel in Londen, waar hij voor het regelen van enkele financiële zaken korte tijd verblijft, een in zijn ogen volstrekt ongepast bezoek ontvangt van ‘Young John’ Chivery, de cipierszoon uit de Marshalsea die hem als voorheen uit aardigheid enkele sigaren komt aanbieden, een goed bedoeld gebaar dat de oude Dorrit, aan de vooravond van zijn terugkeer naar Italië, geheel uit zijn nieuwe, hooggeplaatste evenwicht brengt (A, D).⁷⁷ Als hij in hoofdstuk II-XIX weer in Rome aan de avondmaaltijd zit, met Amy naast zich, ‘she helped him to his meat and poured out his drink for him, as she had been used to do in the prison’ (A, D).⁷⁸

Het Romeinse societydiner in hoofdstuk II-XIX waar William Dorrit zijn fatale beroerte krijgt, is de krachtigste herleving tot dan toe van het oude leven in de Marshalsea. Tot ontzetting van de overige gasten praat hij verward over gevangencipiers en de gevangenispoort (D) en houdt hij een hele toespraak alsof hij tegen zijn vroegere medegevangenen spreekt (A). Het enorme Romeinse paleis ‘contracted in his failing sight to the narrow stairs of his London prison’ (A, D).⁷⁹ Niet veel later, als hij in zijn kamer te rusten is gelegd, valt over zijn gezicht ‘a deeper shadow than the shadow of the Marshalsea wall’ (A).⁸⁰

Vanaf hoofdstuk II-XXVI, als Arthur Clennam in de ineenstorting van het Ponzi-imperium is meegesleurd, is de Marshalsea tot

aan het einde van de roman weer het belangrijkste decor. Liever dan naar de comfortabeler King's Bench-gevangenis wil Clennam 'rather be taken to the Marshalsea than to any other prison' (A, B). Alle vroegere details uit het leven van de Dorrits aldaar keren in de daaropvolgende hoofdstukken terug op het toneel: 'the walls and bars' (A, D), 'the little round table' van de oude Dorrit (A, D), 'the staircase' (A), de oude kamer (A) van Little Dorrit, nu met nieuw behang. Hij verblijft er als in 'the cage of a dull imprisoned bird' (A, C, D).⁸¹

In hoofdstuk II-XXVIII begint Clennam in de gevangenis weg te kwijnen: 'the shadow of the wall was dark upon him' (A, B).⁸² Als Cavaletto met anderen bij hem op bezoek is, wordt expliciet terugverwezen naar de gevangenis in Marseille uit het openingshoofdstuk.⁸³ Niet alleen wordt een mens ziek van een gevangenis, omgekeerd zegt Clennam van Rigaud/Lagnier/Blandois dat diens aanwezigheid 'pollutes the room' (B).⁸⁴ Later wordt Clennams afkeer van zijn gevangenis zo groot dat hij 'felt it a labour to draw his breath in it'. Hij voelt 'at the same time a longing for other air, and a yearning to be beyond the blind blank wall' (A, C).⁸⁵ Als Amy Dorrit, teruggekeerd uit Italië, hem in de Marshalsea opzoekt is er, bij wijze van contrast 'the bright delight of her face', 'the flush that kindled in it', 'the ripening touch of Italian sun [...] on her face'. Hij waarschuwt haar voor de 'tainted place' waarin hij zich bevindt 'and I well know the taint of it clings to me' (A, D).⁸⁶ Maar langzaam veranderen de 'iron stripes' van de tralies in de 'stripes of gold' van een zon die weer in Clennams leven gaat schijnen.⁸⁷ In het slothoofdstuk, II-XXXIV, ingezet met een delirische beschrijving van de vrije, zuivere, onbelemmerde natuur, wordt het huwelijk van Amy en Arthur ingezegend in dezelfde parochiekerk waar ook Little Dorrits naam vastligt in het geboorteregister, 'with the sun shining on them through the painted figure of Our Saviour on the window'.⁸⁸

DE SCHADUW VAN DE MUUR

Uit deze voorbeelden wordt duidelijk hoe intens de roman *Little Dorrit* is doordeesemd van het gevangenthema. Niet alleen is een groot aantal hoofdstukken feitelijk in een gevangenis gesitueerd, de ervaring van gevangenschap of – meer in het algemeen – van opgesloten zijn of van zich in een benauwde ruimte bevinden wordt op veel plaatsen gebruikt om de gevangeniservaring in het boek voor de lezer invoelbaar te maken. Zoals uit enkele van de hierboven gegeven voorbeelden blijkt, slaagt Dickens er door de constructie van drie separate verhaalkringen die via nevenpersonen en subplots met elkaar in verbinding staan, zelfs in om de verhaalkring van de familie Meagles bij herhaling in verband te brengen met het gevangenthema. Hetzelfde geldt voor een groot aantal scènes ten huize van Mrs. Clennam. Aldus lijken de drie verhaalkringen in de loop van de roman steeds nauwer om het centrale gevangenthema te convergeren. De verwijzing naar allerlei attributen van gevangenschap (muren, tralies, kooien, netten) vormt daarbij een effectief middel om de lezer over langere leestijd bij de door de auteur gewenste thematische les te houden.

Zoals eerder vermeld, heeft de roman geen autobiografisch karakter, maar wel een feitelijke basis in Dickens' eigen herinneringen. Op een soortgelijke wijze als waarop Cavaletto in zijn cel in Marseille een plattegrond op de vloer probeert te tekenen, waarbij de cel te klein blijkt om ook zijn geboorteplaats in beeld te brengen, zo schetst Dickens in zijn voorwoord de feitelijke ondergrond van zijn roman, namelijk de plaats waar de Marshalsea heeft gestaan. Het gevangenisgebouw waar de auteur zelf zulke nare herinneringen aan bewaart, wordt vooral tegen het einde van *Little Dorrit* bij herhaling in de laagte gesitueerd, met formuleringen als: 'the prison of this lower world' (p. 788), 'the room looked down into the darkening prison-yard' (p. 813), 'She stood at the window, looking down into this prison' (p. 814), 'the room, looking down through its barred window into the jail' (p. 836). Zo laag en donker en somber als de gevangeniswereld erbij ligt, waarin de ongeluk-

kige gevangenen ter aarde geworpen liggen, zo hoog is het licht van de vrijheid, gesymboliseerd door de felle warmte van de zon die zowel in het eerste als in het laatste hoofdstuk de lezer bijna verblindend tegemoet schijnt. Vanaf het allereerste hoofdstuk, getiteld 'Sun and Shadow' zijn dat de tegenstellingen die de roman zijn contrastrijke kracht geven.

Tussen die twee werkelijkheden, de hoogte van het zonlicht en de diepte van de gevangenis, staat in deze roman het symbool bij uitstek van de noodlottige gevangenschap, het symbool van de opsluiting: de muur. De schaduw die de muur van de Marshalsea voortdurend werpt op het leven van hen die zich aan de verkeerde kant bevinden, is een schaduw die zich als een smet aan hun leven hecht, een besmetting waarvan nauwelijks genezing mogelijk is. Arthur Clennam moet die besmetting bijna met de dood bekopen, Amy Dorrit, die met die smet geboren is, wordt steeds weer naar de schaduw van de muren van de Marshalsea teruggetrokken. Ondanks de schijn van het tegendeel hebben William en Frederick Dorrit zich in feite nooit kunnen bevrijden uit de ommuring van de Marshalsea en zij sterven aan de ongeneeslijke besmetting met de hardnekkige schaduw daarvan. En waar de muren van opsluiting het begeven, zoals bij de algehele instorting van het huis van Mrs. Clennam (p. 819) wordt het ergste kwaad – in de persoon van Rigaud/Lagnier/Blandois – voorgoed door het noodlot verpletterd.

Met het niveauverschil tussen de laagte van het gevangenisbestaan en de hoogte van de ware vrijheid stelt Dickens ook het Engelse standensysteem aan de kaak, waarin iedereen vastzit in de maatschappelijke positie waarin hij ter wereld komt.⁸⁹ Plotse-linge rijkdom (zoals bij de Dorrits) of plotselinge armoede (zoals bij het faillissement van Clennam) veranderen niets wezenlijks aan iemands positie of karakter. Het gaat niet om de oorzaak van iemands maatschappelijk (on)geluk; die valt helemaal niet te achterhalen, zoals William Dorrits langjarige gevangenschap illustreert. Zelfs als alle berekeningen kloppen, kan er toch gewoon iets verschrikkelijk mis zijn of misgaan.⁹⁰ Zuivere bedoelingen,

zoals van de twee belangrijkste hoofdpersonen (Amy Dorrit en Arthur Clennam), vormen binnen de moraal van deze roman het enige betrouwbare houvast in het leven. Het volstreekte tegendeel van deze zuivere bedoelingen is de schurk Rigaud/Lagnier/Blandois, door Trilling terecht als de belichaming van het kwaad benoemd, zo diabolisch dat hij zelfs – omgekeerd – de gevangenis cel ‘besmet’.

Aan het slot van *Little Dorrit* worden de beide hoofdpersonen uit de voornaamste twee verhaalkringen van deze roman vanuit de diepte, waar zij als verworpen gevangenen beiden in de schaduw terneerlagen, opgeheven naar het hoge, stralende zonlicht van de vrijheid. In die zin laat deze roman zich ook zelf als een gebouw opvatten, opgericht vanuit een autobiografisch grondplan met muren die hun schaduw werpen, niet slechts over de levens van de personages in dit verhaal, maar ook over de lezer, die door de langdurige opsluiting in zijn lectuur van deze roman besmet raakt met de gevangeniservaring waarvan het boek in zoveel opzichten is vervuld.⁹¹

‘[H]alf a grain of reality’ zo heet het in ander verband in *Little Dorrit*, ‘like the smallest portion of some other scarce natural productions, will flavour an enormous quantity of diluent.’⁹² Die waarheid is wel zeer van toepassing op enerzijds de kleine werkelijkheid in het leven van de jonge Charles Dickens, waar hij in zijn voorwoord gewag van maakt, en anderzijds op de alomtegenwoordige, gelaagde en dwingende uitwerking die hij aan het gegeven van die gevangenschap heeft weten te geven. Of zoals Trilling het formuleert: ‘something of the special force of *Little Dorrit* derives from Dickens having discovered its matter in the depths of his own social will’.⁹³ Maar het is dankzij de duizelingwekkende architectuur van de verbeelding dat deze roman de gevangeniservaring voor de lezer zo invoelbaar maakt.

VI.3 – JAN CAMPERT

‘Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten / Voor de rechtvaardiging van een bestaan’, zo vroeg J.C. Bloem zich af in zijn gedicht ‘Dich-

terschap' uit de bundel *Sintels* (1945).⁹⁴ Het is een vraag die vroeg of laat elke dichter overvalt. In zijn meest extreme vorm gaat het om de vraag of je zelfs met een enkel gedicht de eeuwigheid kunt halen, een gedicht dat zo uniek of symbolisch of onvergetelijk is dat het de perfecte poëtische samenvatting biedt van een dichterschap en een mensenleven in een bepaalde tijd. Het voorbeeld dat mij als eerste te binnen schiet is misschien niet toevallig ontstaan in het aangezicht van de dood, aan de vooravond van de executie van de dichter: 'Tichborne's Elegy' van Chidioc Tichborne uit 1586. Het is bijna het enige gedicht dat van deze dichter is overgebleven en het staat ook na een kleine 500 jaar nog recht overeind. Een tweede voorbeeld is 'La ballade des pendus' van François Villon, geschreven aan de vooravond van zijn executie in 1463, hoewel Villon aanzienlijk meer werk heeft geproduceerd.

Het gedicht 'De achttien dooden' van Jan Campert, over de executie van achttien verzetstrijders tijdens de Duitse bezetting van Nederland in de jaren 1940-1945, kan op verschillende manieren in deze traditie worden gelezen. Op de eerste plaats heeft het gedicht de van oorsprong middeleeuwse vorm van een ballade. Op de tweede plaats beschrijft het inderdaad de nacht voorafgaand aan een executie. Op de derde plaats hebben tijdgenoten en medestanders van de auteur – net als bij Tichborne en Villon – op grote schaal bemoediging gevonden in het gedicht en op basis daarvan de brede verspreiding en de duurzame reputatie ervan bevorderd. En op de vierde plaats is het gedicht, door zijn aanleiding en door allerlei verwijzingen die erin voorkomen, net als de beide andere voorbeelden, bij uitstek uitgegroeid tot de poëtische expressie van de historische periode waarin het is ontstaan. Al tijdens de bezettingsjaren, nadat Campert op 13 januari 1943 in het concentratiekamp Neuengamme de dood had gevonden, werd 'De achttien dooden' in tienduizenden exemplaren als rijmprint verspreid en nog heden ten dage bezit het 56-regelige vers een unieke, iconische status als Het Gedicht uit en over de Tweede Wereldoorlog in Nederland. De maker ervan geldt – in de woorden van zijn biograaf

Hans Renders – als ‘de Anne Frank onder de verzetsdichters’.⁹⁵

Dat gezegd zijnde, zijn er toch twee aspecten die ‘De achttien dooden’ en de dichter Jan Campert als het ware uit het lood plaatsen ten opzichte van de traditie waarvan zojuist sprake was, die van de autobiografische ballade uit de dodencel, geschreven aan de vooravond van een executie. Het eerste aspect betreft de hardnekkige omstredenheid van de status als verzetsheld van de auteur Jan Campert. Het tweede en meer doorslaggevende aspect, in het bijzonder van belang in het kader van dit hoofdstuk, is het gegeven dat het hier geen autobiografisch gedicht betreft, maar de verbeelding van een historische gebeurtenis, die plaatsvond op 13 maart 1941. Voordat die twee aspecten nader aan de orde gesteld worden, is het van belang de integrale tekst van ‘De achttien dooden’ te herlezen:

*Een cel is maar twee meter lang
en nauw twee meter breed,
wel kleiner nog is het stuk grond,
dat ik nu nog niet weet,
maar waar ik naamloos rusten zal,
mijn makkers bovendien,
wij waren achttien in getal,
geen zal den avond zien.*

*O lieflijkheid van licht en land,
van Holland's vrije kust,
eens door den vijand overmand
had ik geen uur meer rust.
Wat kan een man oprecht en trouw,
nog doen in zulk een tijd?
Hij kust zijn kind,
hij kust zijn vrouw
en strijdt den ijdlen strijd.*

*Ik wist de taak die ik begon,
een taak van moeiten zwaar,
maar 't hart dat het niet laten kon
schuwt nimmer het gevaar;
het weet hoe eenmaal in dit land
de vrijheid werd geëerd,
voordat een vloekbre schennershand
het anders heeft begeerd.*

*Voordat die eeden breekt en bralt
het miss'lijk stuk bestond
en Holland's landen binnenvalt
en brandschat zijnen grond;
voordat die aanspraak maakt op eer
en zulk Germaansch gerief
ons volk dwong onder zijn beheer
en plunderde als een dief.*

*De Rattenvanger van Berlijn
pijpt nu zijn melodie, –
zoo waar als ik straks dood zal zijn
de liefste niet meer zie
en niet meer breken zal het brood
en slapen mag met haar –
verwerp al wat hij biedt of bood
die sluwe vogelaar.*

*Gedenkt die deze woorden leest
mijn makers in den nood
en die hen nastaan 't allermest
in hunnen ramspoed groot,
gelijk ook wij hebben gedacht
aan eigen land en volk –
er daagt een dag na elken nacht,
voorbij trekt iedre wolk.*

*Ik zie hoe 't eerste morgenlicht
door 't hooge venster draalt.
Mijn God, maak mij het sterven licht –
en zoo ik heb gefaald
gelijk een elk wel falen kan,
schenk mij dan Uw genâ,
opdat ik heenga als een man
als 'k voor de loopen sta.⁹⁶*

DE MYTHE VAN DE 'VERZETSELD'

Het gegeven dat een gevangenis cel maar een klein oppervlak beslaat, had Jan Campert lang voordat hij 'De achttien dooden' zou schrijven al aan den lijve ondervonden en onder woorden gebracht. In december 1938 zat hij een week lang opgesloten in een cel op een politiebureau in Den Haag, nadat een vroegere geliefde, de schrijfster Willy Corsari, aangifte had gedaan van diefstal van enig tafelzilver. Aan een nieuwe liefde, genaamd Leentje Gast, schrijft hij dat hij graag haar lieve ogen zou komen kussen: 'Ik zit echter – schrik niet – in een cel van 2 bij 4 en wanneer ik daaruit kom weet ik niet.'⁹⁷ Na een week was Campert weer vrij, aangezien Corsari er niet in slaagde de diefstal te bewijzen. Komt uit een dergelijke episode al een beeld naar voren van de losse levenswandel van Campert, nog duidelijker wordt dat beeld wanneer men verneemt dat het volgens de eerste echtgenote van Campert (Joeki Broedelet) ging om het tafelzilver van zijn tweede echtgenote (Clara Eggink), terwijl Simon Vestdijk het in een brief aan E. du Perron hield op het tafelzilver van de zuster van Jacques Bloem.⁹⁸ Te zeggen dat Campert een bohemien was, is bepaald een understatement.

Jan Campert, geboren als dokterszoon in Spijkenisse op 15 augustus 1902, groeide op in het Zeeuwse Westkapelle en vertrok, na vergeefse pogingen zijn hbs-diploma te halen en de handelsschool met goed gevolg af te ronden, op achttienjarige leeftijd naar Amsterdam. Daar probeerde hij, alweer zonder succes, nog een jaartje

MO-Nederlands, voordat hij in de leer ging als employé bij de Twentsche Bank. Ook in die betrekking hield hij het niet lang uit, afgeleid als hij werd door de vele aantrekkelijkheden van het leven in de grote stad, in het bijzonder vrouwen, cafés, vriendschap, journalistiek, toneel en literatuur. Zowel zijn in 2004 verschenen biografie als een chronologische lectuur van zijn romans, novellen en gedichten, alsmede een blik op zijn grote journalistieke en columnistische productie vanaf de vroege jaren twintig, tonen het beeld van een in de stad enigszins losgeslagen provinciaal, die deels in Amsterdam, deels in Den Haag, bij talloze kranten, tijdschriften en min of meer efemere blaadjes aansluiting zoekt, in een poging om als journalist, criticus en dichter aan de bak te komen. Daarbij at hij zonder scrupules van de meest uiteenlopende walletjes, niet slechts in de liefde, maar ook als publicist in qua literatuuropvatting lijnrecht tegenover elkaar staande tijdschriften.

Zijn eigen gedichten, te beginnen met zijn debuutbundel uit 1922 (samen met Henrik Scholte) onder de titel *Refereinen*, laten tot ver in de jaren dertig zien dat Campert, zoals Clara Eggink het later formuleerde, te lang 'in zijn voorbeelden verstrikt is gebleven'.⁹⁹ Martinus Nijhoff meende dat Camperts gedichten 'te gemakkelijk geschreven' zijn en Menno Ter Braak sprak over een 'misleidende volmaaktheid' van zijn dichtwerk, dat in feite door geen enkel invloedrijk criticus van die dagen als eersterangs werd beschouwd en door velen als sympathiek epigonisme werd afgedaan.¹⁰⁰ Als columnist was hij een chroniqueur van faits divers uit het dagelijks leven, als prozaschrijver was hij coauteur van een tweetal detectiveromans (*Het Chineesche mysterie*, 1932 en *Klokslag twaalf*, 1933), deed hij op authentieke wijze verslag uit de Amsterdamse onderwereld (*Die in het donker...*, 1934), bewerkte hij taferelen uit zijn Westkapelse jeugd (*Wier*, 1935) en bezon hij zich ietwat larmoyant op zijn eigen chaotische (liefdes)leven (*Slordig beheer*, 1941).¹⁰¹

Het beste haalde Jan Campert pas uit zijn schrijverschap zodra

zijn geweten in botsing kwam met de loop van de actuele geschiedenis. Geëngageerde gedichten als 'Ballade der verbrande boeken' uit 1933 en 'De drie vluchtelingen', geschreven rond 1935, tonen een dichter met het politieke en menselijke hart op de goede plaats. Toch kon de van de hand in de tand levende journalist, dichter en criticus zich na de Duitse inval op 10 mei 1940 niet zo snel een radicale verzetshouding veroorloven als hij misschien wel gewild zou hebben. In de eerste twee oorlogsjaren rommelde hij nog het een en ander met wat biograaf Hans Renders aanduidt als 'verkeerde vrienden', hetgeen resulteerde in ten minste één vertaling voor een dubieuze uitgeverij en een – overigens vergeefse – sollicitatie bij het gelijkgeschakelde Algemeen Nederlands Persbureau.¹⁰² Maar in het illegale *Parool* publiceerde hij in 1941 onder het pseudoniem B. Camphuis een viertal politieke gedichten die over zijn verzetsmentaliteit geen enkele twijfel toelaten, en op 15 maart 1942 hield hij in Den Haag een zeer principiële voordracht onder de titel 'Dichterschap en verantwoordelijkheid'.¹⁰³ Rond die tijd verscheen ook de gedichtenbundel *Sonnetten voor Cynara*, die algemeen als de bekroning en bevestiging van zijn dichterlijke talent wordt gezien. Het voor die uitgave bestemde verzetsgedicht dat begint met de versregel 'Rebel, mijn hart, gekerkerd en geknecht' werd door uitgever Alexander Stols zelfs als te gevaarlijk uit de uiteindelijk verschenen bundel geschrapt en kreeg pas lang na de oorlog zijn juiste plaats terug.¹⁰⁴

In de loop van datzelfde oorlogsjaar 1942 voegde Campert de verzetsdaad bij het verzetswoord door driemaal een poging te wagen samen met een Haagse collega-journalist genaamd Martien Nijkamp Joden die uit Nederland weg wilden komen clandestien over de Belgische grens bij Baarle-Nassau te helpen. De eerste twee keren ging dat goed, de derde keer – op 21 juli 1942 – werden zij ver-raden, en werden Campert en zijn gezelschap gearresteerd. De Jood die zij hadden willen helpen, de 21-jarige Frans van Raalte, pleegde zelfmoord. Campert en Nijkamp belandden via het huis van bewaring in Breda uiteindelijk in het concentratiekamp

Neuengamme. Daar bezweek Campert op 13 januari 1943.¹⁰⁵

Campert zou als een 'minor poet' de Nederlandse literatuurgeschiedenis zijn in gegaan als er niet één gedicht van zijn hand bewaard was gebleven dat hij in het voorjaar van 1941 had geschreven naar aanleiding van het geruchtmakende showproces tegen 43 verzetsstrijders die deel uitmaakten van het zogenaamde Geuzenverzet. Tegen vijftien van deze Geuzen werd in het gebouw van de Hoge Raad in Den Haag door een Duits 'Kriegsgericht' de doodstraf geëist. De gelijkgeschakelde pers had in de maanden februari en maart uitvoerig over het proces, vervolgens over de vonnissen en ten slotte over de executie bericht, zodat Campert, die op dat moment in Den Haag verbleef, daar langs verschillende wegen over geïnformeerd zal zijn geweest.¹⁰⁶

Van het gedicht 'De achttien dooden', dat kort na Camperts dood al anoniem in de illegale pers was verschenen, belandde een typoscript bij de fondsenwerver van het Kindercomité in Utrecht, de latere Bezige Bij-uitgever Geert Lubberhuizen, die het in het voorjaar van 1943 als geïllustreerde rijmprent in grote aantallen liet drukken, om met de verkoop daarvan het verzet tegen de Duitsers leven in te blazen en geld op te halen voor hulp aan ondergedoken Joodse kinderen. Aangezien Campert inmiddels niet meer onder de levenden was, kon zijn naam zonder gevaar als auteur worden vermeld, en zo kreeg deze welluidende en verontwaardigde protestballade nog tijdens de oorlog een grootse reputatie en verwierf de dichter postuum de status van verzetsheld. Die status, na de bevrijding bevestigd door de vernoeming van de Haagse Jan Campert-Stichting, opgericht 'ter blijvende herdenking van de strijd van Nederlandse letterkundigen in de jaren 1940-1945 tegen de Duitse bezetter', is Campert na de oorlog door sommigen wel misgund, hetgeen eerst al in 1950 en later nog grondiger in 2005 leidde tot onderzoek naar zijn gedragingen in de oorlog en naar de omstandigheden van zijn dood.¹⁰⁷ Het gedicht 'De achttien dooden', dat in de woorden van Jan Camperts zoon, de dichter en schrijver Remco Campert, 'geen schuld draagt', heeft er als het

meest iconische verzetsgedicht uit de Tweede Wereldoorlog naar mijn indruk geen reputatieschade van geleden.¹⁰⁸

DE HISTORISCHE ACHTERGRONDEN VAN 'DE ACHTTIEN DOODEN'

Aangezien het gedicht in de ik-vorm is geschreven, hebben velen, zowel in de oorlog als daarna, gedacht dat het hier een om een autobiografische hartenkreet in versvorm gaat van Campert zelf, die zich als gevangene van de Duitsers vanuit zijn cel bezint op de onvermijdelijke dood voor het vuurpeloton die hem de volgende dag wacht.¹⁰⁹ Het ging echter om vijftien ter dood veroordeelde verzetsstrijders en drie mannen die waren opgepakt naar aanleiding van de Februaristaking eerder dat jaar in Amsterdam. Hun namen waren – in alfabetische volgorde – Jan Wernard van den Bergh, George de Boon, Reijer Bastiaan van der Borden, Nicolaas Arie van der Burg, Hermanus Coenradi*, Joseph Eijl*, Jacob van der Ende, Albertus Johannes de Haas, Eduard Hellendoorn*, Bernardus IJzerdraat, Leendert Keesmaat, Jan Kijne, Ary Kop, Dirk Kouvenhoven, Leendert Langstraat, Frans Rietveld, Johannes Smit en Hendrik Wielenga.¹¹⁰

Van dezen was Bernard IJzerdraat de oprichter van de verzetsbeweging der Geuzen. In de woorden van Loe de Jong: 'Van de eerste illegalen was Bernard IJzerdraat de allereerste.'¹¹¹ Direct na de vlucht van koningin Wilhelmina en haar kabinet naar Engeland (13 mei 1940), het bombardement van Rotterdam (14 mei) en de Nederlandse capitulatie (15 mei), bestempelde hij zichzelf, naar voorbeeld van degenen die het in de Tachtigjarige Oorlog tegen de Spaanse overheersers opnamen, als 'Geus'. Vanuit zijn woonplaats Schiedam schrijft hij op 15 mei 1940 het eerste van een reeks genummerde 'Geuzenberichten', waarin hij oproept tot verzet, tot strijd tegen deze vrijheidsberoving.¹¹² Die geschreven, later getypte vlugschriften vinden snel bredere verspreiding, eerst in Schiedam en Vlaardingen, vervolgens ook daarbuiten, in Maassluis, Delft en verder. Uit de tekst van het tweede Geuzenbericht op 18 mei blijkt al dat IJzerdraat haarscherp voor ogen had wat er zou gaan gebeu-

ren, terwijl menige Nederlander misschien nog dacht dat het wel mee zou vallen, nu het vechten voorbij was:

We weten wat ons te wachten staat. Al onze voorraden zullen worden weggehaald, voedsel, kleding, schoeisel. Spoedig krijgen we het bonnenstelsel voor alles en nog wat en daarna kunnen we zelfs op de bonnen niets meer krijgen. Onze jonge mannen zullen worden gedwongen elders te gaan werken voor den overweldiger. We krijgen stellig spoedig een nieuwen Alva met bloedraad en inquisitie (of een Quisling). Maar de Geuzenactie zal ons geleidelijk organiseren en eenmaal zullen we, evenals in de tachtigjarige oorlog onze vrijheid heroveren. Moed en vertrouwen. Ons land zal geen onderdeel van Duitsland worden.¹¹³

Stuk voor stuk zijn deze voorspellingen bewaarheid. De 48-jarige IJzerdraat, vader van drie kinderen, die eerst onderwijzer en leraar handenarbeid was geweest en later enige tijd een eigen weefschool had geëxploiteerd, had dan ook in de jaren 1938-1939 vlak bij de Duitse grens in Dinxperlo gewoond. Van daaruit had hij een niet mis te verstane indruk gekregen van het aanstormende gevaar van nazi-Duitsland.

Slechts op één punt klopten de voorspellingen van IJzerdraat niet, en dat was de beslissende rol bij het verdrijven van de nazi's, die hij toedichtte aan het door hem opgezette Geuzenleger. Aan zijn overtuiging en zijn toewijding lag dat niet, en evenmin aan de hoeveelheid mensen die hij in Schiedam en vooral in Vlaardingse voor zijn groeiende organisatie wist te winnen. Hij kwam in contact met voormalig onderwijzer Jan Kijne en via hem met andere leden van de Vlaardingse wandelvereniging Flardinga: Kop, Korpershoek, Van der Ende, en bereikte zo uiteindelijk direct en indirect honderden anderen, die tezamen een naar militair model opgezette verzetsorganisatie zouden vormen. Iedereen moest de 'Geuzeneed' afleggen. Er werden telefoonkabels doorgesneden, wapens buitgemaakt, plattegronden van Duitse installaties ge-

maakt, zoeklichten gesaboteerd. Vanaf het begin stelde IJzerdraat de organisatie groter voor dan deze in werkelijkheid was, met verbindingen naar Amsterdam, naar Engeland. De Geuzen waren bloedserieus, tegelijk waren de effecten van hun sabotage en illegale activiteiten relatief gering. Maar de morele en symbolische betekenis van deze eerste verzetsdaden waren niet te onderschatten. Met het groeiende aantal Geuzen nam echter ook het risico op ontdekking en arrestatie toe.

Terwijl IJzerdraat in juli 1940 naar Haarlem was verhuisd om daar als gobelinrestaurateur bij het Frans Halsmuseum aan de slag te gaan, breiden de Geuzenactiviteiten zich verder uit en worden er daadwerkelijk contacten met de regering in Londen gelegd. Zal het Geuzenleger inderdaad een rol van betekenis gaan spelen in het bestrijden en saboteren van de bezetting? Niet als het aan de Duitsers ligt, die verbeteren en met dreigende bekendmakingen reageren op de hinder en tegenwerking die zij door de activiteiten van IJzerdraat en zijn medestrijders ondervinden. Uiteindelijk is het de loslippige broer van een der Geuzen die begin november het hele spel ineen doet storten. Binnen enkele weken hebben de Duitsers de hele 'geheime' organisatie opgerold en eind november al zitten meer dan 250 Geuzen opgesloten in de Scheveningse gevangenis (het 'Oranjehotel'), waar zij middels dikwijls lugubere ondervragingen tot bekentenissen en soms tot verraad van hun medestrijders worden gebracht. Een enkeling overleeft zelfs die ondervragingen al niet, zo gebeten is de Sicherheitsdienst op het achterhalen en vernietigen van de totale organisatie.

Op 24 februari 1941 begint uiteindelijk in het gebouw van de Hoge Raad in Den Haag het showproces tegen 43 Geuzen, die worden verdacht van onder meer spionage, ontwrichting van de militaire macht, ongeoorloofd bezit van wapens en beschadiging van militaire installaties. In de tussenliggende maanden is het bezettingsklimaat veranderd. De Duitsers hebben inmiddels begrepen dat van een soepele aanpassing door de Nederlandse bevolking aan het naziregime geen sprake zal zijn. Naast allerlei kleinere in-

cidenten is de massale Februaristaking, als protest tegen de sinds november 1940 afgekondigde anti-Joodse maatregelen, daarvan het meest sprekende voorbeeld. De bezetters hebben het dan ook duidelijk in de zin om van het proces tegen de Geuzen een maximale afschrikking te doen uitgaan. Ondanks de huiveringwekkende ondervragingen in de aanloop naar het proces krijgen vele Geuzen pas bij het lezen van de 73 pagina's tellende *Anklageverfügung* in de gaten waar ze als terreurorganisatie allemaal van beschuldigd worden, bij elkaar veel meer dan wat ze naar hun eigen idee feitelijk hebben kunnen uitrichten. Hoe onomkeerbaar die beschuldigingen zijn geworden, blijkt wel wanneer op 1 maart de strafeisen bekend worden gemaakt: de doodstraf voor 22 beklaagden, tuchthuisstraffen van één tot zes jaar voor zeventien anderen, en voor slechts vier beklaagden vrijspraak.

In aanwezigheid van een honderdtal Duitse officieren, vele Gestapo-agenten en een select gezelschap journalisten van gelijkgeschakelde kranten, levert de president van de Krijgsraad op dinsdag 4 maart 1941 zijn *Feldurteil* af: achttien Geuzen krijgen de doodstraf en negentien een tuchthuisstraf. Vervolgens worden de mannen weer overgebracht naar Scheveningen, waar de achttien ter dood veroordeelden in tweemaal negen tegenover elkaar gelegen gevangeniszellen in het Oranjehotel tevergeefs op een positief bericht wachten over de namens hen ingediende gratieverzoeken.

Dan breekt de 13e maart aan en horen zij 's middags rond 12 uur in een spreekkamer van het Oranjehotel inderdaad een bericht aan over gratiëring, maar slechts voor de drie minderjarige Geuzen, wier doodstraf door de Wehrmachtbefehlshaber in den Nederlanden generaal Friedrich Christiansen 'bij wijze van genade' wordt omgezet in levenslange tuchthuisstraf.¹¹⁴ In hun plaats worden drie veroordeelde Amsterdamse Februaristakers gesteld, zodat de Duitsers alsnog hun achttien doodvonnissen kunnen uitvoeren. De achttien executies, zo wordt in die spreekkamer meegedeeld, zullen diezelfde middag om 17 uur worden voltrokken.¹¹⁵

'DE ACHTTIEN DOODEN' ALS GEVANGENISGEDICHT

De vorm van het gedicht 'De achttien dooden', met zijn viervoetige jamben en achtregelige strofen, is door Jan Campert wel vaker gehanteerd, zowel voor lichtere verzen als voor serieuze gedichten. In de eerste categorie verdienen vermelding de verzen 'Het lied van den wijn' ('Ik treed naar buiten op 't balcon...') en 'Lof van den Bols' ('De koelte stroomt den avond in...'). Serieuzere gedichten in dezelfde vorm zijn 'Het klein geluk' ('Ontstegen aan een diepen roes...'), 'Een Amsterdamsch lied' ('Verlaat 't Centraal en zie de stad...'), 'Een rebelsch lied' ('De hier van goeden wille zijt...') en 'Het gericht' ('Ik heb mij zwijsend neergelegd...').¹¹⁶ De strakke opbouw, met louter mannelijk rijm, zorgt voor een memorabel effect, een sterke, onverzettelijke toon. Afgezien van deze eigen eerdere voorbeelden kan het haast niet anders of Campert moet ook gedacht hebben aan een van de beroemdste gevangenisgedichten die – zij het in zesregelige in plaats van achtregelige strofen – op deze wijze zijn geschreven, namelijk *The Ballad of Reading Gaol* van Oscar Wilde.¹¹⁷ Een paar strofen uit dat gedicht, geschreven op basis van Wildes eigen ervaringen tijdens zijn twee jaar durende opsluiting in Engelse gevangenissen in de jaren 1895-1897 kunnen deze vergelijking illustreren:

*I never saw a man who looked
With such a wistful eye
Upon that little tent of blue
Which prisoners call the sky,
And at every drifting cloud that went
With sails of silver by.*

[...]
*At last I saw the shadowed bars,
Like a lattice wrought in lead,
Move right across the whitewashed wall
That faced my three-plank bed,*

*And I knew that somewhere in the world
God's dreadful dawn was red.*

[...]

*I know not whether Laws be right,
Or whether Laws be wrong;
All that we know who lie in gaol
Is that the wall is strong;
And that each day is like a year,
A year whose days are long.¹¹⁸*

Wat het gedicht van Jan Campert een uitzonderlijke kracht geeft, is dat het, anders dan Wildes ballade, geheel in de ik-vorm is geschreven. Terwijl Wilde als auteur de tragische lotgevallen van de in het gedicht naamloze hoofdpersoon observeert en af en toe in de wij-vorm het gevoel van alle andere gevangenen verwoordt, zorgt de 'ik' in het gedicht van Jan Campert voor een dwingende identificatie bij de lezer.

Door die insisterende, in de eerste persoon enkelvoud geschreven vorm, en met zijn thema's van protest, verontwaardiging, trouw, vasthoudendheid, vaderlandsliefde en vrijheid, roept 'De achttien dooden' ook nog associaties op met het zestiende-eeuwse Oranjegezinde gedicht dat sinds 1932 als het Nederlands volkslied dienstdoet.¹¹⁹ Neem ter vergelijking de volgende drie strofen:

*Wilhelmus van Nassouwe
ben ik, van Duitsen bloed,
den vaderland getrouwe
blijf ik tot in den dood.
Een Prinse van Oranje
ben ik, vrij, onverveerd,
den Koning van Hispanje
heb ik altijd geëerd.*

[...]

*Mijn schild ende betrouwen
zijt Gij, o God mijn Heer,
op U zo wil ik bouwen,
Verlaat mij nimmermeer.
Dat ik doch vroom mag blijven,
uw dienaar t'aller stond,
de tirannie verdrijven
die mij mijn hart doorwondt.*

[...]

*Na 't zuur zal ik ontvangen
van God mijn Heer dat zoet,
daarna zo doet verlangen
mijn vorstelijk gemoed:
dat is, dat ik mag sterven
met eren in dat veld,
een eeuwig rijk verwerven
als een getrouwen held.¹²⁰*

Door deze al of niet bewuste associaties, zo niet bij de schrijver van 'De achttien dooden' dan toch in elk geval bij de lezer, klinkt in het verzetsgedicht van Jan Campert zowel de traditie van het gevangenisgedicht als het nationale gevoel van een volkslied op en tussen de regels mee. Als het gedicht gezongen wordt, zoals bijvoorbeeld gebeurt door het Vlaarding's Mannenkoor Orpheus bij gelegenheid van de jaarlijkse uitreiking van de Geuzenpenning, krijgt het zelfs bijna een religieuze strekking, zeker de laatste strofe, waarin God wordt aangeroepen om de ik-figuur 'het sterven licht' te maken.¹²¹

Heeft aldus de vorm van Camperts ballade, met haar dramatische en nationale associaties, in niet geringe mate bijgedragen aan de grote bekendheid en symbolische status die het gedicht direct vanaf 1943 heeft verworven, inhoudelijk heeft 'De achttien

dooden' een dubbelzinnige kwaliteit. Enerzijds is het gedicht clichématig en maken de verwijzingen naar 'Holland's vrije kust' die 'door den vijand overmand' is een afgeleide indruk, al zullen diezelfde clichés – in het bijzonder de verwijzing naar 'de Rattenvanger van Berlijn' – de herkenning bij vele contemporaine lezers juist hebben bevorderd. Anderzijds excelleert het gedicht in het benoemen van een aantal zeer precieze details, die de gevangeniservaring van de sprekend opgevoerde ik-figuur en zijn aangekondigde executie voor de lezer intens invoelbaar maken.

Ironisch is dan wel weer dat die ogenschijnlijke precisie die bij de lezer zo'n empathische reactie oproept, nu juist niet met de feitelijke historische werkelijkheid overeenstemt. Campert laat de ik-figuur in het gedicht bijvoorbeeld spreken over 'mijn makkers' en schrijft 'wij waren achttien in getal'. Maar uit de hierboven weergegeven historische aanloop tot de achttien executies op de Waalsdorpervlakte, blijkt dat de achttien niet allemaal 'makkers' waren, omdat drie van hen – Coenradi, Eijl en Hellendoorn – als betrokkenen bij de Februaristaking waren gearresteerd en met de Geuzenorganisatie niets van doen hadden. Ook de openingsregels van de laatste strofe ('Ik zie hoe 't eerste morgenlicht / door 't hooge venster draalt.') is zonder meer suggestief, vooral omdat de lezer weet wat die 'ik' in de nu komende dag te wachten staat. Maar zoals hierboven beschreven, kregen de vijftien Geuzen op donderdag 13 maart 1941 pas rond 12 uur te horen dat zij nog vóór het vallen van de avond zouden worden geëxecuteerd. Voor het dralen van het eerste morgenlicht was daarbij geen rol meer weggelegd.

Als meest opvallende dichterlijke vrijheid ten opzichte van de werkelijkheid is er de openingsregel van 'De achttien dooden': 'Een cel is maar twee meter lang / en nauw twee meter breed', misschien wel een van de beroemdste openingsregels, zo niet uit de Nederlandse poëzie, dan toch in elk geval uit de Nederlandse verzetspoëzie. Maar helaas is er geen sprake van dat de cel waarin de door Campert bezongen Geuzen hun laatste uren doorbrachten een oppervlak had van twee bij twee meter. Hoe dan ook is dat een

bijzonder onlogische vierkante afmeting, zoals Campert uit zijn eigen ervaring in een Haagse politiecel wist. De meeste gevangencellen zijn langwerpig, niet vierkant. De gangbare maat van een Nederlandse gevangencel in die jaren was 2,66 meter breed bij vier meter lang.¹²² Harry Paape, die ook voor rijksgeschiedschrijver Loe de Jong voor dit onderwerp de gezaghebbende bron is geweest, houdt het in zijn kleine monografie over de Geuzen op ‘zowat twee bij drie-en-een-halve meter’.¹²³ Wie de moeite neemt zich in het onderwerp te verdiepen, komt er snel genoeg achter dat de ter dood veroordeelde Geuzen in de laatste dagen vóór hun executie ondergebracht waren in de 501 cellen tellende barakken die sinds 1919 als bijgebouw naast de Scheveningse gevangenis stonden, aan de kant van de Van Alkemadeaan. Dat waren inderdaad kleine, oncomfortabele cellen, waarin bijvoorbeeld geen eigen wc voorhanden was, zodat gevangenen hun behoefte in zogeheten privaatonnen moesten doen. In het Nationaal Archief, waar onder andere de bouwtekeningen van zowel het hoofgebouw als de diverse bijgebouwde cellenbarakken bewaard worden, valt gemakkelijk te achterhalen welke de ware afmetingen van een cel in de bedoelde cellenbarak waren, namelijk 1,90 meter breed bij 3,70 meter lang.¹²⁴

Uiteraard zijn er goede redenen waarom Jan Campert zijn balade ‘De achttien dooden’ niet is begonnen met de regels: ‘Een cel is maar 3,70 meter lang/ En slechts 1,90 breed.’ Niet alleen zijn dat in metrisch opzicht geen fraaie versregels meer, bovendien kon Campert onmogelijk de precieze maten kennen van de cel waarin de ter dood veroordeelde Geuzen die hij als basis voor zijn ik-figuur had genomen, de laatste uren van hun leven hebben doorgebracht. En ten slotte is er nog de mogelijkheid dat Campert bewust de afmetingen van de cel zo klein en dus zo benauwend mogelijk heeft voorgesteld, al bijna net zo klein als de afmetingen van het stuk grond uit de volgende versregels, ‘waar ik naamloos rusten zal’. De al dan niet bewust te klein voorgestelde cel contrasteert ook des te scherper met de beschrijving in de openingsregels van de tweede

strofe, van 'de lieflijkheid van licht en land / van Holland's vrije kust', zodat de lezer van Camperts ballade zich maximaal in de benauwenis van de hier opgeroepen gevangeniservaring verplaatst voelt.