



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).

HET UUR DER WAARHEID

De gevangeniservaring als ontsnapping en verbeelding

Zoals wij in hoofdstuk v hebben gezien, was de gevangenis aan de Berlijnse Lehrter Strasse, waar Albrecht Haushofer van 13 december 1944 tot en met 22 april 1945 gevangenzat, ironisch genoeg in feite een Engelse gevangenis. Het tussen 1842 en 1849 aangelegde, uitwaaierende cellencomplex was een getrouwe kopie van de Londense gevangenis Pentonville. De ironie daarvan schuilt niet alleen in het feit dat nazi-Duitsland in de laatste stuiptrekkingen verkeerde van een bezeten oorlog tegen datzelfde Engeland, maar ook in de vele intellectuele, culturele en politieke betrekkingen die Haushofer tot Engeland had onderhouden, en waarvan hij in diverse van zijn *Moabiter Sonette* getuigenis aflegt.¹ Het enorme gebouw, waarvan sinds de mislukte aanslag op Hitler in de zomer van 1944 de D-vleugel bij de Gestapo in gebruik was ten behoeve van de jacht op de daders van en medeplichtigen bij die aanslag, beschikte over honderden cellen die, overeenkomstig het Philadelphia-systeem, geschikt waren om alle gevangenen apart op te sluiten. Ook Haushofer zal, zeker de eerste tijd, aan eenzame opsluiting zijn onderworpen, slechts onderbroken door onderzochtingen over zijn veronderstelde directe of indirecte betrokkenheid bij de bomaanslag op de Führer. Na de jaarwisseling 1944-1945, toen de geallieerde bombardementen heviger werden en ook in toenemende mate overdag plaatsvonden, werd dit regime van

eenzame opsluiting steeds vaker onderbroken door overhaaste vlucht in de catacomben van het gebouw of in andere nabijgelegen schuilkelders. Van eenzame opsluiting in strikte zin was, met het afbrokkelen van de gebruikelijke gevangenisdiscipline, in de laatste maanden van de oorlog geen sprake meer. Haushofer had onder die omstandigheden meer contact met medegevangenen dan het systeem op basis waarvan het gebouw was ontworpen, voorschreef. Daar staat tegenover dat het bij de tucht en discipline die door de Gestapo jegens zijn persoon werd uitgeoefend aan hardheid en gerichtheid waarschijnlijk niet ontbrak. Zoals in hoofdstuk v beschreven, lijkt het erop dat slechts zijn mogelijke inzetbaarheid bij vredesbesprekingen of capitulatieonderhandelingen met de Engelsen Haushofer voor een nog slechtere behandeling hebben behoed. Toen het perspectief op dergelijke onderhandelingen was verdwenen, werd hij dan ook zonder enig uitstel door een ss-commando uit de weg geruimd. In de laatste circa honderd dagen van zijn gevangenschap schreef hij zijn tachtig *Moabiter Sonette*, met het concipiëren waarvan hij zonder schrijfmateriaal mogelijk reeds in een eerdere fase van zijn gevangenschap begonnen was.

Al met al, kijkend naar de geschiedenis van de eenzame opsluiting zoals die in hoofdstuk II is samengevat, valt te zeggen dat Albrecht Haushofer in zijn Berlijnse gevangenis in drie werkelijkheden tegelijkertijd verkeerde. Feitelijk bevond hij zich in een gevangenis die overeenkomstig de architectonische inzichten van de negentiende eeuw was aangelegd, zoals die op hun beurt waren voortgekomen uit het laat achttiende-eeuwse hervormingsdenken over misdaad en straf. Zonder het succesvolle pleidooi voor 'eenzaamheid als straf' van een pamflettist als Jonas Hanway en een gevangenis-hervormer als John Howard zou het cellencomplex in de Berlijnse stadswijk Moabit nooit zo, als kopie van Pentonville, zijn gebouwd. Maar de zichtbaarheid van die historische lijn wordt onderbroken of zelfs grotendeels uitgewist door de twee andere werkelijkheden die Haushofers leven in gevangenschap be-

paalden: de totalitaire en rechteloze politieterreer waaraan hij was onderworpen en de oorlogstoestand die zich rondom en boven het gebouw aan de Lehrter Strasse in steeds grotere heftigheid manifesteerde. Alle finesses van gevangenshervorming en het ene of het andere penitentiare systeem vallen in het niet bij de constatering dat het centrum van Berlijn in de eerste maanden van 1945 – ongeacht het gebouw waarin men zich precies bevond – een oord van chaos, willekeur en onrecht was.

De gevangenis waar Oscar Wilde het grootste deel van zijn straf uitzat, die van het ten westen van Londen gelegen plaatsje Reading, valt in dat opzicht zuiverder te plaatsen in de geschiedenis van de eenzaamheid als straf. Reading Gaol in de periode 1895-1897 was een duidelijk voorbeeld van het ‘separate system’, waarin de gevangenen niet alleen ’s nachts maar ook overdag apart opgesloten bleven. Tussen 6 uur ’s ochtends, wanneer de gaslamp bij het bovenlicht boven de celdeur aanging, tot 19 uur in de avond, wanneer diezelfde gaslamp weer centraal werd uitgedraaid, strekte zich de altijd identieke gevangenisdag uit. Zoals in hoofdstuk IV beschreven, werden de eentonige dagen gevuld met geestdodende en nutteloze gevangensarbeid (het uitpluizen van touw) in de cel, onderbroken door opzettelijk karige en weinig voedzame maaltijden. De ernstige fysieke en psychische kwalen waarover Oscar Wilde zich in *De Profundis* en elders beklagt (honger, diarree, misselijkheid, gewichtsverlies, slapeloosheid en vooral depressiviteit), zijn in menselijk opzicht nog altijd schokkend om te lezen, maar vooral de psychische klachten kunnen onmogelijk als een verrassing komen voor wie zich verdiept in de argumenten van degenen die zich door de jaren heen hebben verzet tegen het idee van eenzaamheid als straf.

Daar komt bij dat de hervormingsmaatregelen in het Engelse gevangensysteem uit de tweede helft van de negentiende eeuw nauwelijks daadwerkelijke verbeteringen met zich meebrachten in het alledaagse leven van de in eenzaamheid opgesloten gevangenen. De Prison Act van 1865 leidde ertoe dat wat in de kern was

bedoeld als een vrijheidsstraf gericht op zedelijke verbetering van de individuele gevangene, louter uitpakte als een opeenstapeling van dagelijkse en nachtelijke tortuur, samen te vatten als: 'hard labour', 'hard board' en 'hard fare'. Ook tegen de werkzaamheden van het Gladstone Committee in de jaren 1894-1895 wordt, alle goede bedoelingen ten spijt, intussen zeer kritisch aangekeken. Dergelijke zogenaamde hervormingspogingen leidden in de praktijk slechts tot centralisering van het staatsgezag over het gevangeniswezen en dus tot verregaande bureaucratisering.²

Gevolg van deze falende modernisering en dus falende humanisering van het victoriaanse gevangeniswezen was dat een gevangene als Oscar Wilde op de drempel van de 20e eeuw in feite het slachtoffer was van niet slechts achterlijke wetgeving ten aanzien van private seksuele gedragingen, maar ook van sterk verouderde en – zelfs naar de maatstaven van zijn tijd – inhumane behandeling door een bureaucratisch en in zijn wreedheid systeemgedreven gevangeniswezen. Tegen die achtergrond moet zijn intense dankbaarheid worden geïnterpreteerd jegens de nieuwe directeur, majoor Nelson, die in de laatste tien maanden van zijn straf-tijd de scepter zwaaide over Reading Gaol, als opvolger van de militante en hardvochtige kolonel Isaacson, van wie Wilde niets dan slechts had ondervonden. Nelson, daarentegen, werd door Frank Harris gekarakteriseerd als 'an ideal Governor' en door Wilde zelf – met karakteristieke overdrijving – als 'the most Christ-like man I ever met'.³

Ongeacht de ontwikkelingsgeschiedenis van het gevangeniswezen in het algemeen en van de eenzame opsluiting in het bijzonder, herinnert dit gegeven ons eraan dat de feitelijke lotgevallen en misschien zelfs de fysieke en mentale overlevingskansen van een individuele gevangene niet zozeer van het ene of het andere systeem of formele regime afhankelijk zijn, als wel van de individuele mensen die bepalend zijn voor de levensomstandigheden in de gevangenis: de gevangenisdirecteur en de cipiers. In die zin is zelfs – of juist – in eenzame opsluiting de mens overgeleverd aan en dus

afhankelijk van zijn naaste medemensen, een tijdloos gegeven dat uitstijgt boven de wisselvalligheden in de geschiedenis van de eenzaamheid als straf.

Ook het geval van Silvio Pellico vormt *mutatis mutandis* van die waarheid een illustratie. De ongenaakbare en vreeswekkende burcht in Brünn waar hij totaal ruim acht jaar doorbracht, kan moeilijk worden ingepast in de formele geschiedenis van het Europese gevangeniswezen zoals die in hoofdstuk II is samengevat. Zeker, er waren regels en er was een dagelijkse regelmaat in de Spielberg, maar Pellico – zo goed als de andere veroordeelde carbonaristen – was van die Oostenrijkse gevangenisdiscipline een willoos, machteloos en rechteloos subject. Voedsel en medische zorg vormden bijna een kwestie van keizerlijke genade en voor kleine lichtpunten in het dagelijks bestaan waren Pellico en zijn lotgenoten bijna uitsluitend afhankelijk van medegevangenen en van goedwillende cipiers. Zoals in hoofdstuk III beschreven, was de bijstand die hem van de kant van geestelijke verzorgers opgedrongen werd meestal op een onheilspellende manier vermengd met controle en spionage door de Oostenrijkse autoriteiten.

Van de drie gevangen schrijvers die in de hoofdstukken III, IV en V centraal staan mag Pellico gelden als degene die onder de meest middeleeuwse omstandigheden opgesloten zat. Of misschien is ‘tijdloos’ in historiografisch opzicht een geschikter adjectief dan middeleeuws. In de ogen van het Oostenrijkse keizerlijke gezag gold hij niet als een gewone gevangene, maar als iemand die op grond van hoogverraad ter dood veroordeeld was, een straf die door keizerlijke genade was omgezet in langdurige gevangenisstraf. Een dergelijke bestraffing van politieke tegenstanders door totalitaire machthebbers staat in wezen buiten de geschiedenis van het reguliere strafrecht en de toepassingen ervan. Niettemin geldt ook in het geval van Pellico dat hij zijn eenzame opsluiting ondanks alles wist te overleven door juist datgene wat daarop inbreuk maakte: het feit dat hij gedurende een groot deel van zijn straftijd een cel deelde met een medestander in de zaak van een

vrij Noord-Italië, dat hij zich in de omliggende cellen omringd wist door andere carbonaristen – met wie af en toe vluchtig contact mogelijk was – en doordat hij van diverse cipers kleine en grotere gebaren van goede wil en hulp mocht ondervinden, die verlichting brachten in zijn uitzichtloze en barre bestaan.

Ten slotte, en voor het onderwerp van deze studie van speciaal belang, kan van alle drie deze gevangenen schrijvers – Albrecht Haushofer, Oscar Wilde en Silvio Pellico – gezegd worden dat zij in hun eenzame, althans onvrije opsluiting een betekenisgevend belang ontleenden aan het feit dat zij iets van hun gedachten, hun reflecties, hun gemoedsbewegingen op papier onder woorden konden brengen. Misschien was dat wel wat in laatste instantie de eenzaamheid als straf leefbaar en overleefbaar maakte. Pellico met de gedichten en toneelstukken die hij in zijn hoofd componeerde, voordroeg aan zijn celgenoot Maroncelli, en af en toe in de marges van boeken of op snippers papier kon noteren, als een – wellicht onbewuste – mentale voorbereiding op het verslag van zijn gevangenschap dat hij spoedig na zijn vrijlating op papier zou zetten. Oscar Wilde, die in de laatste periode van zijn gevangenschap het dagelijks rantsoen aan folioellen kon gebruiken om zijn hart te luchten, zijn woede en frustratie van zich af te schrijven en uiteindelijk zijn liefde aan Lord Alfred Douglas te betuigen. En Albrecht Haushofer, die met een stompje potlood op vijf blaadjes papier de sonnetten noteerde waarmee hij in het reine wenste te komen met de ondergang van de cultuur en de intellectuele tradities waaruit hij was voortgekomen en met de dreiging van zijn persoonlijke noodlot. Voor alle drie geldt de uitspraak van Koppenfels dat ‘in extremis wächst dem Wort des Dichters eine eigene Dringlichkeit zu’.⁴

Met alle verschillen die men kan aanwijzen tussen Pellico, Wilde en Haushofer, waar het gaat het om de historische achtergronden, de toedracht en de duur van hun gevangenschap, zijn er twee dingen die ze gemeen hadden. Het eerste is dat ze alle drie langdurig, onvrijwillig en onder erbarmelijke omstandigheden in een ge-

vangeniscel zijn opgesloten, onder opschorting van normaal medemenselijk gezelschap, bewegingsvrijheid, gezonde voeding, medische verzorging, behoorlijke nachtrust, kortom van alle vanzelfsprekendheden die ze in hun vroegere leven gewend waren. Het tweede gemeenschappelijke punt is dat zij op die extreme omstandigheden – Pellico direct na zijn vrijlating, de beide anderen vanuit hun cel – hebben gereageerd in de vorm van een geschreven confrontatie met hun noodlot. Daarmee hebben ze zich onderscheiden van de meesten van hun medegevangenen, een gegeven dat hun alle drie een symbolische status heeft bezorgd als unieke historische getuigen van hun eigen levensloop en hun eigen tijd. Alle drie hebben zij geweten dat hun gevangenschap een extreme manifestatie van het noodlot in hun leven was, zodat datgene wat ze erover aan het papier hebben toevertrouwd gezegd kan worden ‘in het uur der waarheid’ geschreven te zijn, een samenstel van omstandigheden waarin de betekenis van hun leven, ja dat leven zelf op het spel stond.

Die gevangeniservaring vormt van alle drie deze geschriften – *Le mie prigion*i, *De Profundis* en de *Moabiter Sonette* – de meest fundamentele aanleiding en de *raison d'être*, en ook de reden dat zoveel lezers in hun eigen land en in vertaling ook elders, deze drie getuigenissen hebben willen lezen. Het is dan ook hier de plaats om, terugkijkend naar hetgeen wij in de hoofdstukken III, IV en V over de gevangenschap en de getuigenissen van Pellico, Wilde en Haushofer te weten zijn gekomen, samen te vatten welke rol die gevangeniservaring in de drie genoemde autobiografische getuigenissen precies speelt. Hoe wordt die ervaring beschreven? Wat voor beeld van die ervaring krijgt de lezer als hij kennisneemt van deze drie geschreven verslagen daarvan? Aansluitend zal ik op dezelfde wijze de in hoofdstuk VI behandelde auteurs van verbeeldingsliteratuur over de gevangeniservaring samenvattend analyseren.

DE GEVANGENISERVARING BIJ SILVIO PELLICO

Zoals in hoofdstuk III vermeld, luidt de ondertitel van Pellico's boek 'Herinneringen van Silvio Pellico uit Saluzzo' en benadrukt de auteur op meerdere plaatsen in het boek zelf en in zijn correspondentie dat het hem in zijn verslag uitsluitend om de waarheid te doen is, om een getrouwe weergave van wat hem is overkomen, zonder versieringen. Dat uitgangspunt plaatst het boek in de oorspronkelijke 'res-gestae'-traditie van de autobiografie, de retrospectieve weergave van externe gebeurtenissen, waarin de auteur zich gedurende (een deel van) zijn leven heeft bevonden.⁵ Pellico's verzekering aan het begin van zijn boek dat *Le mie prigioni* 'geen andere verdienste dan de waarheid' bevat, kan – behalve als *captatio benevolentiae* – worden opgevat als voortvloeisel uit het 'autobiografisch pact met de lezer', in de zin waarin Philippe Lejeune deze term heeft geïntroduceerd.⁶ Dat pact met de lezer wordt, aldus Lejeune, niet in de tekst zelf gesloten. Het enkele feit dat in de tekst het woord 'ik' wordt gebruikt en dat die 'ik' gearresteerd wordt en in de gevangenis belandt, zegt op zichzelf niets over het waarheidsgehalte van het boek. Het contract met de lezer komt volgens Lejeune aan de buitenkant van de tekst tot stand doordat de auteur onder zijn eigen naam een boek met herinneringen publiceert waarin de auteur, de verteller en de belangrijkste hoofdfiguur een en dezelfde persoon vormen.⁷

Vanaf het laatste kwart van de achttiende eeuw, met de opkomst van de Romantiek zoals getypeerd in hoofdstuk II, krijgt de autobiografie steeds meer het karakter van een verslag van de innerlijke ontwikkeling van de auteur, in plaats van louter een opsomming van zaken die het bestaan van de auteur hebben geraakt.⁸ Met de verschijning van autobiografieën als Goethes *Dichtung und Wahrheit* en Rousseaus *Confessions* werden in deze ontwikkeling van de romantische autobiografie cruciale beginstappen gezet. Hoewel de openingszin van *Le mie prigioni* ('Op vrijdag 13 oktober 1820 werd ik in Milaan gearresteerd...') duidelijk een extern georiënteerd res-gestae-karakter suggereert, en niettegenstaande

de verzekering van de auteur dat het hem slechts om de waarheid te doen is, wordt uit het vervolg overduidelijk dat deze herinneringen veel meer te plaatsen zijn in de innerlijke (intern georiënteerde) traditie van de persoonlijke autobiografie à la Goethe en Rousseau.⁹ *Le mie prigioni* is bij uitstek, in de woorden van Weintraub, een autobiografie waarin zelfbewustzijn 'is verweven met geïnterpreteerde ervaring'.¹⁰

Dat het Pellico in zijn boek niet zozeer te doen was om een feitelijke beschrijving van zijn gevangenschap in de Spielberg, blijkt alleen al uit het feit dat de eerste 57 van de totaal 99 hoofdstukken aan het voorspel tot die gevangenschap zijn gewijd. Aangezien de laatste negen hoofdstukken zich bezighouden met zijn vrijlating en de terugkeer naar Turijn, zijn in feite slechts 33 hoofdstukken (oftewel een derde deel van het boek) gewijd aan de gebeurtenissen die op het eerste gezicht de *raison d'être* ervan vormen. Zoals in hoofdstuk III reeds aan de orde is geweest, zijn er tijdens zijn gevangenschap jaren die voor Pellico – althans in retrospectief – geheel leeg aan gebeurtenissen waren, met name de jaren 1824 tot en met 1827. Zij vormen als het ware een onbeschreven stuk van zijn langdurige gevangeniservaring, tussen het verslag van de toedracht en de eerste indrukken van zijn binnenkomst in de Spielberg enerzijds, en het verhaal van zijn vrijlating en terugkeer anderzijds. In de gedetailleerde analyse van *Le mie prigioni* kwam naar voren dat dit mede toegeschreven dient te worden aan de dubbele censuur waar het boek doorheen geloodst moest worden, aan de wens van de auteur om zichzelf en zijn nog gevangen gehouden makers tegen de gevaren van het Oostenrijkse gezag te beschermen en aan zijn onschuld, die het hem onmogelijk maakte om iets van inhoudelijk belang mee te delen over datgene waarvoor hij was veroordeeld, de verhoren, de gesprekken in de gevangenis of eventuele ontsnappingsplannen.

Anders dan de hierboven bedoelde waarheidsbelofte in zijn autobiografisch pact met de lezer lijkt te suggereren, gaat het Silvio Pellico in zijn autobiografie dan ook niet in de eerste plaats om de

objectieve waarheid van de gebeurtenissen die hem zijn overkomen. De combinatie van een ontwrichtende persoonlijke crisis (arrestatie, veroordeling, gevangenschap) met een jarenlange gedwongen, deels eenzame opsluiting zet hem op het spoor van een heel andere waarheid, een waarheid die hem van zelfreflectie via aanvaarding tot een christelijke bekering voert.¹¹ Aldus gaat het in *Le mie prigioni* niet zozeer om de uiterlijke manifestatie van de gevangeniservaring als wel om de gevangenschap als innerlijke katalysator. En aangezien die innerlijke katalysator verpakt zit in een omwikkeling van bekeringsstadia en religieuze tekenen, is de religieuze dimensie van het boek datgene wat de lezer het meest nadrukkelijk voor ogen gesteld krijgt, niet de gevangeniservaring zelf. De hele periode van bijna tien jaar opsluiting in opeenvolgende gevangenissen (van Pellico's arrestatie op 13 oktober 1820 tot zijn vrijlating op 1 augustus 1830) leest als een smartelijke en deemoedige aanvaarding van de hoogste waarheid die de auteur in zijn jarenlange gedwongen zelfreflectie heeft kunnen ontdekken, namelijk de goddelijke waarheid. In *Le mie prigioni* is Pellico als het ware door middel van een katholieke bekering uit zijn gevangeniservaring ontsnapt.

DE GEVANGENISERVARING BIJ OSCAR WILDE

Hoewel *De Profundis* uiterlijk in de vorm van een brief is geschreven, gericht aan Lord Alfred Douglas ('Dear Bosie'), lijdt het geen twijfel dat het als geschrift – net als *Le mie prigioni* – perfect voldoet aan de definitie die Lejeune heeft gegeven van de autobiografie. Die luidt als volgt:

*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu' elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*¹²

Als wij op zoek gaan naar de gevangeniservaring in deze autobiografie, dan is ook hier de onontkoombare constatering dat die

schokkende, ontwrichtende en ziekmakende ervaring weliswaar de feitelijke achtergrond van *De Profundis* vormt, en dat de auteur, die tevens de vertellende hoofdfiguur in deze autobiografie is, de impuls tot schrijven aan zijn eenzame reflectie, herinneringen en verlangens ontleende, maar dat het overgrote deel van het werk iets anders is dan een boek óver de gevangeniservaring. Zoals geanalyseerd in hoofdstuk IV is bijna de helft van het boek (circa 47 procent) gewijd aan een reconstructie van de problematische liefdesverhouding met Douglas, is circa 13 procent daarvan een reconstructie van Wildes vroegere leven in vrijheid, wordt vervolgens opnieuw circa 13 procent besteed aan een essay over Jezus Christus als de ultieme romantische kunstenaar en valt de resterende circa 27 procent te lezen als een liefdesverklaring en een omstandige verzoeningspoging jegens de geadresseerde. Hoewel door het hele boek heen wel verwijzingen zijn opgenomen naar de dagelijkse levensomstandigheden waarin Wilde verkeerde in de periode dat hij aan zijn tekst werkte (augustus/september 1896 tot eind maart 1897), vallen deze kwantitatief in het niet bij de twee grote thematische zwaartepunten in *De Profundis*: het leven vóór zijn fatale veroordeling en de vooruitzichten die de auteur koesterde van een hersteld normaal leven na zijn vrijlating.

In vele opzichten valt *De Profundis*, zij het op een andere manier dan Pellico's *Le mie prigioni*, te lezen als een bekeringsgeschiedenis. Zoals in hoofdstuk IV aangegeven, mondt Wildes bittere beschrijving van zijn eigen leven en van zijn problematische verhouding met Douglas in elk geval uit in een verrassend ongeclausuleerde liefdesverklaring aan het adres van zijn jonge vriend. Wat het christelijke aspect van zijn bekering betreft, vallen in Wildes zelfreflectie duidelijk de sporen te ontdekken van zijn gevangenislectuur van Renans *Vie de Jésus*, naar wie hij ook expliciet verwijst. Jezus Christus wordt in die visie gemaakt tot een roemrijke hyperindividualist begiftigd met uitzonderlijke persoonlijke eigenschappen, een beeld waar Wilde zichzelf graag in herkende. Zijn beeld van de zoon Gods is in feite niet zozeer religieus als wel le-

venskunstig of zelfs louter kunstzinnig. Zoals Kohl het formuleert: ‘He saw C.3.3. standing beside Christ – two prophets of an individualistic, aesthetic gospel.’¹³ Daarmee kon Wilde, nadat hij zich in zijn brief in de rol van martelaar en paria zelf (weer) recht van spreken had gegeven, zijn voorbije zonden een dimensie van heldendom verschaffen en vooruitkijken naar een leven waarin hem vergiffenis, schoonheid en liefde zouden wachten.

Zonder de gevangenschap die Oscar Wilde tussen 25 mei 1895 en 19 mei 1897 heeft doorstaan, zou zijn gevangenisautobiografie nooit zijn geschreven. Evenmin leidt het twijfel dat de miljoenen lezers die dit boek sinds 1905 in zijn opeenvolgende gebrekkige edities ter hand genomen hebben, in de eerste plaats op zoek zijn geweest naar wat de gevangeniservaring met Oscar Wilde als schrijver en als mens heeft gedaan. Die lezers zijn beloond met een grootse catalogus aan liefdesverwijten, een lofzang op het leven, op het kunstenaarschap, een eerbetoon aan een hoogstpersoonlijke, Wildeaanse Christusfiguur als toonbeeld van geestelijk individualisme, een fraaie oefening in nederigheid en martelaarschap en tot slot een magnifieke ode aan de onontkoombare liefde. Maar over de vraag hoe het is om in de gevangenis te zitten, zijn deze lezers niet veel wijzer geworden.

De gevangeniservaring in *De Profundis* is niet zozeer de beschrijving van de ervaring in de gevangenis als wel de beschrijving vanuit de gevangenis van een aantal zeer uiteenlopende ervaringen uit het leven daarvoor, en van de constellatie waaronder dat leven na de herkregeen vrijheid zou kunnen worden hersteld en voortgezet. Vanuit zijn gevangeniservaring wist Oscar Wilde in de laatste maanden van zijn verblijf in Reading Gaol te ontsnappen in een reflectie op het grote drama van zijn leven en in een christelijk gekleurd perspectief op zijn kunstenaarschap en het vooruitzicht van een hereniging met de liefde van zijn leven.

DE GEVANGENISERVARING BIJ ALBRECHT HAUSHOFER

De hierboven reeds geciteerde definitie van de autobiografie uit de pen van Lejeune vermeldt duidelijk dat het moet gaan om een 'récit rétrospectif en prose'. Hoewel dat de rubricering binnen het genre van de autobiografie van een reeks zelfbespiegelende gedichten lijkt uit te sluiten, toont Lejeune zich er in de uitwerking van zijn theorie van bewust dat 'une certaine latitude' geboden is bij het hanteren van de verschillende elementen uit zijn definitie.¹⁴ Ook Weintraub vermeldt expliciet het voorbeeld van 'een reeks sonnetten'.¹⁵ Maar zelfs zonder theoretisch kader is het aanstonds duidelijk dat de *Moabiter Sonette* van Albrecht Haushofer als een autobiografie-in-verzen dient te worden opgevat. Geschreven tijdens de laatste maanden van zijn opsluiting als gevangene van de Gestapo, bestrijken deze tachtig gedichten in inhoudelijk opzicht het volledige spectrum van een autobiografie, compleet met verwijzingen naar afkomst, jeugd, reizen, relaties, ouders, broer, religieuze overtuigingen, intellectuele vorming, politiek en geschiedenis.

Zoals in hoofdstuk v uiteengezet, vormt de feitelijke gevangeniservaring slechts een vijfde deel van de totale poëtische tekst. Een groter deel van de reeks is gewijd aan zijn leven voordat hij in de gevangenis belandde. Een niet gering deel is gewijd aan het noodlot dat zich onder de nazi's aan het hem dierbare Duitsland voltrekt en aan episoden uit de waanzinnige oorlog die op dat moment in het omringende Berlijn tot een apocalyptisch einde aan het komen is. Maar veruit het grootste deel van de *Moabiter Sonette* is gewijd aan een geestelijke reflectie op de beschaving waaruit Haushofer als uit een paradijs verdreven is. In dat opzicht kan men deze sonnettencyclus als een intellectuele autobiografie opvatten. Ver buiten de muren van zijn gevangenis verwijlt hij via deze gedichten in musea, bij archeologische opgravingen, in tempels en in het gezelschap van door hem als verwante geesten beschouwde historische figuren als Socrates, Boëthius, Thomas More en Albert Schweitzer. Dat sommigen van hen in gevangenschap verkeerden

of daarin zelfs de dood vonden, verleent deze gedichten indirect een carceraal aspect, maar over de gevangenschap van Haushofer zelf zegt dat weinig tot niets en de lezer komt daardoor ook niet dichterbij de eigen gevangeniservaring van de auteur. Dat geldt a fortiori voor de religieuze en metafysische sonnetten in de reeks, waarin Haushofer weerklank zoekt bij de Tibetanen, in het hindoeïsme of in het boeddhisme. Een bekering in de letterlijke, christelijke zin levert deze autobiografische sonnettenreeks niet op. Wel het besef medeschuldig te zijn aan de ramp die zich aan zijn land voltrekt en het bewustzijn misschien wel voorgoed afgesneden te zijn van de kunstzinnige en intellectuele bronnen waaruit hij in zijn vroegere leven zo hartstochtelijk gedronken had.

De feitelijke ervaring van opsluiting in een Gestapo-gevangenis in 1944-1945 is in de *Moabiter Sonette* slechts te vinden in enkele tijdloze sonnetten over het leven in de cel, de cipers, de boeien en het schamele eten. Die aldus beperkt beschreven gevangeniservaring is slechts een opstapje voor een zeer weids uitzicht dat zich ver boven de gevangensmuren uit over de hele wereld uitstrekt en ons vergezichten vanuit een bedreigde beschaving toont. Eerder dan een bekering is dat misschien op te vatten als een omkering: de gevangeniservaring, dat wil zeggen de extreme beperking van onvrijheid en opsluiting, is door Albrecht Haushofer in zijn poëtische gevangenisautobiografie binnenstebuiten gekeerd tot eenzame, aan tijd en ruimte ontheven zelfbespiegelingen. Die intellectuele ontsnapping zal zijn schuldbesef misschien enigszins hebben verzacht, alsook het fatalistisch pessimisme waarvan deze sonnetten getuigen.

DE GEVANGENISERVARING BIJ STENDHAL

Waar schreef Stendhal zijn grote gevangenisroman *La Chartreuse de Parme*? Iedereen die het boek heeft gelezen, kent het verhaal dat de auteur deze roman in niet meer dan 52 dagen heeft gedictieerd, om precies te zijn tussen 4 november en 26 december van het jaar 1838. Maar waar deed hij dat? In het 'Woord vooraf' deelt de schrij-

ver ons mee: ‘Dit verhaal werd in de winter van 1830 geschreven, op driehonderd mijl afstand van Parijs’, maar dat is dus een bewuste mystificatie, vermoedelijk bedoeld om elke herkenning in het boek van personen of gebeurtenissen uit het Parijs van 1838 bij voorbaat de kop in te drukken. De auteur bevond zich op 4 november van dat jaar wel degelijk in Parijs, nadat hij in de voorafgaande weken door Bretagne en Normandië had rondgereisd. Teruggekomen uit Rouen, zette hij zich op die bewuste 4e november aan het dicteren van zijn verhaal, waarvoor hij de nodige ingrediënten aan oude Italiaanse kronieken ontleende, gecombineerd met vele andere, zowel autobiografische als historische bronnen. Hij zat geenszins in een gevangenis, maar woonde in gemeubileerde kamers op nr. 8 van de rue de Caumartin, niet ver van de Église de la Madeleine. Terwijl hij de conciërge beneden tegen ongewenste bezoekers liet zeggen dat mijnheer uit jagen was, dicteerde hij in één ruk, gedurende gemiddeld tien uur per dag, zijn roman aan een secretaris, een triomf waarin werklust en verbeeldingskracht met elkaar wedijveren.¹⁶

Hetgeen hierboven in hoofdstuk VI bij wijze van introductie op de roman *La Chartreuse de Parme* van Stendhal werd vermeld over de tegenstelling tussen het observeren van gebeurtenissen en het deelnemen daaraan, vindt in het boek op het niveau van de taal zijn parallel in de tegenstelling tussen wat wordt genoemd autonomie en referentialiteit. Die tegenstelling manifesteert zich in alle soorten teksten en vormt een basisnotie van de communicatietheorie, waarbij het ene uiterste gevormd wordt door de notie dat woorden los van iedere context op zichzelf kunnen worden gezien en het andere uiterste door het idee dat woorden slechts betekenis verkrijgen in de context van hun achtergrond, de bedoeling van de auteur, de rest van een tekst, enzovoort. Deze tegenstelling ligt soms zeer scherp in het geval van gedichten, zeker sinds de aanvang van het modernisme in de dichtkunst aan het begin van de twintigste eeuw. Uiteindelijk kan die tegenstelling uitmonden in een scheiding van de waardering voor en het begrip van een gedicht.¹⁷

Ook in de romankunst is het de vraag hoe de autonomie van een roman-als-kunstwerk zich verhoudt tot de roman als een verzameling tekst die geduid moet kunnen worden in zijn verwijzingen naar de reëel bestaande werkelijkheid. W.F. Hermans heeft zich uitgesproken ten gunste van het ideaal van wat hij noemde de 'klassieke roman'. Daaronder verstond hij:

Een roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen geen gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dat het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen.

*Maar alleen dan.*¹⁸

In een dergelijke doelgerichte benadering van de roman kan in feite geen sprake zijn van autonomie, want daarin dient alles referentieel te zijn, te verwijzen naar de rest van de roman en/of de buitenwereld.

Aan de hand van de openingspassage uit de roman *Dode zielen* van Gogol heeft Maarten 't Hart geprobeerd de roman te bevrijden uit dit keurslijf van een (auto)referentiële ordedwang. De tamelijk gedetailleerd beschreven dasspeld ('in de vorm van een bronzen pistooltje') die een volstreekte bijfiguur in het begin van de roman draagt, en die geen van beide – sieraad noch bijfiguur – voor de roman als geheel enige verdere betekenis lijken te hebben, wordt door 't Hart als bewijs aangevoerd in een pleidooi voor de autonomie van de schrijver.¹⁹ Het dwangmatig zoeken naar verwijzingen en 'opspoorbare wetmatigheden' doet 't Hart af als een aberratie van de academische neerlandistiek.

Dat dit type speurwerk niet alleen een Nederlands academisch tijdverdrijf is, en dat het wel degelijk tot belangwekkende inzichten kan leiden, bewijst een beroemd artikel van Roland Barthes, dat juist gaat over het nutteloze detail als een schijnbaar auto-

noom onderdeel in de referentiële context van een roman. Een van de voorbeelden waar Barthes zijn korte beschouwing aan ophangt, is een beschrijving van een burgerlijk interieur uit de pen van Gustave Flaubert, waarin ‘onder een barometer een oude piano stond, met daarop een piramidevormige stapel doosjes en trommeltjes’.²⁰ Wat is nu de functie, zo vraagt Barthes zich in zijn artikel af, van die ogenschijnlijk nutteloze vermelding van de barometer die daar in de beschreven woonkamer hangt. Voor de structuur van het verhaal is dit detail van generlei betekenis, zo stelt Barthes bij herhaling vast, waarbij opvalt dat hij er kennelijk van uitgaat dat lezers een verhaal vooral lezen om de structuur en de ‘narratieve informatie’ die daarmee wordt overgebracht. De oplossing die Barthes in zijn essay uitprobeert is dat het vermelden van dergelijke overbodige details, in een soort ‘narratieve overdaad’, dient als rechtvaardiging van datgene wat wordt verteld, als een – wanneer ik het in mijn eigen woorden mag weergeven – vergroting van de geloofwaardigheid van het geheel door herkenning van een onderdeel. Door het vermelden van die barometer wordt de lezer een beetje dwingender in die burgerlijk ingerichte kamer verplaatst. De lezer kent immers dat soort interieurs en dit, in zijn herkenbaarheid vertrouwenwekkende detail maakt dat de schrijver de lezer daar krijgt waar hij hem hebben wil, in de kamer van Madame Aubain, iemand van wie de lezer nog nooit heeft gehoord, ja die – althans onder die naam – niet eens bestaat of heeft bestaan, maar bij wie de lezer aan de hand van dit soort schijnbaar nutteloze details al meteen aan het begin van het verhaal met grote vanzelfsprekendheid thuis rondloopt.

Deze uitweiding was nodig om, thans terugkerend naar *La Chartreuse de Parme*, te laten uitkomen hoe Stendhal met zijn menigte aan verwijzingen naar alles wat met gevangenschappen te maken heeft, erin slaagt om de lezer daar te krijgen waar hij hem hebben wil: opgesloten in de verbeelde gevangeniservaring die de kern vormt van zijn roman. Die opsluiting wordt als het ware verzekerd met de letterlijk talloze verwijzingen naar en toespelingen op ge-

vangenissen, muren, citadels, torens, vestingen, opsluiting, arrestatie, enzovoort, zoals in hoofdstuk VI geïnventariseerd. Wat op het niveau van de structuur van het verhaal, zoals Barthes het formuleert, een narratieve overdaad van nutteloze details lijkt (zoals het aantal treden van de trap naar de gevangengistoren van Parma) kan in termen van het ‘werkelijkheidseffect’ beschouwd worden als een voortschrijdende overheersing van de lezer, die tot het punt van totale opsluiting alleen nog maar ‘geboeid’ de lotgevalen van de gevangen hoofdpersoon mee kan ondergaan.

DE GEVANGENISERVARING BIJ CHARLES DICKENS

Hoewel de verbeeldingswereld van *Little Dorrit*, zoals in hoofdstuk VI aangegeven, deels wel terug te voeren valt op autobiografische herinneringen van de auteur aan de gevangenschap van zijn vader, die enkele maanden in de Marshalsea Prison verbleef, is deze ultieme gevangenisroman toch beslist in volslagen vrijheid geschreven, en wel voornamelijk in het toenmalige Londense woonhuis van de auteur, genaamd Tavistock House. Dat huis, waar Dickens in de jaren 1855-1857 – naast vele andere bezigheden, zoals redactiewerk, liefdadigheid en lezingen – het thema van de gevangeniservaring aan zijn verhalende verbeelding onderwierp, werd helaas in 1901 afgebroken. Ongeveer op die plek staat nu een groot gebouw van de British Medical Association, met uitzicht op het groen van Tavistock Square, maar men heeft gelukkig het historisch besef gehad om met een plaquette te herinneren aan het feit dat daar ooit het huis van Dickens stond, het huis waar hij *Bleak House*, *Hard Times* en *A Tale of Two Cities* schreef, en niet te vergeten dus *Little Dorrit*. De eerste ideeën voor het boek kwamen begin 1855 bij hem op (‘motes of new stories floating before my eyes in the dirty air’, noteerde hij op 6 februari) en rond 18 mei, na een bezoek aan Parijs en Bordeaux om nog wat inspiratie op te doen, begon hij aan de eerste aflevering van het maandelijks te publiceren feuilleton. Soms met een voorsprong op dat schema, maar soms ook opgejaagd door een naderende deadline, en in elk

geval zo regelmatig mogelijk werkend, van 9 tot 14 uur (inclusief de zomer 'in the country' en af en toe een verblijf in Parijs), zette hij een kleine twee jaar later, op 9 mei 1857, in zijn werkkamer in Tavistock House de laatste punt achter het verhaal van zijn 'prison novel'.²¹

Zoals uit de analyse van *Little Dorrit* in hoofdstuk VI uitvoerig naar voren is gekomen, kan het werkelijkheidseffect van Barthes ook veel van de dwingende gevangenisymboliek in de roman van Charles Dickens verklaren. De door Dickens toegepaste verwijzingen en symbolen zijn bijna nog rijker en talrijker dan die bij Stendhal. Ook op het eerste gezicht niet ter zake doende of zeer indirecte referenties (zoals muren, zonlicht/schaduw of een lichaamshouding) dragen bij aan het bladzijde na bladzijde insluiten van de lezer in de verbeelde gevangeniservaring van de schrijver.

Meer nog dan Stendhal deed voor de stad Parma, maakt Dickens gebruik van de aan zijn contemporaine lezers welbekende geografie van de stad Londen om de plaatsen van handeling in zijn roman te onderwerpen aan de door hem opgeroepen en aan de hand van verwijzingen en symbolen omstandig geconstrueerde gevangeniservaring. *Little Dorrit*, zoals ook vele andere romans van deze auteur, is in feite geschreven op de hele plattegrond van de stad, en de vele honderden verwijzingen naar straatnamen, kerken, begraafplaatsen, bruggen en andere traceerbare geografische plekken vormen in hun narratieve overdaad tezamen een allesomvattend 'werkelijkheidseffect' waarbij de lezer zowel figuurlijk als letterlijk de gevangene van de auteur wordt.

Deze zo sterk ontwikkelde 'sense of place' bij Dickens is niet louter een kwestie van beschrijving. Het enkel noemen van veel straatnamen is onvoldoende om een lezer het gevoel te geven dat hij 'werkelijk' in Londen rondloopt tussen een aantal verzonnen personages. Furst heeft voor het hele genre van de realistische roman aangetoond dat 'plaats', nog meer dan de factoren 'tijd' en 'handeling' de bepalende factor is in de werking van een verhalende

tekst.²² Ook hier heeft Maarten 't Hart, niettegenstaande zijn enthousiaste pleidooi, het weer bij het verkeerde eind, wanneer hij Dickens in het reeds aangehaalde essay 'de grootmeester van het irrelevante detail' noemt. Al die zogenaamd 'irrelevante details' vormen, aldus Furst, juist onderdeel van een narratieve strategie die verder reikt dan louter beschrijving en die gericht is op 'the establishment of a sound, trusting relationship between narrating voice and readers'. Die 'sense of place' heeft 'a crucial function in the whole enterprise of making believable the world inhabited by the characters'.²³ Hoewel Furst de fenomenologische theorievorming al in haar inleiding terzijde stelt, sluiten haar literatuurtheoretische bevindingen wonderwel aan bij Bachelards centrale these uit *La poétique de l'espace* dat 'l'imagination augmente les valeurs de la réalité'.²⁴

Uit de talloze in hoofdstuk VI aangeduide gevangenisverwijzingen, die veel verder gaan dan het scheppen van een 'sense of place' in de beschreven gevangenis, en die zelfs de gevangeniservaring als een hele 'sense of being' manifesteren, blijkt hoe effectief Dickens erin slaagt, in de zelfopgelegde afzondering van zijn werkkamer in Tavistock House, de lezer in de greep van zijn door realistische details verstevigde gevangenisverbeelding te krijgen.

DE GEVANGENISERVARING BIJ JAN CAMPERT

Ook Jan Campert zat, in weerwil van de legendevoering, niet in de gevangenis toen hij 'De achttien dooden' schreef. De woorden 'Ik zie hoe 't eerste morgenlicht / door 't hoge venster draalt. / Mijn God, maak mij het sterven licht –' werden vermoedelijk op papier gezet in een keurige woning op het adres Amalia van Solmsstraat 91 in Den Haag. Campert was daar ingetrokken bij zijn vroegere echtgenote, de dichteres en vertaalster Clara Eggink, die samenwoonde met Fiep Westendorp, na de oorlog vooral bekend geworden om haar illustraties bij het werk van Annie M.G. Schmidt. Op een ochtend, waarschijnlijk in maart of april 1941, riep Jan Campert naar Fiep Westendorp of ze even boven wilde komen, en hij

las haar vervolgens zijn kersverse gevangenisballade voor. Het manuscript van het gedicht is niet bewaard gebleven, en ook herinnert in de Amalia van Solmsstraat niets aan het huis waar Campert zijn beroemdste gedicht schreef. De straat, gelegen in het hart van de Haagse Bezuidenhout, werd grotendeels weggevaagd bij het vergissingsbombardement door 55 middelzware bommenwerpers van de RAF op 3 maart 1945, in een poging om vermeende opslagplaatsen en lanceerinstallaties van de Duitse v2 in het Haagsche Bos te vernietigen.²⁵

Net als Stendhal in zijn *Chartreuse de Parme* en Dickens in *Little Dorrit* is Jan Campert er in zijn 'Achtien dooden' in geslaagd de lezer overtuigend op te sluiten in de verbeelding van een gevangeniservaring. De cel waarin zijn achttien ter dood veroordeelden hun executie afwachten, wordt op het curieuze vierkante formaat van twee bij twee meter voorgesteld, in elk geval een stuk kleiner dan een werkelijke gevangeniscel in Nederland, waarvan de afmetingen Campert uit eigen ervaring welbekend waren.

Zoals in hoofdstuk VI naar voren is gekomen, is 'De achttien dooden' tot de ultieme verzetsballade in de Nederlandse literatuur geworden, vooral door een gelukkige combinatie van een aantal karakteristieken: de bondige expressie, de strak overkomende mannelijke rijmen, de tegenstelling tussen de benauwenis van de gevangeniservaring en de verloren vrijheid van de vroegere buitenwereld, alsook die tussen de noodlottige eenzaamheid en de verbondenheid met de onbereikbaar geworden medemens. Als men Camperts ballade vergelijkt met de diverse andere gedichten die er over de 13e maart 1941 zijn geschreven, springt de kracht van de door hem gebruikte beelden extra in het oog.²⁶ Ook ten opzichte van de overige verzetsgedichten die in hoofdstuk VI aan de orde kwamen, zoals Campert die onder eigen naam en onder het pseudoniem 'B. Camphuis' schreef, mag 'De achttien dooden' als het meest effectief worden beschouwd in zijn uitbeelding van de eenling ten opzichte van een noodlottige overmacht. Dat zit hem niet alleen in de bijna 'volksliedachtige' nationale strekking ervan

en in de onverzettelijke toon die bij vele contemporaine lezers weerklink zal hebben gevonden, maar vooral ook in de extreme omstandigheden die het gedicht vanaf de eerste regels weergeeft: de benauwenis van de gevangeniservaring, de onbereikbaarheid van de vrijheid, de aanstaande executie, een uur der waarheid dat aanstonds zal aanbreken. Aldus is het zelfs niet overdreven te stellen dat Camperts gedicht de meest memorabele gevangenisballade uit de Nederlandse literatuur is. Al direct in de eerste regels weet de auteur de lezer genadeloos in een (te) kleine cel op te sluiten, om hem in de laatste regels – na de marteling van uren wachten op het noodlot – naast de naamloze ‘ik-figuur’ voor de lopen van een executiepeloton te zetten. Die compacte poëtische combinatie van existentiële, historische, narratieve en bouwkundige elementen maakt dat ‘De achttien doden’ ondanks zijn beperkte omvang van 56 regels – bij elkaar de lengte van slechts vier sonnetten – de gevangeniservaring zo dwingend oproept, dat er voor de lezer geen ontsnappen aan is.

CONCLUSIE: ONTSNAPPING EN VERBEELDING

Wie wil weten hoe de literatuur omgaat met de ervaring van gevangenschap, krijgt daar in de autobiografische gevangenisgeschriften van Pellico, Wilde en Haushofer slechts een zeer beperkt beeld van. Deze drie auteurs, die op basis van hun eigen gevangenschap, alle drie een boek schreven waarvan die doorstane gevangeniservaring de *raison d'être* vormt, zijn hun autobiografische pact met de lezer naar de letter wel nagekomen, maar in de geest zijn zij uit hun gevangenis ontsnapt. Hun gevangenisgeschriften zijn op te vatten als bekeringsliteratuur, in zoverre dat zij een poging vormen om in ‘het uur der waarheid’ niet zozeer de gevangeniservaring te beschrijven en te becommentariëren als wel – veel fundamentele – de eigen persoon en het eigen menselijke bestaan in de wereld onder ogen te zien. De extreme aard van de gevangeniservaring, het ultieme karakter van hun beproeving, moest wel tot een ingrijpende verandering in de eigen levensopvatting en het

eigen wereldbeeld leiden. Bij Pellico kreeg dat de vorm van een bekering tot het katholicisme, bij Wilde de vorm van een 'imitatio Christi' en bij Haushofer die van een schuldbekentenis, een onvoorwaardelijke verwerping van het hitlerisme en een gelijktijdige omarming van de hogere waarden die de culturen en godsdiensten van de wereld te bieden hebben. De lezer van deze drie boeken krijgt dan ook nauwelijks het gevoel dat hij samen met de auteur zit opgesloten in de gevangenis. Eerder neemt hij aan de hand van deze drie auteurs deel aan hun innerlijke ontsnapping, op zoek naar andere waarheden dan het onmogelijke 'uur der waarheid' waarin zij zich tijdens hun gevangenschap bevonden.

Daartegenover hebben we gezien dat in de drie behandelde gevallen van verbeeldingsliteratuur over gevangenschap het bij uitstek de gevangeniservaring is die de centrale, allesbeheersende kracht uitmaakt. Bij de in hun werkkamer vrijelijk fantaserende Stendhal, Dickens en Campert wordt die kracht opgeroepen en gaande gehouden door een combinatie van symbolische verwijzingen en veelal bouwkundige metaforen en metonymieën, alsmede door een weelde aan historische en realistische – zij het feitelijk lang niet altijd correcte – details. Daardoor wordt de lezer effectief in de greep van de gevangeniservaring gebracht, zodanig dat hij geen kant meer op kan en zich wel neer móét leggen bij het noodlot dat voor de duur van zijn lectuur ook over hem wordt afgeroepen.

Of een romanschrijver c.q. een dichter er daadwerkelijk in slaagt om die 'Wahrheitsanspruch' van de verbeelding te realiseren, is een vraag die voor de betreffende auteur ook een soort 'uur der waarheid' is, namelijk de waarheid omtrent zijn stilistische, compositorische en beeldende vermogens. Als die vermogens groot genoeg zijn, zoals het geval is bij Stendhal, Dickens en Campert, dan ligt de verhouding tussen getuigenis en verbeelding, waar het gaat om de gevangenschap als literaire ervaring, aldus: in autobiografische gevangenisliteratuur ontsnapt de lezer samen met de schrijver in gedachten, in herinneringen, in dromen en in toe-

komstverwachtingen uit de tijdelijke benauwenis van de eenzame opsluiting, in verbeeldingsliteratuur daarentegen sluit de in vrijheid schrijvende auteur de lezer op, door met literaire middelen de celdeur als het ware van buiten op slot te draaien. Wie er als lezer van literaire teksten achter wil komen hoe het is om in de gevangenis te zitten, krijgt daar dankzij de verbeelding van Stendhal, Charles Dickens en Jan Campert een indringender en completer beeld van dan middels de autobiografische getuigenissen van Silvio Pellico, Oscar Wilde en Albrecht Haushofer. Vanuit menselijk en historisch oogpunt valt daar wellicht het een en ander tegen in te brengen, voor de literatuur is dat een reden tot vreugde.

