



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Het litteken van de dood : de biografie van Jan Wolkers

Blom, O.P.

Citation

Blom, O. P. (2017, October 19). *Het litteken van de dood : de biografie van Jan Wolkers*. De Bezige Bij, Amsterdam / Antwerpen. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/58726>

Version: Not Applicable (or Unknown)

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

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/58726>

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

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/58726> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Blom, Onno

Title: Het litteken van de dood : de biografie van Jan Wolkers

Date: 2017-10-19

EPILOOG

‘Niemand is dichters bij de waarheid gebleven dan ik. Mijn leven en werk zijn één.’ Dat zei Jan Wolkers in de herfst van 2006, met uitzicht over de grazige weiden van Texel. We hadden net afgesproken dat ik zijn biografie zou gaan schrijven.

Ik had goed geluisterd. Wolkers had ‘waarheid’ gezegd, niet ‘werkelijkheid’. Die twee worden vaak door elkaar gebruikt, maar zijn niet hetzelfde.¹ Los van de filosofische vraag of er wel zoiets bestaat als de waarheid – ‘Misschien is niets geheel waar en zelfs dát niet,’ luidt Multatuli’s *Idee I* – kan een kunstenaar die in de verbeelding dichters naderen dan als feitelijke weergave van een historische gebeurtenis. Hij liegt de waarheid – en beheerst daarmee zijn vak. ‘To say a story is a true story is an insult to both art and truth,’ schreef Vladimir Nabokov in zijn *Lectures on Literature*.²

Wolkers was zich van dat onderscheid maar al te bewust. ‘De waarheid is iets anders dan de werkelijkheid,’ schreef hij in zijn essay ‘Especially when the October wind’ over de poëzie van Dylan Thomas. ‘Iedere kunstenaar heeft de waarheid in zich, van Goya tot Mondriaan. Laat de werkelijkheid maar aan God over, die traagste fijnschilder ter wereld. Het is geen wonder dat Hij van tijd tot tijd doodverklaard wordt, Hij is niet vooruit te branden. Om van kwal tot kwikstaart te geraken, wat menig kunstenaar op een regenachtige namiddag moeiteloos doet, denk maar aan Salvador Dalí of Escher, daar heeft hij tientallen miljoenen jaren voor nodig. Als je met God wilt wedijveren – de eerste academie waar ik studeerde had de bespottelijke naam *Ars Aemula Naturae* – ben je in de aap gelogeed. En dat bedoel ik niet alleen in darwinistische zin. God maakt de werkelijkheid, wij scheppen illusies.’³

Niet lang nadat hij in 1962 zijn debuutroman *Kort Amerikaans* had gepubliceerd, en in één klap van een arme beeldhouwer een rijke en bekende schrijver was geworden, zei hij tegen Bibeb, de sterinterviewster van *Vrij Nederland*: ‘Ze vragen me wel: is het echt gebeurd? Dan zeg ik: terwijl ik het schreef is het echt gebeurd.’⁴

Zijn zelfverklearde ‘autobiografische roman’ *Terug naar Oegstgeest* bevat een ironische variant op een standaardfrase die aan veel romans wordt toegevoegd die angstig dicht tegen de werkelijkheid aan schuren: ‘Elke gelijkenis van figuren in dit boek met bestaande personen berust op toeval, behalve in het geval van de ijscoman Blanchard aan de ingang van de Leidse Hout.’⁵

Toen ik dat las, moest ik grinniken, want de gelijkenis die de figuren in het boek vertonen met bestaande personen is allerm minst toevallig. Wolkers heeft juist zijn uiterste best gedaan om niets dan de waarheid te schrijven. Hij schrapt passages en gefantaseerde fragmenten uit de grote stapel typoscripten, en ging dus doelbewust op zoek naar gedegen, historische documentatie. Gespreken gaf hij zo letterlijk mogelijk weer.

En de ijscoman Blanchard, de man met het bruinverbrande en gekerfde gezicht, heeft óók echt bestaan. In het gemeentearchief van Oegstgeest zit een foto van Blanchard bij zijn kar voor de ingang van de Leidse Hout. Zomer 1948. Het is zo heet dat hij jutezakken over de wielen van zijn kar heeft gelegd om het rubber niet te laten smelten.⁶

Wolkers zag hem nog zó voor zich, vertelde hij aan Theun de Winter. ‘Die man behandelde ons een beetje als grote jongens, zoals mannen dat kunnen doen door bijvoorbeeld ook bepaalde schunnigheden te vertellen, waar jongens bij zijn. Je kreeg het gevoel dat je au sérieux werd genomen. Bij Blanchard kwamen we altijd samen – ik zie nog zo Toekie Hoekstra daar op de fiets zitten, terwijl ze het hek vasthad. En Jaap Grobbe.’⁷

Toch is *Terug naar Oegstgeest* niet louter een feitelijke kroniek. Meer een visioen, zoals C. Buddingh’ schreef in zijn recensie van de roman.⁸ Daar was Wolkers het mee eens. ‘Want een visioen,

staat soms dichter bij de werkelijkheid dan een nuchtere, documentaire-achtige benadering. In de verheviging zie je de werkelijkheid sterker. Je moet het ook zelf beleven, want als er in 1939 of '40 een chroniqueur van Oegstgeest was langsgesproken en hij had daar dat groepje jonge mensen om de ijskar van Blanchard zien staan, had hij niet kunnen weergeven wat daar gebeurde – hoe perfect hij het ook zou beschrijven. En zo staan er overal ter wereld altijd jongens en meisjes bij elkaar, aan wie je niet ziet op welke manier hun beleving van dat moment tot visioen gecondenseerd wordt.⁹

Wolkers putte voor zijn romans uit zijn geheugen. ‘*Terug naar Oegstgeest* had ook een boek van twaalfhonderd pagina’s kunnen worden, want wat ik allemaal nog weet, dat is zo verschrikkelijk veel.’¹⁰

Toch wil dat niet zeggen dat hij, zelfs al was hij voor zijn gevoel volkomen eerlijk, de waarheid schreef. Dat kan ook niet, volgens de jongste inzichten uit de wetenschap. Psychologische experts hebben vastgesteld dat herinneringen grillig zijn, vervormd, en selectief.¹¹ Ze zijn, kortom, onbetrouwbaar.

‘There is, it seems,’ schreef Oliver Sacks, ‘no mechanism in the mind or the brain for ensuring the truth, or at least the veridical character, of our recollections. We have no direct access to historical truth, and what we feel or assert to be true [...] depends as much on our imagination as our senses.’¹²

Toch maakt de onbetrouwbaarheid de herinneringen van zijn held voor een biograaf niet onbruikbaar. ‘De herinnering aan een voorval dat volgens anderen heel anders verliep is nog steeds een herinnering,’ stelt de psycholoog Douwe Draaisma in een van zijn studies over het menselijke geheugen.¹³ De herinneringen van Wolkers vormden niet alleen vaak de basis van zijn werk, maar zijn ook *zelf* feiten – en maken daarom ook deel uit van zijn biografie.

Bij het schrijven fantaseerde Wolkers er niet maar wat op los. Hij nam zijn verbeeldingskracht uiterst serieus en werkte met de Bijbelse ernst van zijn diepgelovige vader. Als het niet blasfemisch

zou klinken zou ik zeggen: Wolkers is als Christus in Johannes 14:6. ‘Ik ben de weg en de waarheid en het leven; niemand komt tot de Vader dan door Mij.’¹⁴

Die inzet is nooit veranderd. Na de publicatie van *Brandende liefde*, zei hij tegen Jan Huisman van het *Algemeen Dagblad*: ‘Het gaat om de waarheid zoals ik die zie in dit werk. Niet om de waarheid buiten mij, maar de waarheid die een roman mij opdringt.’¹⁵

In de literatuurwetenschap zou men zeggen dat Wolkers ‘autofictie’ bedreef. In *Oprecht gelogen* heeft de Vlaamse letterkundige Lut Missinne autofictie beschreven als een tekst waarin de identiteit van schrijver en held hetzelfde zijn – er wordt dus gerefereerd aan een herkenbare werkelijkheid – maar waarin de schrijver bewust tegenstrijdige fictieve elementen heeft toegevoegd.¹⁶ Missinne begint haar studie naar autofictie in de Nederlandse letteren in 1985. Dat is het jaar dat Wolkers stopte met het publiceren van romans. Missinne behandelt hem niet, maar Wolkers kan – overigens net als Gerard Reve en Maarten ’t Hart – worden gezien als een van de voorlopers die het procedé toepasten.

Jan Wolkers wilde door het maken van beelden en schilderijen en het schrijven van romans, verhalen en essays tot zelfinzicht komen. Steeds daalde hij af in de krochten van zijn geheugen – en gaf zijn herinneringen steeds opnieuw en steeds op andere wijze vorm. Zo gaf hij zijn diepste angsten, verdriet en pijn samenhang en betekenis – en vond zichzelf opnieuw uit. Hij zette daarmee een nieuwe standaard voor autobiografisch kunstenaarschap.

Juist die persoonlijke inzet en de beeldende, symbolische wijze waarop hij zijn ervaringen en herinneringen gebruikte in zijn werk, maken het genre van de biografie uiterst geschikt om Jan Wolkers te portretteren. Al blijft het oppassen met de waarheid.

‘Misschien is het allemaal niet waar,’ schreef hij in *Terug naar Oegstgeest*. ‘Misschien had niets een betekenis, had alles net zo goed anders kunnen gaan. Zijn het maar lijnen die ik trek van de ene gebeurtenis naar de andere om de zin ervan te begrijpen.’¹⁷

Die existentiële twijfel heeft ook Wolkers’ biografie nooit verlaten.

Het schrijven van *Het litteken van de dood* was een obsessie. De afgelopen tien jaar heb ik me als een razende mol door een berg waardevol oud papier een weg naar het licht gegraven. Ik was als de dood om een kruimel of snipper materiaal te missen om het portret van Jan Wolkers vorm te geven. De zoektocht naar die ene regel, die ene opmerking, die ene notitie die de sleutel naar zijn persoonlijkheid zou zijn, werkte haast hallucinant.

Ik vond in het archief heel vaak niet wat ik zocht, al vond ik ook vaak dingen die ik niet zocht. Soms werd het werkelijk bizar. Dan leek het of de geest van Wolkers tussen twee bezoeken door dingen verplaatste en herschikte om toch ongrijpbaar te blijven.

Het was een kleine openbaring om te ontdekken dat ik op die zoektocht niet zo eenzaam was als ik had gedacht. Opeens trof het me. Ik liet mijn oog voor de zoveelste maal dwalen over al die lathes en laden, dozen, archiefkasten met mappen en stapels materiaal in die tuinkamer op Texel en moest concluderen: Jan Wolkers was *zelf* ook geobsedeerd door zijn biografie.

Wolkers had een onblusbare nieuwsgierigheid naar de dingen die hemzelf betroffen, in het heden en uit zijn eigen verleden. Dat blijkt uit al het materiaal in zijn archief: brieven, schetsen, notitieblokjes, manuscripten, typoscripten, foto's en dagboeken. Zelfs de tekening die hij als negenjarig jongetje van een adelaar in een berglandschap maakte, had hij bewaard. En de rekening van zijn eerste Olivetti-schrijfmachine. Niets wilde hij aan de vergetelheid prijsgeven.

Wolkers heeft niet alleen bewaard, maar ook actief vergaard. Hij was de detective van zijn eigen leven. Hij was Sherlock Holmes en Arthur Conan Doyle tegelijk, de speurneus, de geniale analyticus, de schrijver van het verhaal én zijn eigen hoofdpersoon ineen.

Voor het vergaren van het materiaal van zijn leven ging Wolkers ver. Héél ver. Hij zorgde er in 1957 en 1960, na de scheidingen van zijn eerste twee vrouwen, Maria de Roo en Annemarie Nauta, voor dat hij de brieven in handen kreeg die hij hun had geschreven. Hij borg ze veilig op in zijn archief bij de brieven die hij van

hen had ontvangen. Zo had hij de correspondentie compleet – en kon hij die gebruiken voor *Een roos van vlees* en *Turks fruit*.

Voor veel van zijn romans ging hij op onderzoek uit. Hij liep dan in zijn eigen voetsporen van vroeger, gewapend met een foto-toestel en een notitieblok. Er zijn dikke, felgeel en oranjegekleurde Agfa-mapjes met foto's waarop uitgebreid het decor in beeld is gebracht van *Kort Amerikaans*, *Terug naar Oegstgeest*, *Groeten van Rottumerplaat* en later *De walgvogel*, *De kus* en *De doodshoofdvinder*.

Zijn dagboeken hadden grotendeels dezelfde functie: vastleggen wat niet verloren mocht gaan. De meeste aandacht besteedde Wolkers aan eten, drinken, de dieren, werken in de tuin en seks. De beschrijvingen van wat hij meemaakte – Wolkers hield er in het begin van de jaren tachtig mee op, toen zijn tweelingzoons Bob en Tom waren geboren en de tijd hem ontbrak – leveren het bewijs dat hij naast beeldhouwer, schilder en schrijver ook een levenskunstenaar was.

Misschien wel het spectaculairste wat ik in het archief vond, was de collectie van enkele tientallen cassettebandjes en een doos met geluidsopnamen op BASF-spoelen. *The Wolkers tapes*. Keurig genummerd zaten ze in de la van een archiefkast in de torenkamer van Pomona. Er zat een notitieblokje bij met een genummerde lijst in het handschrift van Karina waarop nauwkeurig is vermeld wat er op die bandjes staat. Het zijn opnamen die Wolkers zelf vanaf het einde van de jaren zestig tot het einde van de jaren zeventig had gemaakt, zonder dat zijn gesprekspartners daar ook maar het flauwste vermoeden van hadden.

Zo sprak Wolkers in de vroege zomer van 1966 driemaal urenlang met Annemarie Nauta over haar herinneringen aan hun tragisch stukgelopen huwelijk. Onder de tafel in het atelier op de Zomerdijkstraat draaide, onzichtbaar voor het oog, de bandrecorder.

Tijdens het werk in het archief viel het materiaal als vanzelf in zeven delen onder mijn handen uiteen. Aanvankelijk was dat onbewust. Maar hoe verder ik kwam, hoe meer ik besefte dat Wolkers zijn leven had geordend rondom de vrouwen. Net als in het

leven van Pablo Picasso luidde elke nieuwe vrouw voor Wolkers een nieuwe periode in zijn werk in.¹⁸ Ze was niet alleen zijn Muze, maar bepaalde vooral ook zijn dagelijks ritme. ‘Vanuit de situatie waarin je leeft,’ zei hij tegen Theun de Winter, ‘het soort vrouw dat je hebt, de kinderen, de landschappen om je heen, ontstaat alles.’¹⁹

De zeven hoofdstukken bevatten de perioden waarin Wolkers leefde en werkte aan de zijde van en met ‘zijn’ vrouwen op verschillende plaatsen: zijn moeder in Oegstgeest, zijn eerste vriendinnetjes in Oegstgeest en Leiden, zijn eerste vrouw Maria de Roo in Leiden en Amsterdam, zijn tweede vrouw Annemarie Nauta in Amsterdam en zijn derde vrouw Karina Gnirrep in Amsterdam en op Texel. Zijn zusje Janna en zijn eeuwig tweejarige dochttertje Eva bleven hem zijn hele leven als schimmen begeleiden.

De tijd met Karina heb ik, vanwege de grote tijdsspanne en de ontwikkeling die hij doormaakte, in drie hoofdstukken verdeeld: de doorbraak naar het succes als schrijver met zijn jonge minnares Karina Gnirrep in Amsterdam, de periode vanaf de zomer van 1969, toen zij ook veel tijd in het bakstenen huisje op Texel en in hun volkstuin op Amstelglorie doorbrachten, en het latere leven dat Wolkers met Karina, als zijn vrouw en de moeder van zijn tweelingzoons Bob en Tom, vanaf 1980 in Pomona op Texel leidde.

Een biograaf wil feiten ontdekken die de fictie van de schrijver onderuithalen of op zijn kop zetten. Een enkele keer is dat wel gebeurd. Wolkers zag er niet tegenop om ook in interviews de waarheid naar zijn hand te zetten. Toen zijn roman *De kus* in 1977 op harde kritiek werd onthaald, beriep hij zich op de werkelijkheid achter zijn literaire werk. Maar die werkelijkheid verzong hij. Een paradox.

Toch is mijn ervaring vaker geweest dat wat Wolkers in fictie beweerde, en wat soms klonk als te mooi om waar te zijn, door feiten, archiefstukken of getuigenissen van anderen werd ondersteund. Echte Wolkers-zinnen, die zo uit de fantasie van de schrij-

ver leken te stammen, kwamen rechtstreeks uit brieven van zijn vrouwen. De gipsen tors uit *Kort Amerikaans*, waarmee Erik van Poelgeest de liefde bedrijft, en die, naast een knipoog naar de Pygmalionmythe, toch vooral een verbeelding leek van de onmogelijkheid van Wolkers' alter ego om zich aan een meisje te verbinden, bleek gewoon te hebben bestaan.

Wolkers' woorden over de waarheid zijn altijd in mijn hoofd blijven nadreunen. Ook het tweede deel van de mededeling: 'Mijn leven en werk zijn één.' Ze vormden een fascinerend uitgangspunt voor mijn zoektocht naar wat de beeldhouwer-schilder-schrijver, zoals Jan Wolkers zichzelf afficheerde, ten diepste dreef.

Hoewel Wolkers als schrijver de meeste indruk maakte en de grootste roem heeft vergaard, achtte hij zelf zijn talenten als evenwaardig. Ze kwamen voort uit één bron en beïnvloedden elkaar ook steeds. Wolkers was zeer nadrukkelijk alle drie tegelijk, beeldhouwer, schilder én schrijver, het ene in het andere. In alles werd hij door beelden voortgedreven. Zoals hij beeldhouwde met woorden, zo dichtte hij met verf.

Bij nadere beschouwing zien we tussen zijn literaire en beeldende werk ook in de vorm een sterke gelijkenis. Zo vertonen zijn late schilderijen, de uit verschillende panelen samengestelde werken met verschillende lagen gekleurde dotten verf, stippen, vegen en toetsen, dezelfde kenmerken als zijn romans. Ze zijn niet avant-gardistisch, maar klassiek. Ze vertonen dezelfde combinatie van een strenge, calvinistische kadrering en een exuberante stijl.

Terug naar Oegstgeest is uiterst klassiek van vorm – de hoofdstukken in het heden en verleden wisselen elkaar met ijzeren regelmaat af – maar de zinnen zijn vloeiend, van oudtestamentische lengte en vol gespierde beeldspraak. Hetzelfde geldt voor *Turks fruit*: één lange kralenketting van anekdotes, waarbinnen in tintelende taal de meest intense en opwindende beelden worden opgeroepen.

Voor Wolkers is de natuur altijd zijn belangrijkste inspiratiebron gebleven. Niet voor niets vond hij de naam van de Leidse

schilder- en tekenacademie *Ars Aemula Naturae*, de kunst wedijvert met de natuur, bespottelijk. Dat was een verloren strijd, daar hoefde je als kunstenaar niet aan te beginnen. Wolkers liet in zijn werk zien wat de natuur in hem losmaakte.

Voor de jonge Jan vertegenwoordigden de natuur en het landschap om Oegstgeest de vrijheid. Jan bracht het bos rondom Oud-Poelgeest in zijn schetsboek nauwgezet in kaart. Op de kunstacademie, als beeldhouwer, werkte hij naar de natuur, maakte treffende beelden van een haan, een moeder met kind. En zelfs toen hij, na de schok toen Annemarie hem had verlaten, abstract ging werken, bleef de natuur steeds leidend. Hij ging reliëfs maken van steen en gruis, schilderijen met stront, linnen en staal en, nog veel later, de glazen monumenten in de vorm van een bloem, een vlam, een golf. Zijn tuin op Amstelglorie en op Texel beschouwde hij ook als een kunstwerk.

Wolkers was een Hollandse meester, maar geen puur realistische kunstenaar. Niet voor niets noemde Wolkers zijn late schilderijen 'gedachtelandschappen'. Hoewel op zijn doeken de kleuren van de heide, de lucht en de zee om Texel werden weerspiegeld, schilderde hij met zijn rug naar de buitenwereld. Letterlijk. Het zijn beelden die hij voor zijn geestesoog zag opdoemen. Geen realistische plaatjes, maar spiegels van zijn ziel. Verbeeldingen. Illuminaties.

Jan Wolkers wilde de waarheid zijn wil opleggen. In zijn werk heeft hij het leven willen bezweren.²⁰ Daarvan getuigt zijn allereerste kunstwerk, 'Laatste mogelijkheden', de tekening van 26 augustus 1944 waarin hij de zon stilzette op papier om zijn stervende broer Gerrit het leven te redden. De dood kuste de kunstenaar in hem wakker.

Wolkers heeft weleens gezegd: 'Iedere kunstenaar moet zijn Lebak hebben. Iemand die zomaar gaat schrijven, gewoon omdat hij er talent voor heeft, zal dat misschien goed doen, maar het is toch niet zo interessant. Dat wordt het pas nadat hij zijn Lebak heeft gehad.'²¹

Hij verwees daarmee naar het dramatische conflict waarin Eduard Douwes Dekker als ambtenaar in Lebak verzeild was geraakt, en dat ertoe had geleid dat Multatuli in het leven werd geroepen en de *Max Havelaar* geschreven werd. ‘Als Multatuli,’ zei Wolkers, ‘daar de resident op zijn hand had gevonden, dan waren er mensen gestraft en was hij op den duur doorgestoten naar het ambt van gouverneur-generaal. In het schone rijk van Insulinde was hij dan hoger geweest dan een keizer en had geen reden meer gehad om over de koffieveilingen te schrijven.’²²

De dood van zijn broer Gerrit was Wolkers’ Lebak.²³ ‘Zo’n verschrikkelijke ervaring geeft je de schok dat het inderdaad ook met jou zo afgelopen kan zijn, dus moet je iets achterlaten, een teken van je bestaan.’²⁴ Tekens – zo zou je de romans, gedichten, beelden en schilderijen van Jan Wolkers ten diepste moeten kenmerken. Door wat hij maakte wilde hij betekenis verlenen aan zijn leven.

Toen Jan als vijftienjarige jongen op de avondtekenschool in zijn schrift uit het leerboek *Woordkunst* van M.A.P.C. Poelhekke overschreef dat kunst het maken van mooie dingen is, vergiste hij zich, hetzij door woordblindheid, hetzij door een voorgevoel van zijn uiteindelijke bestemming. Hij schreef: ‘Kunst is het maken van dooie dingen.’²⁵

De dood zou hem, als alomvattend thema van zijn werk, nooit verlaten. Verval, verrotting en vergankelijkheid tekenen zijn beeldend werk, van het vanitasschilderij uit de oorlog met schedel en gekruiste botten tot het laatste grote gele doek, de kleur van het herfstblad van de tulpenboom, waarin de zon opnieuw was stilgezet.

In de folder waarmee uitgeverij J.M. Meulenhoff *Kort Amerikaans* in 1962 aan de boekhandels aanbod, stond een kort vraaggesprek met Wolkers afgedrukt.

‘Waarom schrijft u?’

‘Uit doodsangst.’²⁶

Voor Wolkers was schrijven vechten tegen de angst.²⁷ Toch schreef hij, zoals het therapeutische cliché wil, zijn trauma’s niet

van zich af, maar naar zich toe. Hij moest dat doen, het was dwangmatig.²⁸

Steeds keerde hij op zijn schreden terug en keek het monster opnieuw in de ogen. In zijn werk schuwde Wolkers de herhaling niet. 'Hoe groter de kunstenaar is, hoe duidelijker hij zich herhaalt.'²⁹ Steeds was het hem om hetzelfde te doen: stof zijt ge en tot stof zult ge wederkeren.³⁰

Wolkers' romans hebben bijna allemaal het karakter van een in memoriam. *Kort Amerikaans* voor zijn broer Gerrit, *Een roos van vlees* voor zijn dochtertje Eva, *De doodshoofdvlinder* voor zijn vader en *De junival* voor zijn moeder en Voske, de kat. *Terug naar Oegstgeest* is een requiem voor zijn verloren jeugd, *Turks fruit* voor zijn liefde die moest sterven.

Schrijven was een vorm van rouwverwerking.³¹ Steeds keerde hij in zijn hoofd terug naar de bronnen van zijn angst, de plekken des onheils. In die confrontatie spaarde Wolkers zichzelf niet. Integendeel: hij wilde de angst in de ogen kijken, de waarheid onder ogen zien. 'Literatuur kan mooi zijn,' zei hij, 'maar moet in de eerste plaats huiveringwekkend zijn, er moet een waarheid voor je opengaan die ontstellend is.'³²

Wolkers leefde om de dood te verpulveren. Zijn calvinistische jeugd had hem, naar eigen zeggen, 'linea recta klaargestoomd om cum laude te slagen voor het examen Eeuwig Leven aan gene zijde van het graf'.³³ Maar nadat hij God en het uitzicht op een leven na de dood had verloren, nadat hij zich uit alle macht had bevrijd van het geloof zijns vaders, werd zijn doodsdrijf levensdrijf. De vitaliteit spatte af van elke dag dat hij leefde en werkte.

Op 21 mei 1960 schreef Wolkers in zijn afscheidsbrief aan Annemarie: 'In October? – dan word ik jarig/ vergeet de datum niet/ 26/ schorpioen/ gepreoccupeerd met problemen van dood/ DOOD/ en seksualiteit.'³⁴

Seks was voor Wolkers de natuurlijke tegenhanger van de dood. Eros en Thanatos slingeren zich in zijn leven en werk als twee slangen om elkaar heen. Wolkers werd tijdens zijn leven, al durfde hij daaraan als schuchtere gereformeerde jongen nog niet

toe te geven, gedreven door een hevig verlangen naar seks. Zijn dagboeken stromen nergens zo van over als van lust en begeerte. Van de gedachten en de daad. Zijn hele leven bleef hij gefascineerd door vrouwen en jonge meisjes. Hij kon – en wilde – geen weerstand aan ze bieden. Naarmate hij zelf ouder werd, bleven de objecten van begeerte even jong. Annemarie was negentien toen Wolkers haar op dertigjarige leeftijd ontmoette. Karina zestien toen hij zesendertig was. Rosita eenentwintig toen hij drieënvijftig was. En Willeke was ook zestien toen ze elkaar ontmoetten. Hij was inmiddels zesenvijftig. Overigens werd de hartstocht voor Karina door de vriendinnetjes niet aangetast. Die bleef bestaan tot zijn laatste dag.

Het is een *creative fact* dat hij toen zijn hevigste seksdrift voorbij was – na zijn reis naar New York, in 1987, waar hij het idee voor zijn sneeuwschilderijen kreeg – ook geen romans meer schreef, maar zich toelede op essays, gedichten en schilderijen. Zijn kunstwerken, die uit woede tegen de dood en het geloof zijns vaders geboren werden, kregen een ander, verdiept, beschouwelijker en kleuriger voorkomen. De laatste twintig jaar van zijn leven raakte zijn leven in harmonie.

‘Tijd bestaat niet,’ zei Wolkers tegen Hella Haasse. ‘Je hebt eigenlijk alleen maar eeuwigheid.’³⁵ Hij beschouwde de tijd als hulpmiddel voor de mens, maar als onbetekenend in het licht van het bestaan. ‘Boven de sterren, daar zal het eens lichten,’³⁶ zegt het lied dat Wolkers tot aan zijn laatste dag neuriede. Maar bij iedere blik op het uitspansel zag hij het lied weersproken. Het leven na de dood, waar zijn streng gereformeerde vader voor had geleefd, was voor hem een onmogelijkheid.

Tijdens zijn late leven verzoende Wolkers zich met de dood. Sterker nog: hij aanvaardde de dood als levensvoorwaarde. ‘Als er geen dood was zou alles zinloos worden,’ schreef hij in het essay ‘An inch of ashes’. ‘Iedere gedachte aan een handeling zou op voorhand een verlamningsverschijnsel blijken. Het gezegde “een zaaier ging uit om te zaaien” zou niet begrepen kunnen worden en de geslachtsdrift zou een verschrompelde mythe zijn. Filosoferen

over het eeuwige leven zou absurd zijn, want je leefde al eeuwig en spreken over een hemel en een God zou vloeken in een onzichtbare kerk zijn.³⁷

Jan Wolkers stierf in de vroege nacht van 19 oktober 2007. De volgende ochtend werd hij opgebaard in zijn atelier. De ruwhouten kist waarin hij lag, werd op schragen onder zijn laatste, grote gele schilderij gezet. Op de deksel van de kist lagen een witte roos en twee verftubes: marszwart en titaanwit. Karina legde in zijn kist een doosje sigaartjes en lucifers. ‘Voor onderweg.’³⁸

Vijf dagen later, op woensdag 24 oktober, werd zijn lichaam overgebracht naar de Nieuwe Oosterbegraafplaats in Amsterdam voor de uitvaartplechtigheid en de crematie. De doodgravers tilde hem ’s morgens vroeg in zijn kist uit het atelier, en schoven de kist voorzichtig in de lijkwagen. Stapvoets werd Wolkers die ochtend naar de boot gereden. Bij de veerhaven stond een haag van Texelaars die hem uitgeleide deden. Op een bord dat iemand in de lucht stak, stond: ‘DAG JAN’.

Een paar honderd mensen bezochten de plechtigheid en tekenden het condoleanceregister. Meer dan zeshonderdduizend mensen bekeken de uitvaart ’s middags live op televisie. Remco Campert droeg voor zijn gestorven vriend het gedicht ‘Leven’ voor, waarvan de laatste regels luiden:

al wachtend op de trein
bleek denkend aan jouw dood
niet denken aan *de* dood
maar eerder aan het leven
zoals jij het vierde
uitbundig en voorbeeldig³⁹

Een paar weken later kwam de as terug naar Texel. Karina bewaarde de as anderhalf jaar lang in de antieke oosterse vaas waarin ook de as van Voske bewaard was. Maar zij wist dat Jan zijn as vrijuit verstrooid wilde hebben onder de tulpenboom. ‘Ik hoorde mezelf

al roepen, “Ik wil eruit! Ik wil eruit! Don’t fence me in.”⁴⁰

In aanwezigheid van Wolkers’ vier zonen werd in de vroege lente van 2009 een gat gegraven onder de tulpenboom. Karina liet de as van haar man, omwikkeld in een van zijn tot op de draad versleten en met verfspatten bedekte blauwe truien, in de aarde neer.

Men tilt een blad op en daar staat geschreven
In taal die slechts de wormen is gegeven,
Dood, dood, en nog eens dood, en even leven.⁴¹

Twee weken nadat Wolkers’ as was begraven begon de tulpenboom plotseling hevig te bloeden. Dikke druppels vloeiden van de stam naar beneden. Ze waren inktzwart.