

Vanuit de ledigheid een paar magere tranen

Over het poëtische oeuvre van Jan Emmens (1924 – 1971)

Schrijven over luiheid heeft iets paradoxaals. Zo iets als spreken over seks, je vraagt je al snel af waarom je schrijft in plaats van te praktiseren. Maar, bij nader inzien, geldt dat niet voor elk schrijven? En de werkelijke wereld – ik kijk om me heen: al dat gewoel! ‘Zijn tijd aan denken of aan doen vergooien verschilt niet veel/ ‘t is stenen toch voor brood’, schrijft Jan Emmens in ‘Voor de kade’, en ook in tal van zijn andere gedichten komt de zinloosheid van werken, denken en schrijven naar voren, met titels als ‘Lof van Klaas Vaak’ en ‘Dolce far niente’. Volledig in overeenstemming met die thematiek is het poëtische oeuvre van Emmens beperkt in omvang; tussen 1957 en 1969 publiceerde hij drie bundels met in totaal 52 gedichten, waarvan de meeste maar vijf of zes regels lang. Bovendien zijn vier van die gedichten eigenlijk vertalingen en wordt in andere uitvoerig

geciteerd. ‘Rei van Brabantse vrouwen’ is dan weer een persiflage op ‘Wolken’ van Jan Engelman. Veel zin had hij duidelijk niet, behalve ‘om in dorpen zittend te vergaan,/ beroemd als onheuglijk rentenier/ die nooit een mening heeft, maar ongevraagd/ er veel verkondigt. Kijken naar de bomen/ een zomerochtend in een klein café./ “‘t Wordt nog mooi weer”, “Nou, ‘t ziet er wel naar uit”’

Toch is er het *Verzameld werk* van J.A. Emmens, uitgegeven door G.A. van Oorschot in de jaren 1979 – 1981. Het beslaat zelfs vier delen, gedrukt op dik papier en voorzien van een dikke kaft, vermoedelijk om het toch nog enig volume te geven. Deel 1 heeft als titel *Gedichten en aforismen*, en bevat het werk uit zijn drie poëziebundels, een reeks nagelaten gedichten en aforismen, en een aantal tekeningen. De volgende drie delen¹ zijn gewijd aan Em-

mens de kunsthistoricus – hij was eerst wetenschappelijk medewerker en later hoogleraar aan de universiteit van Utrecht. Het kunsthistorische werk heeft zonder twijfel voldoende relevantie om te worden uitgegeven, maar door het in één editie samen te nemen met het literaire werk, verliest dat laatste een deel van zijn kracht. Het literaire werk verwijst met zijn thema's van luiheid en weerwil om te schrijven naar een uitgestrekt ongeschreven oeuvre, een verwijzing die vertroebeld wordt door de bijkomende volumes aan kunsthistorische teksten. Vond de uitgever het literaire oeuvre op zich te mager om volledig au sérieux te nemen? Was hij bang dat Emmens voor een obscure eendagsschrijver zou worden versleten? Misschien was het wel de angst voor de uitdagende bulderlach van Claus, die de dikte van zijn verzamelde poëzie graag publiekelijk afmat aan dat van andere dichters. Om te vermijden dat die lach ook in dit essay zou blijven doorklinken en alles ridiculiseren, voer ik hier graag een andere maatstaf in: die van de efficiëntie. In de Dikke Komrij (elfde druk, 1996) staan acht gedichten van Emmens, oftewel 15 procent van diens volledige oeuvre; zo bekeken is hij met voorsprong de meest efficiënte Nederlandstalige dichter van de twintigste eeuw. Daarmee is de wedstrijd literaire body-building gesloten en kan ik dit oeuvre in al zijn luiheid onderzoeken.

GEEN GODDELIJKE INSPIRATIE

Als Emmens het liefst van al zijn tijd in leddig gang doorbracht, waarom schreef hij dan

hoegenaamd nog poëzie? En als zijn poëtische werk dan toch niet meer is dan een kleine verzameling niemendalletjes, waarom wordt hij dan hoegenaamd nog gelezen, al is het dan door een beperkt publiek? 'Er is te weinig weinig', schreef Herman De Coninck, maar niet in de poëzie, waar een klein oeuvre als dat van Emmens ondanks alles kan blijven voortbestaan. Klein zowel in lengte als in speelruimte – in vergelijking met zijn tijdgenoten de Vijftigers is de poëzie van Emmens vooroorlogs expliciet. Er zit maar weinig habahoeks in, zou Geert Buelens zeggen, verwijzend naar Raymond van het Groenewoud, en dat beperkt vanzelf ook de mogelijkheid op resonanties (tenminste, op lokale, talige resonanties). Emmens schrijft erg prozaïsche gedichten, geritmeerd door regelafbrekingen, en vaak ook rijm en binnenrijm. Grammatica en interpunctie houden zich in de meeste gedichten braaf aan de regels. De opbouw van de gedichten vertoont gelijkenissen met de poëzie van Adriaan Roland Holst en Gerrit Achterberg, terwijl het vertelperspectief en het ironisch parlando doen denken aan Richard Minne en Jan Van Nijlen – alle vier dichters van een vroegere generatie die hun hoogtepunt kenden in de jaren dertig en veertig. Emmens beschrijft anekdotes, gevoelens en gedachten, zonder het bevreedende effect van een nieuwe poëtische vorm die de lezer tot een nieuwe manier van betekenisgeving dwingt. Als naoorlogs denker gelooft Emmens niet meer in de absolute kenbaarheid van de wereld of in een zuivere weergave van gevoelens. In plaats van die onmogelijkheden met een nieuwe poëtische taal irrelevant te maken,

zoals de Vijftigers ambieerden, worden ze bij Emmens rustig gethematiseerd: 'het is bepaald overdreven te denken/ dat het gedicht een poging betekent/ om iets verstaanbaar te maken', stelt hij, in een volstrekt verstaanbare taal. De ontsnappingsweg van de Vijftigers wordt aangehaald maar niet gepraktiseerd: 'wordt liever kind', staat er, in een volwassen taal.

Het leverde hem aanvankelijk geen bijval op: in 1950 werd zijn bundel *Eigen tijd* geweigerd wegens 'te cerebraal', en wanneer Van Oorschot in 1957 zijn debuut *Kunst en vliegwerk* publiceert, vindt het weinig weerklank. Zijn bekendheid vandaag heeft hij te danken aan een rehabilitatie door de neorealisten in de jaren zeventig en tachtig. Emmens deelde met de Vijftigers de afkeer van de heilige aura die aan poëzie werd toegedicht in bepaalde vooroorlogse literaire kringen, de 'uiting van priesters die god zien', maar hij verschilde fundamenteel in ambitie bij het creëren van een nieuwe poëtica. De Vijftigers wilden de taal bevrijden van de betekenisclichés die eigen zijn aan elk machtssysteem en waarin de mens zich onmogelijk in zijn volheid kan uitdrukken, om in plaats daarvan kortsluiting te maken naar de directe ervaringswereld en zo 'de ruimte van het volledige leven tot uitdrukking te brengen' (Lucebert). Emmens zag in die idealisering van de directe expressie een nieuwe poging tot vergoddelijking van de poëzie, en vechten tegen machtssystemen was voor hem bij voorbaat zinloos: 'leugens, uniformen, sterren, dure heren/ wij zijn te klein, om ons hiertegen te verweren'. Zijn ambitie was noodgedwongen veel beperkter en persoonlijker: voor hem was

de poëzie 'niet meer dan een oor, om te grijpen/ wanneer men geen woorden meer heeft/ in officiële gesprekken, een railing/ bij zeeziekte in de salon.' Een gedicht als houvast dus, in de eerste plaats voor zichzelf. Een balustrade die hem tegenhoudt als hij van duizeling (en walging?) van het balkon der menselijke omgang naar beneden dreigt te stuiken.

Een balustrade moet voor alles stevig zijn. Te veel uitproberen is niet raadzaam, want wie houdt zich graag vast aan een experiment van een railing? De nood aan houvast is ook altijd urgent, je hebt ze meteen nodig, hier en nu, en het laatste wat je dan wil is langs habahoekse omwegen verdwalen. De woorden moeten er dus staan, helder en sterk, vandaar de vele imperatieven ('wordt liever kind', 'laat dat, juffrouw', 'leg nu het lichaam af', 'kies een vogel', 'eis van jezelf geen woord') en affirmaties ('het is bepaald overdreven', 'Een geweer in de aanslag is op zichzelf/ nog geen teken van oorlog').

Vaak dienen die affirmaties om onvanzelfsprekende verbanden – metaforisch van aard ('de wind is een klein kind') of grammaticaal ('de tijd, dat is abstract') – voor zichzelf te laten spreken. Het is poëzie die geen tegenspraak duldt. Veel van Emmens' gedichten zijn op die manier verwant aan aforismen, en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij in de bundel *Autobiografisch woordenboek* een compleet alfabet heeft opgenomen van aforismen, uitgeschreven als prozagedichten. Aforismen zijn vaak pogingen om alles te zeggen en te sluiten, terwijl hedendaagse poëzie eerder de ambitie heeft om de woorden los te brabbelen.

Toch heb je bij Emmens niet hetzelfde beklemmende gevoel als bij het lezen van een klassieke verzameling spreuken. Dat komt onder andere doordat zijn gedichten passen in een klein en ongeordend oeuvre dat nergens een afgerond geheel lijkt te vormen – niet op het niveau van de bundels en ook niet in het *Verzameld werk*. ‘Alles zeggen’ is wel het laatste wat hij lijkt te ambiëren. De gedichten borrelen op uit een diep meer van stilzwijgen, niet als kwintessens van wat er daarbeneden gebeurt, maar als toevallige oprispingen die een weg naar buiten zoeken. Emmens was dichter tegen wil en dank en schreef alleen op momenten dat het echt niet anders meer ging: ‘De kraaiende god op mijn schouder voldoet/ mij tenslotte maar zeer ten dele./ Op vragen geeft hij al sinds lang geen antwoord meer./ Soms perst zijn gewicht uit mij zijn product/ een paar magere tranen’. Vaak kiest Emmens de onmogelijkheid van communicatie zelfs expliciet als thema of alludeert hij ironisch op het onderscheid tussen tekst en schrijver (‘Nu tracht ik mij wel een persoon te voelen/ maar ben alleen maar bundel’). Wat overblijft, is een beperkte, arbitraire reeks iconen die, voor wie het lezen wil, naar een klein deeltje van Emmens’ wereld verwijzen. Eerder dan een afgerond, waarheidsgetrouw beeld van de auteur te presenteren, of omgekeerd elke verwijzing naar de schrijver achter de teksten achterwege te laten, nodigen de bundels elke lezer uit tot een unieke ‘constructie’ van een ‘auteur’.

Omdat poëzie een taaluiting is die met klank speelt, wordt ze vaak voorgesteld als een stem, zelfs al wordt ze louter geschreven – de lezer hoort de stem van de dichter in zijn gedachten. Emmens draait het om, het is geen stem maar ‘een oor, om te grijpen wanneer men geen woorden meer heeft’. De essentie van de poëzie zit hem niet in het spreken, want dat wordt pas mogelijk als het juiste oor luistert, het oor dat afwezig is in officiële gesprekken, waardoor men al snel ‘geen woorden meer heeft’. Het oor is de railing waarrond de vingers van het poëtische spreken zich krommen als houvast². Het oor is niet de lezer, want die bestaat nog niet op het moment dat het gedicht wordt geschreven, maar het is de imaginaire andere, de perfecte luisteraar aan wie de dichter schrijft. En aangezien die imaginaire andere alles begrijpt wat de dichter begrijpt, is het voor laatstgenoemde alleen belangrijk om helder te zijn ten opzichte van zichzelf. Het oor luistert altijd mee en behoeft geen directe aanspreking. De weinige keren dat Emmens toch in de tweede persoon schrijft, richt hij zich dan ook niet naar het oor, maar naar een buitenstaander, met wie conversatie onmogelijk is: ‘Weet dan dat er met mij niet valt te praten./ Ik woon veraf. Ik heb ervaren/ waar jij niet eens van droomt./ De blaren vallen er al in de lente af/ om ’t overzicht van het geheel een weinig te verklaren/ en er zijn spleten/ waar jij de plaats nooit van zult weten./ laat staan de naam.’ Zulke gedichten lijken ironische toverformules die een wal optrekken rond zijn persoon, bin-

nen welke hij dan zijn eigen vreemde zelf kan zijn, zonder zich te hoeven bekommeren om het begrip van de buitenwereld. Het zijn bezwingelingen van de angst om te worden opgeslokt in de conforme massa en te worden gekneet tot iemand die hij niet is.

De poëtica van Emmens is lui omdat ze pertinent geen moeite wil doen voor de buitenwereld: noch moeite 'om niet begrepen te worden' – om een nieuwe expressievorm te zoeken wars van conventies zoals de experimentele dichters – noch moeite 'om begrepen te worden' – om een perfecte driehoekscommunicatie tot stand te brengen tussen de wereld, zijn eigen gevoelswereld, en de lezer – , en daarin verschilt hij fundamenteel van de neorealisten. Emmens wordt vaak aanzien als een voorloper van de neorealisten omdat hij schreef in een vergelijkbaar parlando. Hij zet zich echter totaal af tegen de verhulling van werkelijkheid en gevoelens die ontstaat wanneer mensen met elkaar communiceren in een gemeenschappelijke omgangstaal, tegen het geruststellende gekeuvel in de salon. De neorealisten daarentegen, in hun drang om begrepen te worden, willen net iedereen in de salon meekrijgen en zijn daarom niet dwars van effectbejag, zoals Herman De Coninck toegeeft in een interview met Willem M. Roggeman in 1972: 'Ik wil wel emoties opwekken, anders zou ik wellicht nooit dat directe en soms wel aangrijpend bedoelde toontje gebruikt hebben. Maar dat toontje is inderdaad zo bedoeld, dat wil zeggen: daar zit gezonde berekening achter, een bij voorkeur positief te interpreteren effectzoekerij. Als je niet naar je effecten zoekt, rateer je ze meestal, geloof ik. [...]

Wat overkomt als ver gezocht, is meestal niet ver genoeg gezocht, geloof ik.' Maar als je het verder gaat zoeken, uit angst om vergezocht over te komen, gaat er onderweg een en ander verloren, en dat merk je aan de gedichten van De Coninck en de andere neorealisten. De gevoelens worden naar de fabriek van het verstand gestuurd en daar in serie nagemaakt, verpakt, en naar de lezer verzonden. Emmens was allergisch voor dat soort bloemige toontje en voor de doelmatigheid en ijver fabrieken eigen. Dan maar vergezocht, dan maar alleen begrepen door een beperkte groep gelijkgezinden:

DOLCE FAR NIENTE

*Zend mij een brief en ik ga er op zitten
zeg mij iets aardigs, ik spuug op de grond,
tussen het huis en de lichtende hemel
beweeg ik vanavond mijn been op en neer.*

LUIHEID ALS CONTACTSTOORNIS

Ondanks de titel zit bovenstaand gedicht vol actie. Misschien doet de ik-persoon in dit gedicht *niente* in die zin dat hij niets aanvangt met wat hem wordt gegeven: de brief leest hij niet, de aardige woorden beantwoordt hij niet met andere aardige woorden, en zijn been gebruikt hij niet om te wandelen of te rennen, maar laat hij integendeel vanuit een zittende of liggende positie doelloos op en neer zwieren. Het zoete nietsdoen is voor Emmens: niet moeten reageren op de verwachtingen van zijn omgeving.

De zeeziekte in de salon wordt veroorzaakt door de verplichting om zich te conformeren en maskers te dragen, en de weerwil en het gebrek aan sociale vaardigheden om daaraan te voldoen zonder zichzelf te verliezen. Ze bezorgt Emmens een afkeer van de sociale omgang en uiteindelijk ook van zichzelf, waardoor hij volkomen vast komt te zitten. Elke activiteit vraagt immers op een of andere manier om communicatie en dus deelname aan een gemeenschap die alles verbloemt of verdraait en onschadelijk maakt. Emmens noemt het 'een volwassenheid die mij misstaat'. Het lijkt er sterk op dat zijn verlangen om als luie rentenier te vergaan en onzin uit te kramen niet zozeer voortkomt uit een weerwil tot actie, als wel uit de angst dat elke actie hem zal dwingen tot een rol op het sociale schouwtoneel. Zijn zoete nietsdoen heeft een bittere ondertoon.

Het is een levenshouding die lijkt op die van Jean-Jacques Rousseau: het fundamentele gevoel niet te worden begrepen, de afkeer van sociaal contact omwille van de onoprechtheid ervan en het verlangen om in alle eenzaamheid of tussen onbekenden niets te doen. Rousseau beschrijft het allemaal gedetailleerd in Boek Twaalf van zijn *Bekentenissen*. Eerst hekelt hij de ledigheid van gezelschappen, waarin 'ik op alle dwaasheden moet letten die er gezegd worden, op alle complimenten die er worden gemaakt en ik onophoudelijk mijn hersens moet vermoeien om op mijn beurt mijn toespelinkje en mijn leugenpraatje in het midden te brengen'. Vervolgens prijst Rousseau de lediggang waarvan hij houdt, 'zowel die van een kind dat voortdurend in beweging

is maar in feite niets doet, als die van een kletskaus die met zijn armen over elkaar onzin uitslaat. Ik houd ervan bezig te zijn met onbelangrijke zaken, honderd dingen te beginnen en er niet een af te maken, heen en weer te lopen zoals het mij invalt, ieder ogenblik mijn plan te veranderen, een vlieg in al zijn gangen te volgen, een stuk rots uit de bodem los te trekken om te kijken wat eronder zit, vol ijver aan een werk van tien jaar te beginnen en er na tien minuten weer zonder spijt mee op te houden, kortom mijn hele dag te verbeuzelen zonder orde of regelmaat en in alles alleen maar de inval van het moment te volgen.'

Waarschijnlijk zou Emmens zich hebben gestoord aan deze vergelijking met Rousseau. De nuchterheid van de eerste contrasteert sterk met de dweperigheid van de laatste. In hun contactstoornis vertonen ze echter sterke overeenkomsten: ze vinden het allebei moeilijk om rekening te houden met anderen, om sociale conventies te volgen, verantwoording af te leggen voor woorden en daden en over te komen als een consequent en consistent persoon. Beiden pleiten voor een actieve vorm van luiheid³. Het grote verschil zit in het geloof in een alternatief. Wanneer Rousseau spreekt over het onschuldige kind en de noble wilden, dan gelooft hij werkelijk dat daarin de kiem zit voor een beter leven. Tweehonderd jaar filosofie later kan Emmens daar niet meer in geloven. Zijn devies 'wordt liever kind' is een utopische raadgeving, de mogelijkheid kan enkel nog worden uitgesproken, niet meer ten volle uitgevoerd. In zijn essay 'De kunsttheorie van Cobra, 1848 – 1948' toont Emmens trou-

wens aan hoe de verheerlijking van de kinderlijke naïviteit van Cobra helemaal niet vernieuwend is maar in rechte lijn uit de Hoogromantiek afkomstig. In die zin zijn de Vijftigers meer schatplichtig aan Rousseau dan Emmens.

LUIHEID ALS MAATSCHAPPELIJK VERZET

De gelijkenis tussen bovenstaand citaat van Rousseau en de levensvisie die spreekt uit de gedichten van Emmens is zo treffend, dat de verleiding groot is om het te duiden als een kwestie van persoonlijkheid, los van elk historisch kader. De zonderlinge, verlegen, zich eeuwig miskend voelende, overgevoelige eenzaten, ze zijn van alle tijden. Maar dat is niet het volledige verhaal. De geschriften van Rousseau kunnen ook gelezen worden als maatschappijkritiek. Rousseau verzette zich in zijn solitaire lediggang enerzijds tegen het Ancien Régime met zijn overvloed aan absurde gedragscodes en zijn dubbele moraal, en anderzijds tegen de idee van de Verlichting dat de wereld maakbaar is. Net zo kan je de gedichten van Emmens zien als een verzet tegen de jaren vijftig met hun reactionaire, preutse gedragscodes aan de ene kant, en aan de andere kant het onvoorwaardelijk geloof in arbeid aan de toekomst.

BESCHEIDEN

*Zie hoe ik bescheiden beweeg
tussen wie zich verdienstelijk maakt voor de
zaak
van tuinbouwproducten, het vaderland
(de krant of het land: Dubois4 of Beel5).*

*Hoor mij dan toch het zwijgen bewaren
de stilte van een woestijn onder mannen
die noest aan de arbeid te land en ter zee
laat staan in de lucht ik weet niet verrichten*

*een dagtaak een kraak of het werk van een leven
verzet maar een stoel. Zelfs een kleine beweging
wordt weerzin wanneer men die mannen ziet
werken.*

Het naoorlogse arbeidsethos moest alle twijfels aan de moderniteit zo snel mogelijk weer toedekken. Luiheid was zowat de grootste daad van verzet die je kon plegen, want het zette de deur open voor een metafysische leegte en voor nare herinneringen uit het verleden. Niet denken, maar werken, was het devies, in de politiek, in de cultuurkritiek en zelfs bij een tegenbeweging als de krakers. Emmens verwijt hun onbescheidenheid: wat een hybris om te denken dat ze de wereld kunnen maken! Hij was als 'siekegheest de student' uit *Zomer te Ter-Muren* van Louis Paul Boon: 'Ik heb eigenlijk angst om al dat werk, zegt siekegheest [...] En siekegheest is vooral lui, heeft vooral angst omdat hij niet weet hoe die leegte met iets positiefs zou kunnen gevuld worden... misschien is de mens op de wereld gekomen om de leegte met iets positiefs te vullen zegt siekegheest... maar gij allen

vult de leegte niet, gij werkt en studeert en veroverd diploma's en sluit de ogen... gij ontvlucht de leegte, gij maakt ze groter met al uw negatieve arbeid.' Opvallend is de reactie van de kantieke schoolmeester: 'het lege heelal beware ons ervoor moesten wij allen, allen, siekegheesten zijn'. Hij verkondigt in zijn schoolmeesterachtigheid de algemene mening van de jaren vijftig: de luiheid is asociaal, want als we allemaal lui zouden zijn, komt er van de wereld niets terecht. In de hoedanigheid van siekegheest was Emmens, ondanks zijn weinig vernieuwende taalgebruik, subversiever dan de Vijftigers en Cobra, want die laatsten waren volkomen in lijn met de tijdsgeest bijzonder productief en ambitieus in het bouwen van een nieuwe toekomst. De Vijftigers kozen net als de kapitalistische productiemaatschappij voor de vlucht vooruit en precies dat maakte hen, al hun linkse ideeën ten spijt, recupereerbaar door het maatschappelijke systeem. Lucebert prijkt vandaag op een grote lichtreclame voor een verzekeringsmaatschappij in Rotterdam en de schilderijen van Cobra gaan voor miljoenen van de hand.

Luiheid als verzet tegen het vooruitgangdenken, tegen de praktijk van het rationalisme en tegen de burgerlijke arbeidsmoraal is geen kenmerk van de achttiende eeuw en de jaren vijftig alleen, ze is sinds de Verlichting permanent in allerlei gedaanten opgedoken. Van de *Bekentenissen* van Jean-Jacques Rousseau en *The Idler* van Samuel Johnson, over de luiheid van harem en hasjesj in het negentiende-eeuwse oriëntalisme en *Le droit à la paresse* van

Karl Marx' schoonbroer Paul Lafargue, tot de decadente luiheid van Oscar Wilde. Van Malevitsj' manifest *Luiheid als levensdoel*, opgepikt door Georg Grosz en dadaïst Clément Pansaers, over het totale divertissement van de Situationistische Internationale en Marcel Duchamps *non-work*, tot het kynische ideaal in Peter Sloterdijks *Kritiek van de cynische rede* met zijn niet-praktijk, handelen door nalatigheid, laten-gebeuren en niet-ingrijpen.

Sinds kort lijken de luiheidspleidooien zelfs opnieuw in opmars. Nu er voor het kapitalistische maatschappijstelsel geen actief alternatief meer voor handen schijnt te zijn, is actief passief verzet aantrekkelijker dan ooit. De werkende bevolking in Europa wordt vandaag gevormd door de tweede en derde generatie van de oorlogsveteranen, waardoor de functie van arbeid als vergeetmiddel is verdwenen en het niet meer zo angstaanjagend is om zoals siekegheest de leegte in te kijken. *Bonjour Paresse* (2004) van Corinne Maier, een boek dat pleit voor actieve luiheid op het werk, werd prompt een bestseller. Net als Emmens ziet zij het systeem – in haar geval: de hedendaagse bedrijfsweld – als iets waartegen je als individu niet actief kan vechten, het enige wat je kunt doen is proberen om zo weinig mogelijk te doen. Eenzelfde thema vind je terug in het *Lexicon der Sabotage* (2008) van de Oostenrijkers Bernhard Halmer en Peter Krobath en bij de *Glückliche Arbeitslosen*, een beweging ontstaan in Berlijn in 1996 die ervoor pleit om bewust en zonder schuldbesef voor het statuut van werkloze te kiezen. Met het thema

van passiviteit sluit Emmens' werk dus meer aan bij de huidige tijdsgeest dan bij het actieve idealisme van de jaren vijftig.

OEDIPUSLUIHEID

In de hele lijst van luiheidsstrijders die hierboven is opgesomd, zijn twee soorten te onderscheiden. Er zijn de luie dandy's en kynici die zonder enige schroom lui zijn en uitdagend lachen naar alle werkende mensen, en er zijn de siekegheesten en romantische escapisten, die zich niet altijd zo lekker voelen bij hun luiheid, maar voor wie het maatschappelijk systeem met al zijn arbeid nu eenmaal 'niet werkt'. Emmens behoort duidelijk tot de tweede soort. Zijn luiheid was onlosmakelijk verbonden met een diepgeworteld schuldgevoel. In een interview met de VPRO-radio vertelt de tekenares en schrijfster Dirkje Kuik dat Emmens' luiheid waarschijnlijk voortkwam uit zijn moeizame strijd met autoriteit, die teruggaat op de autoriteit van zijn vader. Zij vergelijkt de houding van Emmens met die van Cyril Connolly, die met *Enemies of Promise* (1938) een studie schreef over de verschillende oorzaken waarom hij niet in staat was een roman te schrijven. Connolly heeft het over de pathologische luiheid die elke schrijver voelt voor hij aan het schrijven gaat beginnen, en hoe die luiheid groter wordt naarmate de druk of de verwachtingen van de buitenwereld of van de auteur zelf groter zijn. Op zo'n moment lijkt alles plezieriger dan het werk aan precies die ene tekst die moet worden geschreven – zelfs het schrijven van andere teksten. Bij

negentiende-eeuwse Zwitserse filosoof en dichter Henri-Frédéric Amiel zien we een gelijkaardig fenomeen. In zijn dagboek lamenteert hij voortdurend over zijn luiheid die hem belet een roman, dichtbundel of filosofisch werk te schrijven. Zonder prestatiedruk was die luiheid blijkbaar minder groot, want het dagboek groeide uit tot een werk van meer dan 17.000 pagina's.

Dirkje Kuik beschrijft hoe Jan Emmens moest opboksen tegen de autoriteit van zijn vader, die directeur was van een grote brouwerij. Hij kon de prestatiedruk die zijn vader hem van kindsbeen af had opgelegd, nooit van zich afschudden, en leed daar zwaar onder. In een radio-interview antwoordde Emmens ooit, gevraagd naar zijn grootste inspiratie: 'Het conflict met een overweldigende autoriteit, iets wat niet getackeld kan worden.' Het maakte hem tot een verlegen man die ambivalent stond tegenover heel veel zaken. Alsof bij elke keuze en bij elke actie verantwoording moest worden afgelegd tegenover hogere machten. Die onmogelijkheid om de autoriteit te tackelen, leidt uiteindelijk tot passiviteit, wat dan op zijn beurt, onder druk van die autoriteit, een schuldgevoel opwekt, en dat schuldgevoel versterkt dan weer de prestatiedruk, die opnieuw het verlangen naar luiheid in de hand werkt. Het is een vicieuze cirkel die alleen kan worden doorbroken door zijpaden in te slaan. Vermoedelijk was de poëzie voor Emmens zo een zijpad en zij kon dat alleen blijven als het succes van zijn gedichten beperkt bleef. Hij was dichter in de schaduw van de Vijftigers en publiceerde zijn drie bundels met zes jaar tus-

senpauze. Het leek telkens alsof er geen nieuwe bundel meer zou komen, en pas dan, als alle verwachtingen waren verdwenen, kwam de nieuwe bundel. Het schrijven van aforismen kan worden gezien als een nieuw zijpad, deze keer om te ontsnappen aan de druk van poëzieconventies. Aan het eind van zijn leven, toen zijn poëzie langzamerhand meer waardering oogstte, begon Emmens te tekenen, opnieuw een zijpad waarin hij de prestatiedruk van zich af kon schudden – hij deed die tekeningen dan ook graag af als niet meer dan bezigheidstherapie.

582

LUIHEID UIT METAFYSISCHE NOODZAAK

Dat zijn weerwil tot werken voor een groot stuk geworteld was in de relatie met zijn vader en gepaard ging met schuldgevoel, beseft Emmens zelf heel goed, zoals blijkt uit verschillende van zijn teksten. Het weerhield hem er niet van om zijn luiheid af en toe op te tuigen door ze voor te stellen als dandyisme of, vaker nog, als metafysische noodzaak. Wat moet een schrijver die gelooft in de onmogelijkheid van communicatie?

*Und wovon man nicht reden kann, darüber
muss man schweigen. Vandaar mijn probleem:
ik zou er zo graag toch iets over zeggen.
Se taire quand on a envie de parler,
c'est une contrainte.*

Wat moet een denker die doordrongen is van de betrekkelijkheid van het denken?

Einde van het Cartesianisme. *Als ik denk dat ik iets ben, denk ik dat ik dat ben, terwijl ik toch alleen maar denk dat ik het ben.*

Aan de ene kant heeft het allemaal geen zin en heeft hij ook totaal geen zin, behalve dan om zich terug te trekken en zijn eigen zin te doen. Aan de andere kant is er geen ontsnappen mogelijk, aan de gemeenschap, aan de volwassen praatjesmakerij, aan het kronkelen en konkelen in de salon, aan de zeeziekte die dat veroorzaakt, en is er dus een stevige 'railing' nodig om zich aan vast te houden. De onopgeloste twijfel tussen het verzinken in absolute lediggang en het bouwen van ijzersterke ontsnappingsroutes, daaruit is het literaire oeuvre van Emmens opgebouwd. In zijn zelfdoding, het ultieme zijpad, heeft hij beide kunnen verenigen, maar een zelfdoding maakt op zich geen deel uit van een literair oeuvre, waardoor dat laatste verstoken blijft van elke definitieve ontsnappingsroute. Het oeuvre heeft voor mij net zijn waarde door die bijzondere mengeling tussen uitgepuurde, uit grote noodzaak geschreven poëzie en nonchalante niemendalletjes – veel gedichten verenigen zelfs beide. In zijn niemendalligheid vormt het een tegengewicht tegen het voortdurende opbod aan ambitie in de schrijverswereld. In zijn kleinheid verwijst het naar een uitgestrekt blanco en vormt daardoor een tegengewicht tegen de literaire overproductie en het idee dat elk blanco moet worden opgevuld.

Noten

- ¹ Deel 2 is het boek *Rembrandt en de regels van de kunst*, en de laatste twee delen zijn *Kunsthistorische opstellen I* en *Kunsthistorische opstellen II*
- ² 'Oor' kan ook begrepen worden als het oor aan een kopje, letterlijk 'een houvast'.
- ³ In Argentinië bestaat een speciale uitdrukking voor dit soort lediggang: 'hacer fiaca', waarschijnlijk afkomstig uit het Genovese dialect.
- ⁴ Pierre H. Dubois (1917 – 1999) was een bijzonder productieve Nederlandse dichter, romancier, essayist en journalist. Hij was tussen 1952 en 1980 hoofd van de cultuurredactie van de Haagse krant *Het Vaderland*. In die functie was hij trouwens de indirecte opvolger van Menno Ter Braak.
- ⁵ Louis Beel (1902 – 1977) was tussen 1945 en 1956 tweemaal kort premier en tweemaal minister van Buitenlandse Zaken van Nederland. In 1947 stuurde hij als eerste troepen naar Indonesië om 'de orde en veiligheid op Java en Sumatra te herstellen'. In 1956 werd hij minister van Staat en een belangrijke adviseur van de Koningin, wat hem de bijnaam van 'onderkoning' opleverde.