

**Mens, mythe en modernisering in *Rivieren* van Martin
Michael Driessen.**
Een essay

Aragorn Fuhrmann

De contemporaine Nederlandstalige literatuur en haar
institutionele context

Prof. dr. Kevin Absillis
Dra. Valerie Rousseau

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2016-2017

Inhoud

1. Proloog: Een oerconservatieve eigentijdse auteur	3
1.1. Het debat Van Gerrewey-Driessen.....	3
1.2. Weldadige tijdloosheid en voorbij rollende geschiedenis	4
1.3. Vertrouwde beelden en blinde vlekken	5
2. <i>Rivieren</i> : Mens, mythe en modernisering.....	7
2.1. ‘Fleuve sauvage’	7
2.1.1. Een zwaard van Damocles	7
2.1.2. Een ware held.....	8
2.2. ‘De reis naar de maan’	9
2.2.1. Van stammen en mannen	9
2.2.2. Konrad en Julius	10
2.2.3. Barbaarse voorhoede van een nieuwe tijd.....	11
2.2.4. Van monden en mondingen	12
2.3. ‘Pierre en Adèle’	13
2.3.1. Oernatuur	13
2.3.2. Als de rede slaapt	14
2.3.3. Hij wordt rein	15
3. Epiloog: Een averechts actuele schrijver?	16
4. Literatuurlijst	18

1. Proloog: Een oerconservatieve eigentijdse auteur¹

1.1. Het debat Van Gerrewey-Driessen

In januari 2017 speelde zich in de eerste twee nummers van het tweemaandelijks literair-culturele tijdschrift *De Gids* een kleine, maar intrigerende polemiek af. Aanleiding vormde Martin Michael Driessens novellebundel *Rivieren*, die verscheen in maart 2016 en aan het eind van dat jaar bekroond werd door zowel de lezersjury als de vakjury van de ECI Literatuurprijs. Een maand later publiceerde schrijver en essayist Christophe van Gerrewey (1982) een stuk waarin hij die bekroning ernstig ter discussie stelde. De vele bewonderaars van *Rivieren*, zo stelde Van Gerrewey, hadden zich laten verleiden door een feilloze compositie en beeldrijke stijl en op die manier geen oog gehad voor de eigenlijke inzet van Driessens werk: de legitimering van een oerconservatief en antimodern wereldbeeld (Van Gerrewey 2017).

In de drie novelles van Driessens bundel is telkens een rivier de plaats van handeling en -- volgens Van Gerrewey -- tevens de voornaamste reden waarom het met de personages niet goed afloopt: ‘Driessen laat waterlopen in de eerste plaats symbool staan voor de wilde, natuurlijke oerkracht van het lot. Zich verzetten tegen het onontkoombare verloop van gebeurtenissen is als proberen een rivier tegen te houden [...]’ (Van Gerrewey 2017). *Rivieren* kon daarom worden gelezen als een verheerlijking van de mythe: een verhaal waarin een bepaalde wereldorde wordt voorgesteld als onveranderlijk, onverbeterlijk (kortom, als door een noodlot overschaduwde) en dat daardoor de evolutie van geschiedenis en beschaving ontkent. Als in *Rivieren* keer op keer ‘conservatieve, primitieve en onbeschaafde mannen’ ten tonele worden gevoerd en vrouwen systematisch worden mishandeld, presenteert de tekst dat alles dan ook als de normale, gezonde gang van zaken, dixit Van Gerrewey. Pas wanneer de personages aan die natuurlijke orde der dingen trachten te tornen loopt het mis. De moderniseringsprocessen en grote historische gebeurtenissen zijn in *Rivieren* dan ook per definitie zinloos ten opzichte van de eeuwig primitieve mens. Van Gerrewey bestempelde Driessens boek daarom als de literaire neerslag van een bij uitstek reactionair gedachtegoed (Van Gerrewey 2017). Een antwoord van de schrijver bleef niet uit.

In een polemisch getint essay reageerde auteur, regisseur en vertaler Martin Michael Driessen (1954) dat hij, hoewel erkentelijk voor de aandachtige en vondstenrijke lectuur, het

¹ Ik dank Martin Michael Driessen voor het inspirerende gesprek dat we samen hadden en dat aan de grondslag van dit essay ligt.

fundamenteel oneens was met de conclusie van Van Gerreweys stuk. Driessen wees erop dat in *Rivieren* niet het water, maar het personage zélf het noodlot over zich afroept. Geen sadistische oerkracht dus, maar menselijk onvermogen. Vervolgens ondernam de auteur zelfs expliciet een poging om zijn poëtica uit te leggen.

Laten we daarom de vraag of Driessen nu werkelijk een “oerconservatief” schrijver is of niet even uitstellen en er voorlopig van uit gaan dat Van Gerreweys aanval inderdaad het gevolg was van een poëticaal misverstand. Wat was dan wel de reikwijdte van dat misverstand, hoe is het mogelijk kunnen ontstaan en hoe kan het worden bijgesteld?

1.2. Weldadige tijdloosheid en voorbij rollende geschiedenis

Hoewel het fel contrasteerde met de bijna unaniem lovende ontvangst van *Rivieren*, kwam het debat tussen Van Gerrewey en Driessen mijns inziens niet volledig uit het niets. De wortels van het misverstand reiken namelijk tot in de kritische receptie van het boek.

Van Gerrewey beweerde dan wel dat de ‘onderliggende doemgedachte’ die hij in Driessens boek had gedetecteerd in de kritische receptie ‘onopgemerkt’ was gebleven (Van Gerrewey 2017), maar bepaalde kiemen van zijn ‘vondst’ waren wel degelijk al in eerdere recensies aanwezig. Zo ontwaarde *De Morgen*-recensent Dirk Leyman in (bepaalde passages of aspecten van) *Rivieren* onder meer een ‘zware doem’, een ‘bijna apocalyptische lading’ en een ‘redeloze, grillige’ kracht van het water die ‘de levens van de hoofdpersonages ernstig stuurt of pijnlijk toetakelt’ (Leyman 2016). Anderen signaleerden een ‘beestachtige rivier’, ‘waterstromen’ die ‘wreed en onvoorspelbaar’ zijn, ‘de rivier als ontembare stroom van het leven die met ons doet wat zij wil’ en de rivier ‘als wrekende nemesis’ (Serdijn 2016; Fortuin 2016; Goedgebuure 2016; De Jong 2016). Het is dan ook mijn hypothese dat Van Gerreweys aanval niet zozeer moet worden opgevat als een visie die radicaal afweek van de algemene beeldvorming rond *Rivieren*, maar als een die ermee samenhang. Behalve de bewieroking van Driessens taalgebruik, vormde de typering van zijn werk als tijdloos, klassiek en – jawel – mythisch immers een leidmotief in de receptie. Het juryverslag van de ECI Literatuurprijs, bijvoorbeeld, prees Driessens novellebundel als: ‘[...] een boek van een ingetogen grootheid, met schitterende beeldende zinnen en een *onbestemde dreiging*, en tegelijkertijd van een weldadige *tijdloosheid*’.² In *De Morgen* had Leyman het over ‘een bijna mythologisch signatuur’ en Arjen Fortuin typeerde Driessen in *NRC Handelsblad* als een ‘uitgesproken aardse schrijver met een grote fascinatie voor het hogere’ (Leyman 2016; Fortuin 2016). Mark

² Ik citeer hier de achterflap van de negende druk van *Rivieren* (mijn cursivering).

Cloostermans stelde in *De Standaard* dan weer dat *Rivieren* las: '[...] als een herontdekte klassieker' (Cloostermans 2016). Joost de Vries, ten slotte, karakteriseerde *Rivieren* in *De Groene Amsterdammer* als '[...] een echt Van Oorschoot-boek: serieus, tijdloos, hoogliterair.' (De Vries 2016). Dat De Vries Driessens boek nadrukkelijk met het imago van zijn uitgeverij verbond ('het [fonds van Van Oorschoot] staat voor een klassiek soort literatuur'), is trouwens ook interessant, omdat het misschien ten dele het algemene beeld verklaart dat in de receptie van *Rivieren* is ontstaan. *Volkskrant*-recensente Daniëlle Serdijn, bijvoorbeeld, zag een verband tussen Driessens overstap van Wereldbibliotheek naar Van Oorschoot en het feit dat zijn recentste boek ernstiger en matuurder zou zijn dan zijn vorige romans (Serdijn 2016).

Tegelijk oefende het beeld dat critici zich op basis van die vorige romans van Driessens schrijverschap hadden gevormd mogelijk óók een zekere invloed uit op de receptie van *Rivieren*. Zo is in *Gars* (1999) en *Vader van God* (2012) het mythische nog veel prominenter en bevatten deze werken nog geen diepgaande reflecties op thema's als geschiedenis en moderniteit (Driessen 1999; Driessen 2012). Pas vanaf zijn in 2013 verschenen novelle *Een ware held*³ lijkt in Driessens oeuvre sprake van een evolutie richting een grotere aandacht voor het historische (Driessen 2013).¹ Dat verklaart mogelijk waarom in de receptie van *Rivieren*, wellicht samenhangend met de klemtoon die op het tijdloze en mythische viel, een opmerkelijke desinteresse bestond voor de rol van geschiedenis en modernisering in Driessens boek. Serveerde Van Gerrewey deze thema's af als in wezen onbelangrijk (Van Gerrewey 2017), dan besteedden andere recensenten er al helemaal geen aandacht aan. Een uitzondering vormde De Vries, die analyseerde hoe 'de voorbij rollende geschiedenis': '[...] hoezeer hij de personages ook raakt ver weg blijft, hoog in de lucht, en niets verandert aan de strijd in het dal' (De Vries 2016).

In ieder geval blijkt ook hier dat, hoewel de meningen van Van Gerrewey en de andere recensenten radicaal verschilden wat hun appreciatie van Driessens boek betrof, ze in zekere zin dus wel allemaal binnen hetzelfde kader dachten.

1.3. Vertrouwde beelden en blinde vlekken

Dat veel critici op het tijdloze en mythische karakter van *Rivieren* wezen, valt – meer nog dan door het imago van Van Oorschoot of de uitstraling van ouder werk – te verklaren door de

³ In 2015 publiceerde Driessen ook nog *Lizzie*, een roman die hij samen met Liesbeth Lagemaat schreef en uitbracht onder het pseudoniem Eva Wanjek, maar dat werk laat ik in dit essay buiten beschouwing. Mijn interesse gaat hier uitsluitend uit naar het proza dat hij onder eigen naam publiceerde. Om dezelfde reden blijven ook Driessens regisseur- en vertaalwerk buiten beeld (cf. <http://martinmichaeldriessen.com/cv/>).

literatuuropvatting die de auteur uitdraagt. Voor wie de expliciete poëtische uitspraken in Driessens antwoord aan Van Gerrewey bestudeert, blijkt de dominante lectuur in de receptie dan namelijk veel te maken te hebben met de literaire strategieën die de auteur inzet om zijn lezers te bereiken:

[...] ik denk dat mijn experimenten over de condition humaine aan herkenbaarheid winnen als ik gebruik maak van ervaringen die deel uitmaken van het collectieve geheugen van de mensheid. Ik instrumentaliseer met andere woorden heel bewust vertrouwde beelden en doe er iets nieuws mee (Driessen 2017a).

Om die reden is Driessen als schrijver ook niet geïnteresseerd in actualiteit en dicht hij zijn werk geen specifiek eigentijdse inzet toe. Het gaat hem immers in de eerste plaats om ervaringen die algemeen geldig zijn en deel uitmaken van een ruimere werkelijkheid dan de actuele werkelijkheid.ⁱⁱ De dominante lectuur van *Rivieren*, met als sleutelbegrippen het tijdloze en het mythische, lijkt dan ook goed getroffen.

Toch blijft het de vraag of in deze dominante lectuur geen blinde vlekken schuilen die tot een lezing als die van Van Gerrewey hebben kunnen leiden; een lezing die de auteur kennelijk dermate onjuist toescheen dat hij het nodig achtte om zijn poëtica zelf expliciet uit te leggen. Die blinde vlekken zijn er mijns inziens namelijk wel. Een eerste omissie is, zoals ik hierboven al vaststelde, het thema van geschiedenis en modernisering. Het is mijn hypothese dat het poëtische misverstand dat Driessen aan de Vlaamse essayist-schrijver trachtte te verhelderen wortelt in een ongenueanceerde benadering van de dynamiek tussen mens, mythe en modernisering, een dynamiek die in *Rivieren* heel wat complexer is dan Van Gerrewey in zijn essay deed uitschijnen en die ik als sleutel wil gebruiken om tot een vernieuwende lectuur van Driessens novellen te komen.

Daarin zal ik niet alleen op zoek gaan naar een genuanceerder beeld van Driessens ‘mythisch realisme’, maar kom ik wellicht alsnog specifiek eigentijdse kwaliteiten van het proza van deze “niet-actuele” schrijver op het spoor. En dat is meteen ook de tweede lacune in het algemene beeld dat zich van *Rivieren* heeft gevormd. Misschien blijkt Driessens ‘tijdloze’ boek wel lang niet zo los van onze contemporaine literatuur te staan als algemeen wordt gedacht.

2. *Rivieren*: Mens, mythe en modernisering

2.1. ‘Fleuve sauvage’

2.1.1. Een zwaard van Damocles

In het eerste verhaal van *Rivieren* maakt de protagonist, een aan alcohol verslaafde theateracteur, in zijn eentje een kanotocht op de Aisne in de Ardennen. De grote inzet van zijn tocht: stoppen met drinken. Door te stoppen zou hij immers – zo denkt de man – in staat zijn om zijn huwelijk te redden, het respect van zijn zoon te heroveren en alsnog een topper te worden in het theater (Driessen 2017b, 9-10). Zover komt het echter niet. Zijn gevecht met de drank weerspiegelt zich op een metaforisch niveau in het water dat de acteur bevaart. Terwijl het peil van de rivier op magische wijze blijft stijgen, komt zijn drankprobleem de man steeds hoger aan de lippen te staan. Uiteindelijk zal hij, meer dan ooit verstrikt in zijn verslaving, in de Aisne verdrinken.

Van Gerrewey verklaarde die verdrinkingsdood als volgt: ‘Het hoofdpersonage in “Fleuve sauvage” is voorbestemd om als gewelddadige zatlap ten onder te gaan, en als hij zijn leven wil veranderen, dan zal de rivier hem mores leren!’ (Van Gerrewey 2017). De auteur bracht daar het volgende tegen in: ‘Hij gaat ten onder aan zijn onvermogen zijn leven op orde te krijgen, te breken met zijn fatale denkpatronen’ (Driessen 2017a). Driessens punt blijkt mijns inziens duidelijk uit de scènes waarin de acteur zijn whiskyfles wegwerpt en de stroming van de rivier die even later weer bij hem terugbrengt. Van Gerrewey beschouwde die scènes als het ultieme bewijs dat Driessens mens slechts een speelbal is van de wrede wil van de rivier (Van Gerrewey 2017). Wie echter nauwkeurig leest, merkt op dat er iets anders aan de hand is.

Op het moment dat de acteur de fles wegwerpt, komt er als vanzelf een associatie in hem op: ‘[...] hij voelde zich als de ridder die het zwaard Excalibur in het water had geworpen.’ (Driessen 2017b). De mythe wordt hier door de acteur ingeschakeld om zijn eigen daad betekenis te geven; een neiging die hem het hele verhaal lang beheerst. Bovendien suggereert het beeld van de ridder een soort ideale mannelijkheid en daadkracht, die – zo zal nog blijken – voor de acteur erg belangrijk zijn. Tegelijk schuilt in deze vergelijking een zeer fijne ironie. Zonder het zelf te vermoeden, voorspelt de acteur hier eigenlijk al zijn eigen lot. In de Arthurlegende keert het zwaard namelijk ook nog terug uit het water. Het wordt tot driemaal toe in het meer van Avalon geworpen alvorens het definitief verdwijnt (Montijn-De Fouw

1920, 506-509). De acteur daarentegen gooit zijn fles nog slechts één keer opnieuw de rivier in (Driessen 2017b, 24). En, net als in de mythe, blijkt dat niet te volstaan om van het object in kwestie verlost te geraken. Het verhaal eindigt met ‘[...] een dode man [...] die een lege fles in zijn hand geklemd hield.’ (Driessen 2017b, 30). Op die manier dreigt voor de acteur de realiteit voortdurend op tragische wijze verward te worden met de mythen waarin hij zichzelf ensceneert.

Zelf wees Driessen twee niveaus aan waarop zijn personage aan mythevorming doet: ‘De mislukte acteur identificeert zich met de rol van de gewelddenaar Macbeth, die hij zo graag zou spelen – én hij stileert zich, heel atavistisch, als de man die het opneemt tegen de elementen.’ (Driessen 2017a). Laten we die twee niveaus eens van dichterbij bekijken.

2.1.2. Een ware held

In het eerste niveau van mythevorming dat Driessen noemt, de identificatie met Macbeth, is iets gelijkaardigs aan de hand als in de hierboven beschreven Arthurverwijzingen. De acteur, die in een volgend stuk Banquo zal vertolken, vergelijkt zich een hele kanotocht lang eerst met zijn eigenlijke rol, maar dan steeds meer met de hoofdrol van het stuk, Macbeth, die hij stiekem veel liever zou spelen. Voortdurend interpreteert hij de werkelijkheid zo alsof hij zich eigenlijk in de tragedie van Shakespeare bevindt. Lijken zijn identificatiespelletjes lange tijd nog relatief onschuldig, dan krijgen ze, voor ieder die *Macbeth* een beetje kent, steeds meer een *unheimliche* bijklank. Het wordt immers almaar duidelijker dat de acteur een ernstig agressieprobleem heeft dat – geheel in de geest van Macbeth – wel eens tot een bloederig einde zou kunnen leiden. En inderdaad, ook hier raken mythe en realiteit op onbehaaglijke wijze met elkaar verstrengeld. De acteur vermoordt een koe en een boerenmeisje en komt even later zelf om het leven: Sonja de Jong had het in haar recensie terecht over een finale ‘van Shakespeareaanse allure’ (De Jong 2017). Niet toevallig lijkt de hele setting even later te veranderen in ‘een overbelicht theaterdecor’: alsof de mythe die de acteur voor zichzelf geschapen heeft nu definitief werkelijkheid is geworden (Driessen 2017b, 28).

Het is intussen wel duidelijk dat de acteur, behalve met alcohol, bij uitstek met zijn lage eigenwaarde, zucht naar erkenning en geldingsdrang worstelt. Dat komt tot uiting in het verlangen om Macbeth te spelen, maar blijkt tevens uit de manier waarop hij zich tot de natuur verhoudtⁱⁱⁱ – wat ons bij Driessens tweede niveau van mythevorming brengt. In de verbeelding van de acteur verandert het bescheiden kanotochtje in een heldhaftig avontuur, een primitieve confrontatie met het water waarin hij zijn eigen mannelijkheid moet en zal

bewijzen: ‘Dit is *back to basics*, dacht hij. Dit is waar het leven in de natuur om gaat.’ (Driessen 2017b, 21). Het gevolg is de ene groteske situatie na de andere.

De acteur waant zich een tijd lang in harmonie met zijn omgeving – tot die harmonie plotseling ruw wordt verstoord door ‘het gedruis van verkeer’ (Driessen 2017b, 11). Moderniteit en modernisering zijn, de hele bundel in beschouwing genomen, in dit verhaal het minst prominent aanwezig,⁴ maar daarom nog niet minder interessant. In bovengeciteerde scène treedt immers voor het eerst een motief op dat ook in de andere verhalen nog belangrijk zal blijken: de angst van de man voor de moderne tijd.^{iv} De acteur voelt zich dan ook vreemd opgelucht wanneer hij opnieuw in zijn kano zit en het weer enkel hij en de natuur is (Driessen 2017b, 12, 16).

De mythe van natuur en heldendom die hij zo ijverig construeert, wordt tegen het einde van het verhaal echter fundamenteel onderuit gehaald. De meest intense confrontatie met de “natuurmachten” die de acteur, afgezien van zijn verdrinking, uiteindelijk zal beleven, is namelijk een middernachtelijke aanvaring met een twintigtal koeien. Wie daar een doemgedachte in vermoedt, mist een aardige dosis burleske humor (Driessen 2017b, 22). Burlesk en tragisch tegelijk is natuurlijk ook de dood van de acteur: de vitalistische natuurmens verzuipt in een volstrekt ongevaarlijk riviertje.

Opmerkelijk is voorts het bittere isolement van de acteur dat in die slotpassage komt bloot te liggen: ‘Dit is mijn einde, dacht hij, maar ik hoef me niet te schamen want niemand ziet mij, ik ben hier alleen. Voor altijd alleen, meer nog dan op het toneel.’ (Driessen 2017b, 29). Al gunt de auteur zijn personage uiteindelijk alsnog een sprankeltje menselijke warmte:^v ‘Hij zag Minou [zijn vrouw] op zich afkomen, haar armen wijd geopend’ (Driessen 2017b, 29).

Dat sprankeltje menselijke warmte zal in de loop van *Rivieren* nog aan kracht winnen.

2.2. ‘De reis naar de maan’

2.2.1. Van stammen en mannen

‘In ‘Fleuve sauvage’ is er geen moment sprake van een organische band tussen mens en natuur. De enige boer (in de literatuur toch zo’n beetje het archetype van de mens die een organisch contact heeft met zijn omgeving) in het verhaal komt zelfs letterlijk nooit in beeld. Hij blijft verstopt achter de fel schijnende koplampen van zijn auto en vraagt met een elektronische stem – als betreft het hier de ultieme groteske ontluistering van diens verlangen

⁴ Die afwezigheid heeft volgens mij onder meer te maken met het feit dat dit verhaal in onze eigen tijd speelt, terwijl Driessen van mening is dat je alleen doeltreffend over historische gebeurtenissen kan schrijven die al wat langer geleden gebeurd zijn [cf. interview: 1:03:00-1:05:00]

naar oorspronkelijke natuur – aan de acteur om zijn land te verlaten (Driessen 2017b, 22). Dat ligt volledig anders in de tweede novelle van *Rivieren*. Daar is er immers nog wél een harmonische relatie tussen mens en natuur. In het begin tenminste.

‘De reis naar de maan’ begint in het 19^e-eeuwse Wallreuth, een Duitse dorpje dat aan de rivier de Wilde Rodach gelegen is. De veertienjarige protagonist Konrad werkt mee met de vlotters van het dorp, arbeiders in dienst van een landeigenaar die stammen over de rivier vervoeren naar de plaats waar ze verkocht worden: een werk waarvoor – zo leren we al snel – ‘alleen de beste mannen van het dorp’ in aanmerking komen (Driessen 2017b, 34). Vloten is dan ook een bij uitstek viriele aangelegenheid, waarbij het erom gaat de eigen daadkracht te bewijzen in de confrontatie met de grillige natuur (kortom, de serieuze, reële versie van de ‘back to basics’-parodie in ‘Fleuve sauvage’). Mannelijkheid is ook voor Konrad erg belangrijk en wordt – in een moeilijk niét freudiaans te interpreteren symboliek – voortdurend met de boomstammen geassocieerd: ‘Dit was de eerste stam die hij [Konrad] ooit had gevlot. Dit was het begin van zijn leven als man.’ (Driessen 2017b, 35; Van Gerrewey 2017). Konrad groeit dus op in een essentieel premoderne wereld waarin nog een nauwe band tussen mens en natuur bestaat, een sterk bijgeloof heerst en de restanten van een primitief, Frankisch verleden in de cultuur nog merkbaar zijn (Driessen 2017b, 42).

2.2.2. Konrad en Julius

Belangrijk voor een goed begrip van het personage Konrad is dat de jongen wel degelijk een sterk verlangen kent om zich aan zijn traditionele leefwereld te onttrekken. Dat wordt al op de tweede pagina gesuggereerd: ‘Hoog oprijzende dennen staken in de nevel hun kruinen bij elkaar in de bleke ochtendhemel, als inquisiteurs die over zijn toekomst beschikten. Konrad vond de bossen lelijk.’ (Driessen 2017b, 34). In zijn verlangen naar emancipatie lijkt de jongen op Julius, de zoon van zijn baas Durlacher. Toch zijn er ook cruciale verschillen tussen beide jongelingen. De burgerzoon Julius, die naar het gymnasium gaat, is duidelijk een man van kennis en beschaving. Bij hem leidt het verlangen naar verandering voortdurend tot concrete resultaten. Zo blijkt Julius later telkens in staat om de logica van de modernisering te volgen. Terwijl zijn vader zich bijvoorbeeld nog per paard verplaatst, rijdt hij al op een fiets en beschikt hij over het nodige mercantiele talent om het vlottersbedrijf rendabel te houden (Driessen 2017b, 52). De volkse Konrad daarentegen is niet bij machte om ten volle met zijn eigen traditionele denkkader te breken. Zijn verlangen naar verandering kan hij alleen uiten in

termen van wat hem vertrouwd is – de rivier. Het zal een leven lang zijn grote en enige wens blijven om de hele Rijn af te varen en de zee te zien (Driessen 2017b, 82-83).

Het verschil tussen beide jongens kristalliseert zich wellicht nog het duidelijkst in de boeken van Jules Verne, die Konrad via zijn vriend heeft leren kennen en sindsdien eindeloos herlezen heeft – dit, terwijl Julius zelf intussen al lang weer met iets anders bezig is. Waar *Macbeth* in ‘Fleuve sauvage’ de centrale mythe is, structureert Konrad zijn werkelijkheid voortdurend aan de hand van zijn Verne-boeken. Wanneer hij bijvoorbeeld een houten gansje maakt voor Evchen, een blind ganzenhoedstertje uit het dorp, krijgt de jongeman het niet over zijn hart om oogjes⁵ in het diertje te branden. Dat herinnert hem namelijk aan het wrede lot dat de ogen van het Verne-personage Michael Strogoff te beurt vielen. Interessant genoeg gaat het hier feitelijk om futuristische boeken waaruit een diep geloof in de mogelijkheden van de moderne techniek spreekt (Jean-Paul Dekiss 2004, 8-30). Het is dan ook tekenend voor Konrads karakter dat hij zich tot deze werken aangetrokken voelt, maar vervolgens wel op een door en door premoderne manier met ze omspringt; als betreft het een bijbel en geen lofzang op de moderniteit: ‘Alles wat erin stond leek hem van zo onschatbare waarde te zijn, dat een mens er voor de rest van zijn leven genoeg aan had.’ (Driessen 2017b, 48-49).

2.2.3. Barbaarse voorhoede van een nieuwe tijd

Wanneer de jongens opgroeien tot mannen en de wereld zich aan een steeds hoger tempo begint te moderniseren, haakt Julius, die intussen zijn vaders bedrijf heeft overgenomen, zijn karretje aan de trein van de vooruitgang. Konrad, inmiddels een volleerd vlotter, is hier niet toe in staat. Hoewel zijn moeder hem ooit had ingeprent: ‘Wie iets kan, kan ook iets anders’ (Driessen 2017b, 76), slaagt de jongeman er niet in om de reële kansen te zien die de modernisering voor hem in petto heeft. Hij ontwaart in de vooruitgang alleen een bedreiging voor de hem vertrouwde wereld: ^{vi} ‘Wat hem [Konrad] ook niet beviel waren de stoomtreinen en automobielen die hem in steeds groter getale inhaalden of tegemoetkwamen, als om duidelijk te maken dat de tijd van de vlotterij voorbij was.’ (Driessen 2017b, 50).

⁵ Van Gerrewey heeft terecht opgemerkt dat ogen en blindheid een motief vormen dat in elke novelle terugkeert. Zo wordt de koplamp van de acteur vergeleken met het oog van een cycloop en zijn zowel Evchen als haar houten gansje blind. Minder aantrekkelijk is Van Gerrewey's suggestie dat dit motief de blindheid symboliseert van personages die niet inzien dat hun streven naar verandering vergeefs is (Van Gerrewey 2017). Naar mijn mening gaat het hier namelijk net om de verblinding van personages die vastgeroest zijn in hun eigen mythevorming en net daardoor hun streven naar verandering ondermijnen. Zo houdt Konrad in de scène met het gansje, onder invloed van zijn ‘mythe’ (Jules Verne), letterlijk de blindheid in stand en zal de progressieve Julius later in het verhaal niet toevallig een ‘goud gerande bril’ dragen (Driessen 2017b, 83).

Daartegenover staat dan weer de opmerkelijke gevoeligheid die Konrad heeft voor bepaalde gevaren die in de moderniteit besloten liggen: ‘De kapiteins [van de stoomboten] maakten nooit plaats voor de vloten maar leken ze opzettelijk te rammen, alsof ze de barbaarse voorhoede vormden van een nieuwe tijd.’ (Driessen 2007b, 50). Het lijkt wel alsof Konrad op dat moment reeds voorvoelt dat er in de gemoderniseerde wereld een soort primitief geweld blijft bestaan: een klein decennium later breekt de Eerste Wereldoorlog uit.

2.2.4. Van monden en mondingen

Na de Grote Oorlog drijft een volgende grote gebeurtenis voorbij op de stroom van de Duitse geschiedenis: de economische crisis omstreeks 1930. Voor de vlotters is er nu voorgoed geen plaats meer. Wanneer Konrad daarom alsnog probeert te participeren in het moderne productieproces, gaat het fout. Hij verliest drie vingers in een cirkelzaag (Driessen 2017b, 76). Zijn accident toont nogmaals aan dat Driessen in dit verhaal, net als in ‘Fleuve sauvage’, een soort mannelijk onvermogen tegenover de moderne tijd thematiseert. Datzelfde onvermogen resoneert bovendien sterk in de manier waarop in beide novelles de houding van de man ten opzichte van de vrouw wordt getekend.^{vii}

In tegenstelling tot die van Julius, die er niet in slaagt om zijn homoseksuele gevoelens voor Konrad onder woorden te brengen, wordt de seksuele voorkeur van Konrad in het verhaal nooit helemaal duidelijk. Behalve zijn moeder, is de enige vrouw om wie hij echt lijkt te geven het ganzenhoedstertje Evchen. Terwijl zij door zowat alle mannen van het dorp als seksslaafje wordt gebruikt, koestert Konrad als enige archaisch aandoende ridderlijke gevoelens voor haar. Die gevoelens komen echter ruw in botsing met de realiteit wanneer Julius hem later in een bordeel op een nogal intiem moment met Evchen herenigt: ‘De vrouw [Evchen], heel blank en blond, had het lid van de neger in haar mond.’ (Driessen 2017b, 74). Interessant genoeg weerspiegelt Evchens orale seks, zoals Van Gerrewey terecht opmerkte, zich op microniveau in het vloten van de stammen: ‘De eerste bovenmaatse stam drong met zijn punt de rotsspleet in’ (Driessen 2017b, 38). Dat zelfs een seksueel expliciet tafereel lijkt te veranderen in een vlottersarbeid, zou kunnen symboliseren dat voor Konrad de enige zuiver erotische relatie wellicht net zijn band met de rivier is.

Aan het eind van ‘De reis naar de maan’ maakt Driessens protagonist zijn emancipatoire, maar in wezen wereldvreemde droom waar: hij vaart samen met de inmiddels kale Julius op een vlot de Rijn af en bereikt de zeemonding. Die reis voert hen door een moderne wereld die Konrad nog steeds niet kan vatten. Betekenisvol is dan ook de gewaarwording die hem

overvalt: ‘Hij waande zich in een verhaal van Jules Verne waarin de helden verschijnselen zagen die onverklaarbaar schenen, totdat ze door de meereizende wetenschapper werden uitgelegd.’ (Driessen 2017b, 84). Interessant genoeg is er in het begin van het verhaal reeds een prefiguratie van bovengeciteerd moment, namelijk tijdens de beschrijving van een gravure in een van Konrads Verne-boeken. We zien de bemanning van een schip: ‘de markant vooruitgestoken baard van een zeeman, de *kale kruin* van een angstige wetenschapper’ (Driessen 2017b, 49, mijn cursivering). Net als aan het eind van ‘Fleuve sauvage’ lijken mythe en realiteit op die manier uiteindelijk te versmelten.

Bovendien leidt die hardnekkige mythevorming ook in ‘De reis naar de maan’ tot een einde waarin vooral het gebrek aan verbondenheid tussen de hoofdpersonages opvalt. Hoewel hier al enige vooruitgang merkbaar is ten opzichte van de doodeenzame acteur, komt het tussen Julius en Konrad nooit tot een echt contact: ‘[...] over een paar uur bereiken we als oude mannen de zee, zonder elkaar te kennen.’ (Driessen 2017b, 85). Die intermenselijke impasse wordt wél doorbroken in het laatste verhaal van *Rivieren*.

2.3. ‘Pierre en Adèle’

2.3.1. Oernatuur

Nochtans karakteriseerde Van Gerrewey de situatie in ‘Pierre en Adèle’ als volgt: ‘[...] elke poging om de door een rivier opgelegde scheiding tussen twee landgoederen (en tussen de geslachten) te weerleggen, wordt op apocalyptische toorn onthaald.’ (Van Gerrewey 2017). Driessen reageerde daarop dat: ‘[...] juist [‘Pierre en Adèle’] een verhaal over verlossing, verzoening en progressie is’ (Driessen 2017a).

Wat de uitgangspositie van het verhaal betreft, valt Van Gerrewey's interpretatie in ieder geval goed te volgen. In het dal van de Issou, een Bretons riviertje, twisten twee families al eeuwenlang om het land dat door de stroom onder beide partijen verdeeld wordt. Een godsdienstgeschil en een heleboel koppigheid zorgen ervoor dat de protestantse Corbés en de katholieke Chrétiens niet tot een oplossing komen. In dit verhaal is de centrale mythe dan ook de Bijbelse stof, die de personages naar eigen goeddunken inzetten om de werkelijkheid mee vorm te geven. Het treffendst wordt die troebele grens tussen mythe en realiteit geëvoceerd in de scène waarin Adèle Chretien mee stapt in een processie van Mariabeelden. Intussen wordt de relatie met haar echtgenoot, Corentin Berthou, aan de lezer beschreven. Corentin blijkt een dronken geweldenaar die haar het leven zuur maakt. Op die manier reflecteert Adèles passieve rol thuis zich alvast in de haar omringende Mariabeelden, symbolen van gefnuikte

vrouwelijkheid in een patriarchale godsdienst; maar het gaat nog verder dan dat. De 48-jarige Adèle blijkt zwanger te zijn van Corentin, waardoor ze nu op een wel erg wrange manier lijkt samen te vallen met de roerloze madonna's rond haar (Driessen 2017b, 112-115). Akeliger nog is de passage waarin Adèles gezworen vijand, Pierre Corbé, op het punt staat een gruweldaad te plegen, omdat haar dochttertje Marie-France, 'een heidens wezentje dat hem bespotte', een voet op zijn land dreigt te zetten: 'Het was wonderlijk: hij zag een kruis, het symbool van de verlossing, en wat zich daarachter bevond, kon hij doden door simpelweg de trekker over te halen.' (Driessen 2017b, 123). Hier heeft de (christelijke) mythe dus zoveel macht over Pierre's perceptie van de werkelijkheid dat hij haar aanwendt om een volstrekt primitieve mannelijke drang naar geweld te legitimeren. Opnieuw verbergt die drang echter vooral het mannelijke onvermogen om met vrouwen om te gaan. In 'Pierre en Adèle' is dit mannelijke tekort bovendien net als in de andere verhalen ook herkenbaar in de onmacht die de mannen vertonen ten opzichte van al wat modern is, zoals wanneer Pierre zijn tractor maar niet aan de praat krijgt (Driessen 2017b, 119).^{viii} Alles wijst er dus op dat het leven in het dal van de Chrétiens en de Corbés nog door en door primitief is. Al gauw blijkt echter dat ook de beschaafde wereld bepaald te wensen over laat als het op beschaving aankomt.

2.3.2. Als de rede slaapt

Al in de eerste scène van 'Pierre en Adèle' is er de suggestie dat het onderscheid tussen het barbaarse dal en de beschaving daarbuiten niet zo scherp is als het lijkt. We zijn getuige van een jachtpartij, die eindigt in een ruw dispuut tussen Pierre Corbé en Corentin Berthou over wie recht heeft op het geschoten ree. Een beeld van de hond die zijn bloeddorst niet kan bedwingen zet het rauwe karakter van de hele scène nog extra in de verf. Vervolgens gebeurt er echter iets opmerkelijks: 'Hoog boven hun hoofden scheerden drie Mirages voorbij, de nieuwe supersonische jachtvliegtuigen van de Franse luchtmacht.' (Driessen 2017b, 91). Enerzijds illustreert dit beeld, zoals Joost de Vries reeds opmerkte, de enorme afstand tussen het onveranderlijke dal en de razend snel voortschrijdende moderne tijd (De Vries 2016). Anderzijds sorteert het zorgvuldig gekozen woord 'jachtvliegtuig' ook een soort spiegeleffect: alsof er nog steeds een echo van het primitieve doorklinkt in de moderne wereld.

Die suggestie wordt bevestigd wanneer de als bemiddelaar aangestelde advocaat Salomon in het dal een picknick houdt en over de hele toestand mijmert: 'Inmiddels leven we in de twintigste eeuw, er wordt in Versailles gewerkt aan een vredesverdrag dat de wereld voorgoed van nieuwe oorlogen zal vrijwaren – en deze families zetten hun vete voort, van vader op

zoon. De slaap van de rede baart monsters.’ (Driessen 2017b, 101). Naast een staaltje scherpe ironie is deze passage een uitnodiging aan de lezer om bepaalde verbanden te leggen tussen de gebeurtenissen in het dal en de grote historische ontwikkelingen.^{ix} Zo lijken het primitieve en het moderne dus opnieuw over elkaar te schuiven. In dat verband is ook de intertekstualiteit in deze advocaat-passages overigens erg functioneel. Verwijzingen naar Goya’s *Los desastres de la guerra* (1810-1820) en Goldings *Lord of the flies* (1954) roepen immers de associatie op met het dierlijke en monsterlijke dat broeit onder de beschaving – zoals bekend, een laagje vernis (Driessen 2017b, 101-102).

Salomon had het mis: nieuwe oorlogen volgen, op het wereldtoneel én in het dal, en beide werkelijkheden worden dan ook voortdurend middels kleine dwarsverbanden en analogieën met elkaar verknoopt (Driessen 2017b, 108, 112, 116, 118). Wanneer een benevelde en wraakzuchtige Corentin Berthou met behulp van benzine de hele rivier in brand steekt, lijkt in het dal nu zelfs werkelijk een wereldoorlog te zijn uitgebroken. Toch leidt net die gebeurtenis tot een catharsis.

2.3.3. Hij wordt rein

Opmerkelijk genoeg wordt de uiteindelijke verzoening tussen de twee families niet bewerkstelligd door de afgezant van de beschaving, de advocaat Salomon, maar door de persoon in *Rivieren* van wie je zoiets nu net niet zou verwachten: de in primitieve patronen verstrikte man. Wanneer Marie-France Chrétien in de vuurrivier om het leven dreigt te komen, schiet Pierre Corbé haar te hulp (Driessen 2017b, 135-136). Daarmee blijkt het aan Mozarts *Zauberflöte* ontleende motto van ‘Pierre en Adèle’ bepaald toepasselijk: ‘Er wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden’. Niet de grote verhalen van beschaving, vooruitgang en modernisering blijken de redding van de mens in Driessens verhaalwereld – zij dragen immers eveneens bepaalde gevaren in zich – maar wel een besef van intermenselijke verbondenheid en verantwoordelijkheid.

In het slot van ‘Pierre en Adèle’ zet Driessen door middel van enkele peripetieën iedere vorm van fatalisme of mythisch denken buiten spel. Het tot dan toe stevast gefaalde streven naar menselijke harmonie slaagt, de man breekt los uit zijn starre patronen en de mythe regeert niet langer over de werkelijkheid. Dat laatste blijkt immers symbolisch uit de katholieke kapel die met financiering van Adèle wordt gebouwd op het land van de voorheen zo verstokte protestant Pierre (Driessen 2017b, 138-139).

3. Epiloog: Een averechts actuele schrijver?

Het einde van 'Pierre en Adèle' illustreert andermaal Driessens visie op de geschiedenis: uiteindelijk prevaleert de kleine, dagelijkse leefwereld van de mens op de grote historische gebeurtenissen.^x Toch is de rol van modernisering in deze novelle, alsook in 'De reis naar de maan', heel wat genuanceerder dan in de kritische receptie werd beweerd. *Rivieren* stelt de beschaving niet voor als per definitie onbelangrijk of zinloos, maar wil wel een kritische reflectie op die beschaving zijn en aantonen hoe in de moderne wereld nog steeds primitieve elementen doorwerken. Anders dan Van Gerrewey stelde, is Driessens verhaalwereld echter geen onveranderlijke, mythische wereld. De personages die naar verandering en verbetering streven, falen niet vanwege een oerkracht of noodlot. Ze falen, omdat ze in hun eigen mythes en denkpatronen verstrikt blijven. Dat verandering in Driessens universum wel degelijk mogelijk is, bewijst de laatste novelle van de bundel, waarin twee gezworen vijanden er ten slotte in slagen om hun eeuwenoude, primitieve vete opzij te schuiven. Daarmee tekent zich in de drie novelles een opmerkelijke evolutie af: van de bittere eenzaamheid van de acteur in 'Fleuve sauvage', over het gefaalde contact tussen Julius en Konrad in 'De reis naar de maan', naar de uiteindelijke harmonie in 'Pierre en Adèle'. Het is precies in deze evolutie dat de specifiek eigentijdse kwaliteiten van *Rivieren* duidelijk worden.

Hoewel Driessen zelf aangaf zich als schrijver niet met literaire stromingen bezig te houden,^{xi} sluit zijn recentste boek, maar even goed zijn eerdere romans *Gars*, *Vader van God* en de novelle *Een ware held*, tot op zekere hoogte goed aan bij een tendens die in het contemporaine literaire landschap furore maakt: de zogenaamde 'New Sincerity'. Deze 'New Sincerity', ook wel post-postmodernisme of laatpostmodernisme genoemd, probeert een literatuur aan gene zijde van het postmodernisme te stichten. Dat uit zich enerzijds in romans die, wars van alle postmoderne ironie en relativering, een zeker (politiek) engagement ambiëren (Vaessens 2009, 15-18). Een dergelijke inzet strookt uiteraard helemaal niet met Driessens schrijverschap, dat in eerste instantie niet geïnteresseerd is in de actualiteit.^{xii} Anderzijds pleit de 'New Sincerity' voor literatuur waarin oprechte menselijke gevoelens weer aan belang winnen en het verlangen naar geborgenheid en intermenselijk contact centraal komt te staan (Kelly 2010, 145-146). Een dergelijke thematiek speelt, zoals ik in dit essay heb aangetoond, in Driessens werk dan weer zeer nadrukkelijk een rol. Hoewel de auteur vooraf nog nooit van 'New Sincerity' had gehoord, gaf hij in een interview overigens te kennen zelf ook een zekere verwantschap te zien tussen deze literatuuropvatting en zijn

eigen werk^{xiii} – zeker gezien de minimale affiniteit die hij als schrijver voelt met de poëtica van het postmodernisme.^{xiv}

Dat alles maakt van Driessen nog geen New Sincerity-auteur. Wel toont het mijns inziens aan dat schrijvers nooit helemaal ‘tijdloos’ zijn, alsook dat zelfs de vermeend ‘reactionaire’ exemplaren soms verrassend progressief blijken.

4. Literatuurlijst

CLOOSTERMANS 2016

Mark Cloostermans, 'Stroomdromen'. In: *De Standaard*, 27 mei 2016.

DE JONG 2016

Sonja de Jong, 'Veel gezegd met weinig woorden', in: <onbekend>, 12 april 2016.

[<http://martinmichaeldriessen.com/wp-content/uploads/2016/05/5.pdf>]

[toegang op 15/06/17]

DEKISS 2004

Jean-Paul Dekiss, 'Une vie, une oeuvre'. In: Philippe de la Cotardière (ed.), *Jules Verne. De la science à l'imaginaire*. Parijs, Larousse, 2004, 8-30.

DE VRIES 2016

Joost de Vries, 'Smart en zweet'. In: *De Groene Amsterdammer*, 7 juli 2016.

DRIESSEN 1999

Martin Michael Driessen, *Gars*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1999.

DRIESSEN 2012

Martin Michael Driessen, *Vader van God*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2012.

DRIESSEN 2013

Martin Michael Driessen, *Een ware held*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2013.

DRIESSEN 2017a

Martin Michael Driessen, 'Leven als schrijver'. In: *De Gids*, 180 (2017) 2 (januari).

[<https://de-gids.nl/2017/no2/leven-als-schrijver>]

[toegang op 11/06/17]

DRIESSEN 2017b

Martin Michael Driessen, *Rivieren*. Amsterdam, Van Oorschot, 2017.

FORTUIN 2016

Arjen Fortuin, 'Wie vindt een bos nou lelijk – Driessen schrijft beter dan goed'. In: *NRC Handelsblad*, 1 april 2016.

GOEDGEBUURE 2016

Jaap Goedgebuure, 'De rivier doet met ons wat ze wil'. In: *Trouw*, 14 mei 2016.

KELLY 2010

Adam Kelly, 'David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction'. In: David Herring (ed.), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Los Angeles / Austin, Sideshow Mediagroup Press, 2010.

[https://www.academia.edu/1041012/David_Foster_Wallace_and_the_New_Sincerity_in_American_Fiction]

[toegang op 15/06/17]

LEYMAN 2016

Dirk Leyman, 'De natuur heeft altijd het laatste woord'. In: *De Morgen*, 20 juli 2016.

MONTIJN-DE FOUW 1920

Nelly Montijn-De Fouw, *Sagen van Koning Arthur en de ridders van de Tafelronde*. Zutphen, Thieme, 2009.

SERDIJN 2016

Daniëlle Serdijn, 'Rivieren'. In: *de Volkskrant*, 16 april 2016.

VAESSENS 2011

Thomas Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Amsterdam, Uitgeverij Vantilt, 2011.

VAN GERREWEY 2017

Christophe van Gerrewey, 'Een leven als man'. In: *De Gids*, 180 (2017) 1 (januari).

[<https://de-gids.nl/2017/no1/een-leven-als-man>]

[toegang op 11/06/17]

-
- ⁱ Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 1:13:48-1:15:30]
- ⁱⁱ Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:21:50-0:24:30]
- ⁱⁱⁱ Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:52:38-0:55:30]
- ^{iv} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:52:38-0:55:30]
- ^v Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:33:50-0:35:10]
- ^{vi} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:56:00-0:56:30]
- ^{vii} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:54:00-0:55:00]
- ^{viii} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:54:00-1:00:30]
- ^{ix} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 1:06:40-1:08:30]
- ^x Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 1:02:40-1:04:00]
- ^{xi} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:26:20-0:28:35]
- ^{xii} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 1:02:40-1:04:00]
- ^{xiii} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:26:20-0:31:00]
- ^{xiv} Interview van A. Fuhrmann met M. M. Driessen, *d. d.* 10 juni 2017 [zie geluidsbestand: 0:29:55-0:31:00]