

# Het wonder van de wonde.

## Over *Dius* van Stefan Hertmans

*Bart Vervaeck*

Anton, de ik-verteller van Stefan Hertmans' nieuwe roman *Dius*, doceert kunstfilosofie aan de Gentse academie, maar wordt geplaagd door zijn 'eigen middelmatigheid'. Hij is een abstracte, academische denker die alles wil ordenen en doorgronden, terwijl hij beseft dat de kracht van kunst net in de wanordening ligt, een 'wirwar van primitief ogende kleuren' bij Asger Jorn, 'een wirwar van perspectieven die elkaar uit evenwicht brachten' bij Pontormo. De ruimte van de poëzie en de schilderkunst bestaat uit 'bij elkaar verdwaalde voorwerpen', die naar elkaar kruipen 'om daar een onontwarbare massa te vormen'. Niet alleen in de ruimte is kunst een kluwen, ook in de tijd is ze een mengsel van verschillende, zelfs zogenaamd tegengestelde, periodes en fases: 'Ik beschouwde de hele kunstgeschiedenis als één interactieve ruimte waarin alles met elkaar te maken had. Zo kon ik van een detail op een zeventiende-eeuws tafereel overspringen naar een conceptueel kunstenaar of een expressionistisch portret.'

De schilder *Dius*, titelfiguur van de roman, belichaamt deze artistieke vermenging in tijd en ruimte. Zijn woonplaats, een afgelegen oud gildehuis 'dat grenst aan een verwaarloosd park en een oud kasteeltje', is de plek waar de zojuist vermelde 'verdwaalde voorwerpen' bij elkaar komen. En zijn tragische leven volgt de ontwikkeling van de westerse kunstgeschiedenis: aan het begin lijkt hij een reïncarnatie van renaissancegoden als Vittore Carpaccio en Jacopo da Pontormo, maar gaandeweg sluipt de hedendaagse verwarring in zijn kunst, tot ze begint te lijken op het uitmiddelpuntige werk van modernistische goden als Jorn en Lucian

Freud. Uiteindelijk is Dius klassiek én modern. Hij vermengt renaissance en avant-garde.

Als ik het zo vertel – academisch, al te academisch – lijkt *Dius* de illustratie van een idee of een schema. Maar dat is zeker niet het geval. De roman, volgens mij de beste van Hertmans, vertelt een spannend en tragisch verhaal dat je niet loslaat voor je het helemaal gelezen hebt – en zelfs dan blijft het spoken. Bovendien preekt of doceert het boek niet. Als Anton zijn ideeën formuleert, zitten die formuleringen vol twijfels en vragen. De thema's worden gesuggereerd in schitterende beelden en adembenemende beschrijvingen. Naarmate de roman vordert, zie je steeds meer elementen naar elkaar toe kruipen. Sterk vereenvoudigd gaat het om de graduele vermenging van kunst, liefde en vriendschap als drie vormen van tijdruimtelijke wanordening. Het kluwen dat daardoor ontstaat, is zo meesterlijk opgebouwd dat je als lezer niets liever wil dan de meester volgen.

### **Broederziel alleen**

De verhouding tussen meester en leerling is een van de hoofdmotieven van de roman. Dius is een student van Anton. Hij is in alles de tegenpool van zijn docent. Hij is een virtuoze schilder, een doener in plaats van een denker, een creatieveling in plaats van een beschouwer. Hij beheerst moeiteloos alle technieken; ze komen hem, net als de inspiratie, aangewaaid. Hij hoeft slechts zijn intuïtie te volgen, terwijl Anton alles overdenkt. Dius legt niet uit en filosofeert niet, maar, beseft Anton, 'hij wist meer dan ik, zonder er theorieën over te hoeven verkondigen.'

Die twee tegenpolen worden, op verzoek van Dius, vrienden. En al gauw blijkt de orde te verdwijnen. De leerling wordt de meester: 'Dius hield de touwtjes van mijn leven in handen, en ik, zijn docent, liep achter zijn betovering aan als een verloren gelopen schoothondje in de ijsregen.' Aan het eind vraagt zijn geliefde Lys aan Anton: 'Als je Dius niet had gekend, zou je dan doortastender zijn geweest, Anton?' Het is een van de vele vragen waarmee Anton (en de lezer) blijft zitten: zou hij zonder de vriendschap met Dius zelfstandiger geweest zijn? Zou hij méér of minder zichzelf geweest zijn? En zou dat dan beter of slechter geweest zijn?

In ieder geval lijkt het erop dat de twee slechts vrienden kunnen zijn omdat ze zo verschillend zijn én blijven. Met een verwijzing naar de vrienden Olmo en Alfredo uit Bertolucci's *Novecento* zegt Dius: 'Ook wij zijn onafscheidelijk omdat we zo

verschillend zijn.’ Anton ziet in Dius zijn ‘broederziel’, maar van een zielsversmelting of een synthese is geen sprake. Uiteindelijk blijft Anton alleen.

De combinatie van tegenpolen die er wel is in de vriendschap, lijkt horizontaal. Vrienden zouden geen hiërarchie erkennen: ‘We begonnen steeds meer als oude bekenden met elkaar om te gaan, het was heel natuurlijk gegroeid, zo leek het wel. Van een leraar-studentverhouding was allang geen sprake meer.’ Maar schijn bedriegt. Er is geen osmose, geen dialectische verzoening van these en antithese. Er is een chaotische vermenging, die tegelijkertijd extatisch en angstaanjagend is en die geen breuken uitsluit. Het is als die chaotische massa kleuren op een doek van Jorn, tegelijk schitterend en gruwelijk.

Dat is het sublieme van de kunst en de vriendschap. Ze zorgen beide voor een extase die een toegang lijkt te bieden tot een andere wereld, maar ze zorgen ook voor ontwrichting, angst, zelfs ontredding en pijn. Het beloofde land blijft net buiten bereik. In zijn aantekeningen voor een les, noteert Anton: ‘Er is iets in het net gerateerde dat soms meer menselijkheid, meer stille tragiek verraad dan het volledig geslaagde; in die zin is het sublieme pas subliem als het niet al te subliem is.’

### **Het vleesgeworden litteken**

Er blijft in het sublieme iets van het tekort, de mislukking, het monsterlijke. In de vriendschap tussen Dius en Anton schuilt ook verraad. Dius houdt een brief van Antons geliefde Lys achter en zorgt er zo voor dat de geliefden uit elkaar gerukt worden. Hij kan de pijn en de rouw die zijn boezemvriend daardoor voelt, blijkbaar best verteren – ook al blijkt aan het eind dat hij geprobeerd heeft zijn verraad goed te maken. Vrienden kwetsen en helen elkaar. Ze slaan wonden en leren leven met de littekens. Misschien is de vriend als een voodoo-pop, die je pijnigt om jezelf te beschermen: ‘Misschien was Dius de voodoo-pop waarmee ik mijn eigen angsten op afstand had willen houden... Ik was de helft van mijn leven ruim voorbij, en ik voelde vooral hoe dik het littekenweefsel daar vanbinnen in alle stilte geworden was.’

Niet alleen het leven en de vriendschap worden getekend door littekens en wonden, ook de kunst is er de weergave of de belichaming van. Dat wordt duidelijk door twee beelden die in de roman centraal staan: Stefano Maderno’s marmeren beeld van de gestorven Sint-Cecilia in Rome en het incarnaat. Die term verwijst naar de weergave van de huid op een schilderij, ‘het zo levensecht mogelijk benaderen van menselijke huid op doek’. Vanaf het begin zegt Dius dat hij slechts door één ding

gedreven wordt: 'Ik denk alleen maar aan incarnaat en hoe ik dat moet maken.' Gaandeweg wordt duidelijk dat het hem om de gekwetste huid te doen is, en dat hij vooral littekens en wonden zo perfect mogelijk wil weergeven. Dat is de sublieme betekenis van 'incarnaat', waarbij opnieuw extase (het lichaam treedt buiten zichzelf) en pijn (het gaat om het gekwetste lichaam) samengaan.

Dius' richtsnoer is Maderno's beeld, waarvan een kopie in een kerkje aan de kust te vinden is. De heilige Cecilia ligt dood op haar zij, op de grond, en in haar hals zit 'een diepe snede waaraan een dikke druppel bloed bengelt.' Dius knielt voor het beeld: 'Dit wil ik kunnen', zegt hij. Kunst maakt wonden tastbaar: 'Je kon het beeld aanraken, desnoods strelen; je kon aan de diepe snede in de mooie hals voelen als je dat wilde.' Anton beseft dat dit het moment is waarop Dius 'mij iets van het sublieme in de kunst wilde tonen'.

Dat sluit perfect aan bij wat Anton zelf zoekt in de kunst. Wanneer hij voor Matthias Grünewalds schilderij van Sint-Antonius ('mijn patroonheilige,' bedenkt hij veelzeggend) staat, treft hem vooral de uitbeelding van een stervende bedelaar, 'overdekt met afzichtelijke zweren': 'De builen, wonden en opengekrabde blazen waaruit hier en daar dikke etter druipen zijn zo weerzinwekkend gedetailleerd geschilderd dat het iets magistraals krijgt – zelfs iets subliems.' Anton ervaart hier hetzelfde als wat Dius voelt voor het beeld van Cecilia. In Dius' notitieschrift leest Anton: 'Het litteken is het ereteken van doorstane pijn, verdichting van materie door een wonde. Grünewald? Zie incarnaat.'

## **De ontwikkeling van het incarnaat**

De schilderijen van Dius vertonen een duidelijke evolutie: ze tonen steeds meer de builen en de wonden. Als student wil hij afstuderen met een bewerking 'van de wereldberoemde ridder van Vittore Carpaccio'. Hij schildert het ontblote rechterbeen van de ridder 'een zestal keer' op ingelijste paneeltjes. 'Op de huid had hij wonden en littekens in de waslaag aangebracht':

Als je goed toekeek zag je dat Dius, door bij elk paneel wat meer in te zoomen op het stuk blote huid van de ridder, telkens een iets grotere wonde had aangebracht. Niet door ze te schilderen, maar door het canvas – ik ben geneigd te zeggen: de huid – te scheuren en rond die scheur in de meest ragfijn geschilderde details de wonde, de stollende bloedvlekken, het geronnen bloed en, op het laatste paneeltje, het toegetakelde en etterende vlees af te beelden. In

een flits begreep ik dat het niet louter om verf ging, maar om echt, geronnen bloed. Het was alsof hij de ervaring van pijn had geschilderd.

Dit is Dius' geschilderde versie van de bloedende Cecilia. De jury, onder leiding van de zelfingenomen kunstpaus Jan Chapot (een cameo van Jan Hoet), keurt het werk echter af en Dius stopt met studeren. Niet met schilderen, natuurlijk. Hij vertrekt naar Italië, met zijn vrouw Pia. Meer dan twintig jaar later komt hij Anton, die ondertussen het gildehuis gekocht heeft, nog eens bezoeken. Dius heeft een dochtertje, Zieltje, met het syndroom van Down. Hij schildert haar. In die portrettenreeks, 'vaak geïnspireerd op klassieke portretten uit de schilderkunst', heeft hij de liefde en de pijn van en voor het meisje 'zo fijngevoelig vastgelegd dat ik zijn ontroering voelde, de subtiliteit van een Vermeer'. Uit de reeks spreekt de sublieme combinatie van 'pijn en vertedering, van intimiteit en aandacht'.

Wanneer bij Dius een breintumor gediagnosticeerd wordt en hij nog maar enkele maanden te leven heeft, werkt hij verder aan de reeks, die nu steeds duidelijker de incarnatie van pijn wordt. De doeken zijn 'breder geborsteld, ruwer, soms met iets van de kille wreedheid die sommige portretten van Lucian Freud zo aangrijpend maakt'. Het gezicht van het meisje wordt steeds meer een wirwar van onsamenhangende delen:

De meest recente werken – zo interpreteerde ik de evolutie toch – waren duidelijk met zijn vingers geschilderd; vette vegen met dikke vingerafdrukken, pasteus en ruw, en het gezicht van Zieltje als het ware vernield, uit elkaar gewreven, met hier en daar iets als een oog, een blik... Van dichtbij zag je niets anders dan vegen en strepen, maar vanaf een tweetal meter afstand zag je vagelijk het gezicht van het meisje opdoemen. Abstractie van de verzelfstandigde details, bedrieglijke samenhang van het geheel... Het geheim van de moderne schilderkunst ontvouwde zich voor mijn ogen.

De theorie van Anton over kunst als een combinatie van ongerelateerde onderdelen krijgt nu een tragische illustratie. Alsof Dius zijn vriend aan het eind nog gelijk wou geven.

Niet alleen het schilderij is een incarnatie, ook de schilder. Zo noemt Dius zichzelf 'Diavolo incarnato'. Maar hij is dubbelzinniger dan dat. Zijn naam verenigt de tegenpolen van god (Deus) en duivel (Diavolo). Voorts is hij 'de incarnatie van een van die kleurrijke schilders over wie Giorgio Vasari zo sfeervol had geschreven in de zestiende eeuw'. De lezer kan daaraan toevoegen dat de ik-verteller dan wel de

reïncarnatie van Vasari moet zijn. Anton vertelt immers het verhaal van de kleurrijke schilder die Dius is. Hij vermeldt dat hij vanaf zijn pensionering (op zijn achtenvijftigste) begint te schrijven en het verhaal van Dius wordt inderdaad verteld door een oudere man, vanuit de terugblik. Ironisch genoeg – maar wel volledig in overeenstemming met Antons lage zelfbeeld – zegt hij op de laatste bladzijden van zijn verhaal dat hij geen nieuwe Vasari is: ‘Ik had makkelijk een sensationele monografie kunnen schrijven om Dius’ ware verhaal uit de doeken te doen, maar dat zou aangevoeld hebben als verraad van wat we samen hadden gedeeld. Dius’ leven zal geen moderne Vasari vinden om het te beschrijven.’

*Dius* is geen sensationele monografie, maar het is wel een portret ten voeten uit van een virtuoze schilder die niet virtuoos met het leven wist om te gaan. De jonge ridder van Carpaccio, het doek dat Dius bewerkte als afstudeerproject, wordt beschouwd als ‘het eerste portret ten voeten uit in de geschiedenis van de Europese kunst’. Een schriftelijk equivalent van dergelijke portretten is te vinden in Vasari’s *Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*. Anton leest het boek, geniet ervan en ziet het onbewust als een voorbeeld voor zijn eigen schrijven. Is Dius de reïncarnatie van Caravaggio, dan is Anton een hedendaagse versie van Vasari.

## **Alys in wondeland**

Niet alleen de kunst en de vriendschap zijn een sublieme combinatie van tegenpolen die nooit volledig versmelten. Ook de liefde is zo’n warreling. Net als in de vriendschap, duikt hier het verraad op. Anton is getrouwd met Nouka, maar kiest uiteindelijk voor Lys, een collega aan de academie. De twee relaties kennen momenten van extase en van pijn, en vooral veel momenten waarin de twee elkaar raken. Wanneer het weer eens uit is met Lys, ziet hij haar ‘empathische blik’ terwijl ze praat met een andere docent, een blik ‘die mij stak als een mes in een open wonde’. ’s Nachts droomt Anton van Lys als was ze Alice in wonderland, die in een diepe put valt en achter een konijn aanholt. In zijn droom valt hij ‘diep de regenpunt in’ en ziet hij ‘Lys achter een konijn aan lopen. Geen tijd! Geen tijd! riep ze.’ Dat verwijst allicht naar het witte konijn dat Alice ziet en dat altijd te laat komt.

Maar Lys is niet alleen Alice. Ze is ook Lyc – de ‘c’ wordt wel vaker als een s-klank uitgesproken, ook in deze roman. Bijvoorbeeld bij Cieltje, alias Zieltje, de dochter van Dius. En ‘lyc’ is dan weer een onderdeel van het litteken. Zoals Anton in een van zijn

lessen uitlegt is lit-teken ‘een woord dat is afgeleid van het Middelnederlandse lyc-teken, want *lyc* is het oude woord voor lichaam’.

Daar stopt de warreling van betekenissen niet. Alice is een anagram van Celia, alias Cecilia, en dat verbindt Lys met de martelares die het sublieme lijfelijk voorstelt en voelbaar maakt. Het gaat hier om een echt kluwen. De dochter van Dius en Pia is er ook een onderdeel van. Pia noemt haar steeds ‘Celia’. Anton dacht dat Dius haar als ‘Zieltje’ aansprak, maar na een tijd beseft hij: ‘Hij zei Cieltje in het Nederlands, niet Zieltje. Cieltje, Celia, Cecilia... Met een schok zag ik het onthalsde beeld van de jonge martelares in het kerkje in de duinen voor me, zo heel erg lang geleden.’ De vermelding van ‘Celia’ verknoopt Alice-alias-Lys eens te meer expliciet met de heilige Cecilia. Na een intense vrijpartij met Lys, ziet Anton ‘de vaagrode streep in haar hals, die er was gekomen toen ik haar al te stevig had omhelsd.’ En lachend zegt Lys hem: ‘incarnaat’.

Wanneer Anton een hert aanrijdt en in het ziekenhuis belandt, lijkt hij zelf op de martelares. Dat blijkt wanneer zijn vriend hem bezoekt. Net als Dius in het kerkje aan de kust zijn hand op de hals van Cecilia legde, legt hij in het hospitaal ‘zijn hand op mijn voorhoofd’ en even later zegt hij ‘dat het beter voor je is voorlopig niet opnieuw halsoverkop in een relatie te duiken’. Halsoverkop – ongetwijfeld de samentrekking van Cecilia’s hals en Antons ongeval. En dan is er nog het strandliefje van Anton, dat ‘Délíce’ heet, een delicioze versie van Alice.

Of overdrijf ik nu? Begin je als lezer overal clusters van betekenissen te zien, omdat Hertmans erin slaagt je helemaal onder te dompelen in de sublieme combinatie van uit elkaar liggende elementen? Vergaat het de lezer zoals het Anton vergaat wanneer die ontdekt dat zijn beste vriend een brief van Lys achtergehouden heeft: ‘Dit was te veel in één keer, alles wat ik moest leren overzien warrelde door elkaar.’ Wie *Dius* leest, ziet steeds meer door elkaar warrelen, maar dat is geen klacht. Integendeel, het is de concrete ervaring van de sublieme tekst die *Dius* is en die ik hier al te analytisch benaderd heb.

## **De ruimte van vroeger**

De duizelingwekkende combinatie van tegengestelden doet denken aan de condensatie, de verdichting van betekenissen die centraal stond in de eerste werken van Hertmans. En *Dius* bevat inderdaad eindeloos veel toespelingen op het vroege werk van de schrijver. Zo is Anton een van de twee hoofdfiguren in Hertmans’

debuutroman *Ruimte* (1981). Het gaat om een spiegeling: in *Ruimte* is Anton niet de ik-verteller, maar de figuur waarover de ik-figuur (die Stephen Hero genoemd wordt) vertelt. Anton speelt daar dus een rol als Dius hier: hij is het onderwerp van de biografie. Al gaat het in beide gevallen om een mengvorm van autobiografie en biografie. De ik-figuur en Anton zijn in *Ruimte* broederzielen en spiegels van elkaar, net als Anton en Dius hier.

De vier personages zoeken hun heil in de polders, een uitgestrekte ruimte vol rust en zonder duidelijke einders. De schitterende beschrijvingen van die omgeving vind je zowel in *Dius* als in *Ruimte*. Ook de thematisering van de spanning tussen de haast dwangmatige intellectuele bespiegeling versus de spontane lijfelijke creativiteit, staat centraal in de twee boeken. Het is geen toeval dat de slotzin van *Ruimte* met een minieme variatie opduikt in de schriften van Dius. De versie van Dius: ‘Het litteken is het ereteken van doorstane pijn, verdichting van materie door een wonde.’ De oorspronkelijke versie, uit *Ruimte*: ‘Het is het litteken, dat waarde verleent aan het gave, omdat het verdichting van materie is door pijn.’ De twee romans gaan niet alleen over de spanning tussen geest en lichaam, hun stijl is in beide gevallen ook een briljante combinatie van abstrahering en sensualiteit, beschouwing en emotie, denken en voelen. De prachtige beelden brengen al die elementen samen zonder dat ze de spanning ertussen opheffen. Er is geen loutering of synthese in de boeken.

Wat voor *Ruimte* geldt, geldt ook voor heel wat andere werken die Hertmans schreef voor hij het grote publiek veroverde met zijn drieluik *Oorlog en terpentijn* (2013), *De bekeerlinge* (2016) en *De opgang* (2020). Het vroege werk duikt voortdurend op, zoals ik al zei. Zo wordt de verhalenbundel *Gestolde wolken* (1987) opgeroepen in de beschrijving van Dius’ huis vol onsamenhangende dingen als ‘een gestolde wolk van louter toevalligheden’. Dius schildert wonden als waren het wolken, die stollen op zijn doeken: ‘Wonden en wolken’, zegt Anton.

Anton en Dius zijn niet zo verre afstammelingen van de hoofdfiguren uit Hertmans’ roman in verhalen, *Als op de eerste dag* (2001). In extatische ervaringen zoeken ze de toegang tot een andere ruimte, die ook een andere tijd is, namelijk de (kinder)tijd waarin alles voor de eerste keer gebeurt. In dergelijke ervaringen kan je volgens Anton in *Dius* ‘terugkeren als een wonder, als een moment van louter verlichting, licht in een koude winternacht, en wij warmden ons aan dat donkere licht als op de eerste dag’. Zoals alle figuren uit het vroege werk van Hertmans, zijn Anton



en *Dius melancholici*, die proberen levenskracht te putten uit hun weemoed. ‘Vitale melancholie’, heette dat in de vroege essaybundel *Sneeuwdoosjes* (1989).

Ik zou eindeloos kunnen doorgaan met het opsommen van verwijzingen naar de jongere Hertmans. Zo verschijnen in *Dius* de mummies van Palermo, die eerder opdoken in de dichtbundel *Zoutsneeuw* (1987). Het kasteel met gildehuis en de daarbijbehorende beek lijkt zo uit *Naar Merelbeke* (1994) te komen. Maurice Gilliams, die in die roman een onmiskenbare aanwezigheid is, hangt ook heel duidelijk als een beweeglijke wolk boven de nieuwe roman. Hij wordt herhaaldelijk geciteerd. Zo duiken de beginregels van *Elias of het gevecht met de nachtegalen* (1936) op wanneer Anton zichzelf en *Dius* vergelijkt met ondersteboven hangende ‘betoverde apen’. En dan zijn er nog tientallen kleinere toespelingen, bijvoorbeeld op de figuur van de engel zoals die eerder beschreven werd in de verhalen ‘In Schotland’ (uit *Gestolde wolken*) en ‘Nachtengel en Maria’ (uit *De grenzen van woestijnen*, 1989).

Zo doet Hertmans wat Anton in zijn verhaal over *Dius* doet: hij verzamelt wat voorbij is en wat zowel in de tijd als in de ruimte uiteenligt. Hij brengt alles samen in een kunstwerk dat barst van betekenissen en verwijzingen. Er zijn in *Dius* tientallen referenties naar muziek, schilderkunst, literatuur, beeldhouwkunst, film enzovoort. En er zijn ook heel wat autobiografische verwijzingen. Zo doceerde Hertmans inderdaad aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent en promoveerde hij net als Anton in februari 2010 aan de UGent. Wie graag het echte leven van de schrijver ziet achter de fictie van de tekst, zou *Dius*-alias-Egidius kunnen zien als het jonge alter ego van de auteur, die zich afvraagt: ‘Egidius waer bestu bleven?’

Een biografisch gerichte lezer zou zich ook kunnen afvragen hoe het zit met het hert dat de ik-verteller aanrijdt en dat hem bijna doodt door hem te spietsen. De arts in het ziekenhuis gelooft niet veel van het verhaal, want er zijn geen herten in de polder, zegt hij, maar Anton heeft het wel degelijk over een ‘mannelijshert’ en even later zegt *Dius*: ‘Wat een hert, man.’ Zou de auteur, Hertmans, hier niet bijna afrekenen met zijn personage? En zou dat geen bijkomende draai geven aan de centrale problematiek van het alter ego? Over draaien gesproken. De jonge Hertmans interpreteerde (in *Gestolde wolken*) de tragedie vanuit de oorspronkelijke betekenis van het woord, namelijk de bokkenzang. Het dier dat Anton in *Dius* aanrijdt, is een

'hertenbok'. En Dius heet in het Italiaans (zijn afwezige vader was een Italiaan) Egidio. 'Dat betekent jong geitenbokje, wist je dat?' vraagt zijn vader.

Maar de roman is meer dan rijk genoeg zonder zulke speculatieve toevoegingen. *Dius* combineert de warrelende, weerbarstige rijkdom van Hertmans' vroege werk met de narratieve focus en spanningsboog van zijn drieluik. Het resultaat is een meesterlijke vereniging van diepgang en voortgang. Een meesterwerk.

## **BIBLIOGRAFIE**

Stefan Hertmans, *Dius*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2024.