

Een gevoel voor avontuur. *De bekeerlinge*, zevende roman van Stefan Hertmans

Christophe van Gerrewey

Je me disais: 'Ce sentiment d'aventure, il n'y a peut-être rien au monde à quoi je tiens tant. Mais il vient quand il veut; il repart si vite et comme je suis sec quand il est reparti! Me fait-il ses courtes visites ironiques pour me montrer que j'ai manqué ma vie?'
Jean-Paul Sartre

'Elk creatief individu doorloopt de grote Europese sferen in een paar decennia', zo schreef Stefan Hertmans op de tweede bladzijde van zijn romandebuut *Ruimte* uit 1981. In de herfst van 2016, 35 jaar en haast een half mensenleven later, verscheen zijn zevende roman *De bekeerlinge*. Het werk van Hertmans als creatief individu is in die paar decennia zeker geregeld van sfeer gewijzigd. Zijn traject als romancier is uniek en onvoorspelbaar, in die mate dat er een spannende roman aan zou kunnen worden gewijd.

In 1974, op 23-jarige leeftijd, studeerde Hertmans af met een licentiaatsthesis over het werk van Paul de Wispelaere, met als ondertitel *Een onderzoek naar een aantal aspecten van de therapeutische Nouveau Roman*. Hij zocht in diens oeuvre een evenwicht tussen autonomie en engagement en tussen esthetiek en ethiek, en hij nam alvast een aantal keer positie in als auteur, zoals in deze veelzeggende zin:

De fundamentele autonomie-idee die (terecht!) de mimesis-theorie loochent, breidt echter ten onrechte de niet-reële werkelijkheid van de tekst uit 'tot een algemene onmogelijkheid om adequate mededelingen te doen over de realiteit'.

Het citaat in dit citaat komt uit een recensie door Jacq Vogelaar in *De Groene Amsterdammer* van *Paul-tegenpaul* (1970), met als titel: 'Literatuur als schulp waarin de auteur zich verbergt'. Hertmans romandebuut *Ruimte* – en zijn debuut als schrijver, want zoals de lijst met 38 titels aan het begin van *De bekeerlinge* aangeeft, verscheen zijn eerste poëziebundel *Ademzuil* pas in 1984 – is ook te lezen als een zorgvuldig vormgegeven schulp waarin de auteur zich door middel van poëtische en psychologische bespiegelingen terugtrekt, maar waar hij tegelijkertijd zelfbewust, onzeker en superieur als mens uit tevoorschijn probeert te breken. Het is een late uitloper van het debat over vorm en vent, en zowel Hertmans' afstudeerwerk als zijn romandebuut geven aan hoe hij zich, als geen andere naoorlogse schrijver in het Nederlandse taalgebied, van bij aanvang tot theoretische ontwikkelingen heeft willen verhouden.

De roman – en dat is anders voor het gedicht of het essay – is een klassieke vorm die Hertmans nooit aanvaard heeft, iets wat gedeeltelijk zijn relatief geringe romanproductie verklaart. Op vaak ongemakkelijke wijze heeft hij geworsteld met enerzijds het besef dat hijzelf, als schrijver, zijn enige personage is, anderzijds de vrees dat literatuur zonder mimesis en zonder een onweerlegbare band met de werkelijkheid, geen bestaansrecht heeft. Een oplossing zou kunnen zijn om de eigen geesteswereld als reëel en exemplarisch aan te bieden, zoals De Wispelaere dat deed. Voor die uitweg is het schrijverschap van Hertmans echter te verheven en gelaagd: als romanauteur is hij ook altijd een erudiete essayist, die niet zozeer dankzij de aanwezigheid van de lezer halve of gedeelde waarheden wil ontdekken, maar eerder hem of haar deelgenoot wenst te maken van de uniciteit van zijn ervaringen, of soms heel eenvoudig van zijn kennis.

Naar Merelbeke verscheen dertien jaar na *Ruimte*, in 1994, met in dat interval zeven poëziebundels, een toneelstuk, twee verhalen- en twee essaybundels. Een andere

ogenschijnlijke onverenigbaarheid met de romanvorm staat hier centraal: een ik-figuur – of een mens in het algemeen – heeft geen onbetwistbare identiteit waarrond een romanvertelling opgebouwd kan worden. Wie ‘ik’ zegt, gaat zich automatisch aan veralgemeningen, illusies en door de maatschappij en de cultuur ingefluisterde overtuigingen te buiten. De ik-verteller in *Naar Merelbeke* is daarom zo opzettelijk mogelijk een literaire constructie, in een boek dat bestaat uit 38 hoofdstukjes vol jeugdherinneringen die uitmonden in allegorieën voor ongrijpbaarheid, veelvuldigheid en onkenbaarheid, en voor inzichten uit de contemporaine ideeëngeschiedenis. Met één voorbeeld, over het personage – als die term nog van toepassing is – van oom Doresta.

Doresta had vroeger in Tournai gewoond, in het Vlaams Doornik, maar dat vond hij maar flauw. Tournai, dat was zijn stad, een provinciestad met stand en trots, met een kerk die *cing tours et quat’ cent cloches* had, vierhonderd klokken dus, zoals hij niet naliet te zeggen, waarop wij het grapje moesten verbeteren en zeggen *quat’ sans cloches, nonkel!* want de kerk van Doornik had jammer genoeg maar één toren met een klok. Zo, helemaal als die torens die zogezegd vijfhonderd klokken hadden maar uiteindelijk vier torens zonder klok bleken te zijn, op diezelfde manier galmdo Doresta zelf.

Het maakt van *Naar Merelbeke* Hertmans’ vrolijkste en warmste roman, maar ook een boek met een soms drammerige theoretische boodschap. Die boodschap blijkt uit een van de motto’s bij het eerste deel: ‘Je sème à tout vent’, de leuze van *Encyclopédie Larousse*, verbeeld in advertenties door de weggeblazen pluizen van een paardenbloem en vrij te vertalen als ‘ik zaai mee met de wind’ of ‘ik verspreid zaad in alle windrichtingen’. Het motto verwijst naar de *dissémination* van Derrida: de betekenissen die woorden en teksten verspreiden, zijn zo talrijk dat ze in vormeloze constellaties door het luchtruim zweven, waarna ze belanden op onvermoede en vooraf onbereikbare plaatsen. Zo is *Naar Merelbeke* een uitwerking van het besef dat betekenissen bestaan in oneindige veelvuldigheid en wild en zonder angst moeten worden rondgestrooid – een besef dat aan het begin van de jaren 1990, toen *post-truth* een avantgardistisch objectief leek, als een belangrijke kritische uitweg werd beschouwd, lang niet door Hertmans alleen.

Met *Als op de eerste dag* (2001) zorgde de auteur voor tegengewicht: de droom van de verbeelding en het plezier van de tekst slaan om in de nachtmerrie van het geweld en de apathie van de willekeur. Het boek – een ‘roman in verhalen’ – is opgebouwd als drieluik over kinderjaren, puberteit en volwassenheid en over een obsessie die met deze levensfasen samenhangt: de eerste blik, ervaring en liefde. *Als op de eerste dag* toont – vanaf de eerste zinnen – het uitzonderlijke talent van Hertmans voor *ekphrasis*, de beschrijving van kunstwerken (of van de materiële wereld), en van het effect ervan op een gevoelige geest:

In de kamer waar hij sliep hing een donker schilderij, zo’n zestig bij vijfenveertig centimeter groot, dat een soort van neerhof voorstelde. De warreling van vogels op de voorgrond, de sombere schaduwpartijen en de voor kinderoogen nauwelijks ontwarbare vormen op de achtergrond deden het tafereel elke avond in de zomerschemering vervloeien tot het iets monsterlijks kreeg. Het groeide mee met de schaduwen op het behang, waar de ouderwetse bloementrossen algauw ontaardden in dreigende klontering, verwrongen bekken en een voorafspiegeling van alles wat hij later, toen hij ten prooi was gevallen aan het koortsachtig plezier van het lezen en plaatjes kijken, in de hel van Jeroen Bosch terug zou vinden – eens, als hij volwassen zou zijn en niet meer in een letterlijke wereld zou leven, waarin de dingen en de namen nog iets met elkaar te maken hadden.

Het is de aanzet voor een roman waarin geweld aanvankelijk *unheimisch* vervat zit in een schilderij, maar gaandeweg werkelijker, wreder en alomtegenwoordig wordt. Zo openbaart zich, voor het eerst voluit in zijn romanesk oeuvre, het hoofdthema van Hertmans: het existentialistische verlangen naar ervaring, naar heroïsch leven, overweldigend geluk,

onbegrensd avontuur, historisch belangwekkende gebeurtenissen of verpletterend inzicht. Het motto bij het slotverhaal is van Goethe: ‘En zoals gruweldaden geen grenzen kennen, zo slaagden zij erin mij buiten mijn grenzen te laten treden.’ De conclusie van *Als op de eerste dag* is eenvoudig: we zoeken het steeds verder om aan onze trekken te komen, precies omdat de authenticiteit en de kracht van de eerste keer onbereikbaar wordt. *How do we get our kicks?* Het antwoord van Hertmans anno 2001 is weinig bemoedigend en hopelijk niet exemplarisch. Pagina na pagina gevuld met porno, geweld en combinaties van beide. In het laatste verhaal penetreert een man een dertienjarig meisje (‘Hij voelt hoe het meisje zich bepist, de warmte langs zijn ballen.’), haar broer doet tegelijkertijd hetzelfde langs anale weg.

Zes maanden na publicatie van *Als op de eerste dag* werden de Twin Towers in New York door vliegtuigen doorboord. Die geweldige gruweldaad, de moeilijk te peilen ervaring waarvan de beelden miljarden kijkers wereldwijd bereikten, en de nog moeilijker in te schatten gevolgen, zijn het onderwerp van *Harder dan sneeuw*, Hertmans vierde roman uit 2004 – niemand kan beweren dat hij geen risico’s heeft genomen, of dat hij zijn kunnen heeft onderschat. Er worden aanslagen gepleegd in het Institut du Monde Arabe in Parijs en op de Sint-Pieterskerk in Rome, waarna uitgefredacteur John de Vuyst tot eenieders verbazing centraal komt te staan in een onsamenvatbaar complexe plot over (onder meer) joodse terroristen die aan een *ethnic bomb* werken. *Harder dan sneeuw* is het lelijkste boek van Hertmans, onwaarschijnlijk en onbeheerst, even gedurfd als *gênant*. Wat als experiment opgezet lijkt om de invloed van terreur op een middenklassenleven in te schatten, leidt de bombastische ondergang in van een krankzinnig geworden hoofdpersoon dat niets meer belichaamt dan de uiterste consequentie van moderne leegte. Het is de eerste van Hertmans’ romans die binnenkort verfilmd wordt, en het is uitkijken naar de manier waarop het slot in beeld wordt gebracht:

Ik loop tot de rand van de richel. / O moeder. / Ik pis in mijn broek. / Voel de groeiende warmte in mijn gerafelde, azuren klotenknijper. / Verrijzenis. / Ik duizel en val voorover.

Dit extreme boek vormde begrijpelijkerwijze een breuk en vormde de aanleiding om terug te blikken. In een ‘dossier Hertmans’ dat in mei 2005 verscheen in *rekto:verso* naar aanleiding van de receptie van *Harder dan sneeuw*, heeft Hertmans zijn vierde roman (en zijn romanesk oeuvre als geheel) verdedigd, deze apologie is een tijdlang op zijn website beschikbaar geweest.

Ik heb een roman geschreven die als sluitstuk fungeert van een trilogie. Een trilogie waarin telkens dezelfde vraag wordt gesteld: die naar sacrale restanten in het gedrag van mensen die ontkerkend zijn. In *Naar Merelbeke* ging dat over een afscheid van de jeugd en het katholieke geloof; in *Als op de eerste dag* ging het over seksualiteit en de alomtegenwoordige hang naar sublieme scènes, een drang die eindigde in de hersenspinsels van een psychopaat. In *Harder dan sneeuw* gaat het over verlichte, normale, hedendaagse mensen die verstrikt raken in een web van fundamentalistische en paranoïde gedachtespinsels. (...) Ik laat de conclusies aan de lezer over, reik hem alleen het probleem aan en hoop dat het, door de manier waarop het beschreven is, nog lang in hem zal nawerken. De enige boodschap die ik daarbij heb, luidt: laten we niet zo zeker zijn over onze zekerheden, de gebeurtenissen snijden daar doorheen als messen.

In die laatste zin schuilt een van de paradoxen van het eerste deel van Hertmans’ romanoeuvere en het is een belangrijke kwestie die zijn werk ver overstijgt. Hij heeft gemeend met zijn romans waarheden, zekerheden en interpretaties te bestrijden, om vervolgens vast te stellen dat de gebeurtenissen dat doen, zeker als het gaat om klassieke doelwitten als kerk, moraal, staat en autoriteit. Een andere zin uit de apologie is een variant op die kortsluiting: de conclusies van critici en de door hen gehanteerde genrecategorieën toonden aan wat de auteur

wou zeggen: ‘waar de onzekerheid toeslaat, reageren we met het installeren van pseudo-zekerheden’. De vraag is opnieuw waarom en hoe de onzekerheid ‘toeslaat’, en waarom Hertmans met *Harder dan sneeuw* de vroege eenentwintigste-eeuwse verwarring op een verondersteld kritische manier wenste te beschermen. Heeft onzekerheid de romancier nodig als dappere bodyguard of is de roman juist een middel om de als vanzelf regerende chaos begrijpelijk te maken?

Begin 2005 vertrok Hertmans van uitgeverij Meulenhoff naar De Bezige Bij; in de zomer van 2008 verscheen *Het verborgen weefsel*, een welgekomen rustpunt en zijn meest gave, ongeunstelde en foutloze roman tot nog toe. Het is op verschillende vlakken een verbeterde versie van *Ruimte*, zij het geschreven door een onpersoonlijke verteller en met een vrouwelijke auteur als hoofdpersonage. Jelina slaagt er niet in haar leven definitief betekenis en invulling te geven. Ze wankelt voortdurend tussen loutering en beklemming, tussen vrees en begeerte; ze wil een schrijver zijn maar soms ook een huisvrouw, een echtgenote en daarnaast een minnares en een intellect dat zowel kalm en onthecht gadeslaat als kritisch en sceptisch tegen de wereld tekeergaat. Hertmans’ gedurige zoektocht naar grootse, avontuurlijke ervaringen (en naar indrukwekkende literatuur), staat niet voorop, maar wordt ondernomen langs een aantal omwegen – die van het saaie leven van een hyperreflexieve ‘burgertrut’, zoals het hoofdpersonage zichzelf noemt; van vormconventies die de auteur zichzelf heeft opgelegd; van een versplinterd subject dat een identificeerbare eenheid wordt gegund; en van een maatschappelijke realiteit die door afwezigheid of door de bemiddeling van een weinig spectaculair leven naar binnen schijnt. Die existentie wordt zelf een avontuur, zonder dat er terroristen, verkrachtingen of een geamputeerd been (zoals in *Naar Merelbeke*) aan te pas komen. *Het verborgen weefsel* is een boek dat de in 2009 veel te vroeg overleden Patricia de Martelaere had kunnen schrijven, precies omdat het denken zelf van de hedendaagse mens tot iets aangrijpends en bij momenten tot een ramp wordt gemaakt, om een omschrijving van Herman de Coninck over haar werk te parafraseren.

En toen kwam in augustus 2013 *Oorlog en terpentijn* – in deze nog jonge eeuw een van de belangwekkendste literaire publicaties in het Nederlandse taalgebied, en bovendien een ongeziene bestseller, niet alleen naar Hertmans’ normen: van *Het verborgen weefsel* is voornog geen tweede druk verschenen. De basisoperatie is tweezijdig, paradoxaal en gewiekst. Het boek is een artistieke versie van een verondersteld authentieke, echte en niet-literaire getuigenis, want de voornaamste bron zijn de nagelaten oorlogsc Cahiers van Hertmans’ grootvader. Tegelijkertijd komt de schrijver langs de grote poort naar binnen, want in tegenstelling tot in de voorgaande romans wordt het onderscheid tussen schrijver en verteller niet meer geproblematiseerd maar op monumentale wijze ontkend. De twee grote, even schitterende als kritische onzekerheden van de moderne literatuur – de band tussen tekst en werkelijkheid en tussen auteur en verteller – lijken als restafval van de twintigste eeuw weggezet. Als vanouds bij Hertmans komt dat voort uit onvrede met het genre en uit het onvermogen om fictie zomaar fictie te laten zijn. Zoals Arnon Grunberg schreef in *NRC Handelsblad* van 28 maart 2014, wordt in *Oorlog en terpentijn* ‘alles op alles gezet om de lezer te doen vergeten dat we met een roman te maken hebben’. Grunberg ging – in een van zijn zeldzame teksten over een contemporaine romancier in het Nederlandse taalgebied – nog verder, en gaf toe de ontwikkeling van Hertmans’ schrijverschap niet te begrijpen. Enkel wanneer de fameuze en meermaals op televisie vertoonde oorlogsc Cahiers van de opa van Hertmans *niet* bestaan, staat er volgens hem iets op het spel:

Als deze roman geen vervalsing is, dan heeft Hertmans wellicht zijn eruditie en academische uitstapjes als een vergissing beschouwd, een omweg, en is hij tot de conclusie gekomen dat hij zich thuis voelt bij wat ik gemakshalve maar even ‘volkse kunst’ zal noemen.

Hertmans’ grootvader duikt al voor *Oorlog en terpentijn* op in diens romaneuvre, of toch aan

de rand ervan: op het omslag van *Als op de eerste dag* staat een detail uit een kopie van een bestaand schilderij, namelijk *Neerhof met witte pauw* van Melchior de Hondecoeter. Slechts in het colofon wordt dit werk aan Hertmans' grootvader toegeschreven: 'Afbeelding stofomslag U. Martien, "Landschap met vogels"'. Het schilderij komt uitgebreid aan bod in de eerder geciteerde openingspassage, maar zonder dat Martien of zijn verwantschap met de schrijver wordt vermeld. In *Oorlog en terpentijn* staat die verwantschap centraal, samen met alles wat er het gevolg van is, in het bijzonder Hertmans' bezit van de cahiers van Martien, en de reconstructie van diens leven. Het toont nogmaals dat Hertmans geprobeerd heeft met dit boek de fundamentele eigenschap van de roman als literair genre te negeren. Een roman is een fictief verhaal waarin gebeurtenissen worden verteld die waar zouden *kunnen* zijn, en die aan de lezer worden aangeboden precies met de onophoudelijke vraag naar plausibiliteit, authenticiteit en werkelijkheid. Die kritische vraag, die een niet geringe rol speelt bij het leesplezier, lijkt in *Oorlog en terpentijn* van bij aanvang positief beantwoord en blijft dus afwezig: *zo is het*, want ziehier de schriftjes, de schilderijen, de foto's, de plekken, de namen, enzovoort. Hertmans definieert romanschrijven niet langer als wetenschap bedrijven zonder bewijs (zoals W.F. Hermans dat deed), maar als met tekst en beeld een historische reconstructie leveren.

Of dat meteen het etiket volkskunst rechtvaardigt, zoals Grunberg suggereert, is een kwestie van terminologie, maar zeker is de vergelijking met bijvoorbeeld het werk van W.G. Sebald, die ook in *The New York Times* en *The Guardian* werd gemaakt in voor een Nederlandstalige roman uniek lovende en enthousiaste recensies van *War and Turpentine*, niet helemaal geldig. Van zowel de gebruikte beelden, de 'feiten' als de personages in de romans van Sebald is de oorsprong onzeker en er bestaan geen video-opnames waarin deze auteur het onderscheid tussen feit en fictie eenduidig weerlegt. Een verwant en even belangrijk verschil heeft te maken met de ik-verteller, die bij Sebald naamloos blijft en ondergeschikt is aan de oneindig meer getekende levens van de hoofdpersonages, al was het maar omdat zij de Tweede Wereldoorlog aan den lijve hebben ondervonden. Ook dat is bij Hertmans anders: cruciale passages in *Oorlog en terpentijn* suggereren dat hij het is die de hoofdrol vertolkt, al is het dan dankzij de verpletterende indruk die het achterhalen en beschrijven van feiten, en het reconstrueren van historisch bepaalde levens, op hem maakt. Zo komt opnieuw het existentialistische verlangen naar grootse ervaring centraal te staan, en naar de hoop dat er iets van de grandeur van het leven van de grootvader afstraalt op dat van de kleinzoon. Veel zinnen zijn gewijd aan de schuld die Hertmans voelt omdat hij pas op latere leeftijd met de erfenis van zijn grootvader in het reine is proberen komen:

Aldus bleken er in mijn kinderjaren overal sporen aanwezig te zijn geweest, die ik niet kon lezen; en pas door de herinnering te koppelen aan wat ik las, kon ik aan een bescheiden vorm van restitutie beginnen, een ontoereikende *Wiedergutmachung* voor mijn ongehoorde onwetendheid van destijds.

De bekeerlinge is in vele opzichten een uitvergroting van *Oorlog en terpentijn*. De historische afstand is tien keer groter, want het hoofdpersonage Vigdis Adelaïs is een christelijke jonkvrouw uit de elfde eeuw die verliefd wordt op een joodse jongen – een onmogelijke passie die haar ten gronde richt, ook omwille van de gewelddadige religieuze conflicten die op dat moment de geschiedenis bepalen. Ze slaat samen met haar geliefde op de vlucht, krijgt kinderen, verliest haar gezin tijdens een slachting door kruisvaarders en dwaalt daarna hulpeloos rond. Hertmans beschrijft gedetailleerd en met indrukwekkende historische accuratesse de zintuiglijke ervaringen van Hamoutal tijdens haar omzwervingen in de middeleeuwen, maar hij spaart haar niet – er zijn weinig romans waarin de vrouwelijke heldin zo veel te verduren krijgt, en zo opvallend vaak moet kotsen. Hoofdstukken in de verleden tijd, gewijd aan Hamoutal, worden afgewisseld met passages in de tegenwoordige tijd, waarin Hertmans verslag uitbrengt van zijn queeste naar haar, in de vorm van reizen, meestal met de

auto, die hem doorheen Frankrijk voeren, maar ook naar Caïro en Cambridge – ‘een tocht die me’, aldus de schrijver bij aanvang, ‘net als Vigdis Adelaïs en haar Joodse geliefde, ver van huis zal brengen.’

Het personage van de bekeerlinge is tegelijkertijd een alibi om historische ontwikkelingen en problemen te schetsen, waarvan subtiel de actuele relevantie, of althans het tijdloze karakter, wordt gesuggereerd. In dit boek staan essayistische stukken die in een vervolg op *Steden* hadden kunnen voorkomen, een bundel van Hertmans uit 1998. Toch wringen die voluit non-fictionele fragmenten, die door een afstandelijke historicus geschreven lijken, soms met de elders verhalende en vaak verheven toon van *De bekeerlinge*. Het dagelijks leven van Hamoutal wordt versneden met historische informatie, met weinig realistische gevolgen, alsof er in één gesprek plots enkele decennia samengevat moeten worden:

Op een avond hoort ze haar ouders aan tafel na de maaltijd met elkaar discussiëren. Ze sluipt de kamer binnen en gaat ongemerkt op een bank tegen de muur zitten. Haar vader heeft net strenge kritiek geuit op de manier waarop paus Gregorius de Zevende zich in een beschamende machtsstrijd met de Duitse keizer Hendrik heeft gestort. Hij fulmineert tegen de kerkleiders en veroordeelt in scherpe bewoordingen de corruptie van sommige bisschoppen, die systematisch hun eigen verwanten op machtsposities benoemen.

Hoewel Hertmans benadrukt hoeveel er is omtrent Hamoutal dat hij niet met zekerheid weet, toch blijft – zoals in *Oorlog en terpentijn* – de feitelijkheid en de waarheid van wat verteld wordt het uitgangspunt, en de bewijsstukken zijn dit keer enkele documenten die zich in archieven bevinden, die een rol hebben gespeeld in het leven van Adelaïs, en die in het boek fotografisch worden gereproduceerd. Daarnaast ontdekt de schrijver in het Zuid-Franse dorp Monieux waarin hij al jaren een vakantiehuis heeft een joods bad, waarvan hij vermoedt dat de bekeerlinge er destijds in is gedoopt. Die ontdekking vormt de finale van het boek, dat besluit met een foto van deze eeuwenoude constructie. Zo wordt ook op het eind duidelijk waar *De bekeerlinge*, zoals de meeste romans van Hertmans, om draait. Het gaat niet in de eerste plaats om het leggen van parallellen met een verafgelegen tijdperk, om het bekritisieren van zekerheden of maatschappelijke evoluties, of om het ontmaskeren van literaire conventies. Deze roman draait om alles wat de verteller-schrijver emotioneel en intellectueel ervaart wanneer hij contact zoekt met Vigdis, en een kloof van bijna duizend jaar probeert te overbruggen. Waar in vorige boeken geweld, uniciteit, semantische vrijheid of terreur een gevoel van avontuur moesten opwekken, is dat in *De bekeerlinge* (met Huizinga) de historische sensatie. Het is bekend dat bovenal plekken, artefacten, gebouwen en steden daar toegang toe bieden – vandaar het slotstuk met het joodse bad:

Er is een kleine plek in de ruïnes boven het dorp waar ik zomers na elkaar uitzonderlijk gelukkig ben geweest. Het is een veldje met droog gras, de schilfers van dode kerselarentakken dwarrelden in de hete zomerwind neer als zwarte sneeuw, sommige belandden in mijn haren en op de bladeren van het boek dat ik zat te lezen. (...) Tot mijn verbazing is er niet alleen de put, er is ook een primitief zitje in de oude steen zichtbaar. De put heeft vaag de vorm van een acht; in de diepte zie ik een ruim dat ongeveer vijfhonderd liter water moet kunnen bevatten. Pas dan begrijp ik het: dit is een Joods bad, een mikveh voor het zuiveringsritueel. Ik moet gaan zitten om te bekomen. Zou dit werkelijk...? (...) Met andere woorden: de plek waar ik jaren zo gelukkig heb zitten lezen, is de plek waar Joshua Obadiah en David Todros over hun schriftrollen gebogen stonden. Het is de plek waar Hamoutal in het rituele bad is afgedaald. Het is de plek waar de gruwelijke moordpartij heeft plaatsgevonden. Plots is het vredige grasveldje een ruimte vol gillende stemmen, gejammer, gevloek, moord en doodslag, wanhoop en bloed. (...) Ik blijf in ongeloof en verbazing staren naar mijn ontdekking. Ik raak de oude putrand aan. Ik raak Hamoutal aan.

Het is een dunne lijn tussen de empathie die de auteur opbrengt voor het leven en het lijden van deze vrouw en de pathetiek die zijn verlangen naar haar, en de ermee gepaarde gaande historische ervaring, kan veroorzaken. Het is bijvoorbeeld niet makkelijk te peilen waarom het 'uitzonderlijke geluk' van Hertmans zo belangrijk is. Wordt het contrast met het ongeluk van Hamoutal benadrukt? Maar waarom zou de schrijver daarvoor verantwoordelijk gesteld moeten worden? En zou het gevolg van die verantwoordelijkheid, hoe onwaarschijnlijk ook, niet eerder schuld en schaamte moeten zijn, in plaats van een sublieme en haast genotvolle flits van historisch besef?

Een ander opvallend maar moeilijk te doorgronden aspect van de ervaringswereld van de auteur, is de manier waarop hij zijn vrouw doorheen het boek identificeert met zijn hoofdpersoonage. *De bekeerlinge* is opgedragen aan 'de vrouw die een huis kuste' en in interviews is er geen geheim van gemaakt dat die vrouw zijn echtgenote is, die haar blijdschap om het verwerven van een vakantiewoning tot uitdrukking bracht. Hetzelfde geldt voor de bekeerlinge, hoewel het bij haar, duizend jaar eerder, niet om een tweede verblijf ging: 'Toen ze voor de gammele achtergevel stonden, was Hamoutal zo aangedaan en opgelucht dat ze eindelijk weer een eigen thuis zou hebben, dat ze in een opwelling haar lippen op de muur drukte. Haar man had haar verbaasd aangestaard en haar toen in zijn armen genomen. Je hebt een huis gekust, zei hij lachend.' De gelijkstelling tussen Hamoutal en de vrouw van de schrijver herhaalt zich tijdens een bezoek aan Caïro. Hertmans speculeert erover hoe de bekeerlinge 'wellicht wel een keer' de eeuwenoude kelder heeft gezien op weg naar de synagoge van Caïro, die momenteel voor zijn voeten ligt. Daarna wordt de Nijl bereikt, en dat gaat als volgt.

Op een kademuurtje boven het flikkerende water even verderop wacht mijn vrouw me op, haar ogen vervuld van licht en betovering. Ik neem haar in mijn armen, met het gevoel dat we samen een traject hebben voltooid. De glinsteringen op het water verdoven ons urenlang. Ik heb Hamoutal gevonden.

Het is een typische passage, ook voor eerdere romans van Hertmans, omdat er een passioneel, theateraal en verzegend moment in wordt beschreven, met een mysterieuze directheid die eerder vervreemdend werkt dan iets inleefbaar of begrijpelijk te maken. Zo is het om te beginnen niet duidelijk waarom zijn vrouw, van wie in de aanloop naar dit moment geen sprake was, ginds op hem stond te wachten. Evenmin wordt ze onvoldoende vermeld in de rest van het boek om de bewering te staven dat het echtpaar 'samen een traject' heeft voltooid. (Daarnaast is urenlang verstrengeld én verdoofd naar 'de glinsteringen op het water' kijken evenmin evident.) Het lijkt alsof Hertmans zijn vrouw als aanwezigheid en als symbool vooral inschakelt om nogmaals en zonder omwegen of al te veel duiding het grote belang, voor hem persoonlijk, van Hamoutal te benadrukken, hoewel de vraag kan worden gesteld of het belang van die echtgenote daar, omgekeerd, niet tekort mee wordt gedaan.

Het grote vraagstuk tijdens de lectuur van *De bekeerlinge*, en dat geldt in mindere mate voor *Oorlog en terpentijn*, is waarom de schrijver-verteller zodanig lijdt of alleszins zo onder de indruk is van zijn schrijfarbeid, en waarom het leven van Hamoutal hem zo buitensporig ter harte gaat dat hij haar bijwijken niet meer van zijn eigen vrouw kan onderscheiden. Zijn gedrag straalt af op de nevenpersonages, die vaak verstomd zijn over het universum waarin ze zich bevinden, en dan vooral over wat de schrijver doormaakt tijdens zijn creatieproces. Over een kreupele bedelaar die in Caïro een toeristisch foldertje verkoopt, schrijft Hertmans:

Ik vertel hem over de reden van mijn bezoek. Hij spert de ogen in ongeloof, sukkelst recht, omhelst me in tranen, slaat me op de rug. Shabbat shalom, shabbat shalom, roept hij me na, een eindeloze, vervagende incantatie die dagen door mijn hersens dreunt.

Het is nog maar de vraag in welke taal deze conversatie zich heeft afgespeeld en het kan cynisch of harteloos overkomen om de verteller noch zijn nevenpersonages hun zware emoties en hun authentieke ervaringen te gunnen, maar toch wordt hier overduidelijk geschreven met de voorhamer, of eerder nog met het stokje dat een wagneriaans orkest dirigeert.

Bovendien wordt het schrijven zelf een loodzware, heroïsche bezigheid. Na het 's ochtends voltooien van de paginalange scène over de gruwelijke pogrom waarbij de kinderen en de man van Hamoutal om het leven komen – ‘Nu is het hek pas echt van de dam. Een slachtpartij vangt aan die tot de ochtend duurt. Een gillend kind wordt met het hoofd tegen een muur gesmakt; het bloed spat op de jas van de dader.’ – is de schrijver in zijn vakantiehuis bekaft. Zijn vrouw ligt te slapen, hij haalt croissants in het dorp en zet koffie. ‘Er is een diepe, vreemde vrede over me gekomen. De doorwaakte nacht heeft me in een lichte trance gebracht.’ Het is een originele vorm van de vertrouwde *suspension of disbelief* die van dit boek paradoxaal genoeg toch weer een traditionele roman maakt. Hoe veelzijdig Hertmans ook probeert om het vraagstuk van waarschijnlijkheid en waarachtigheid uit te schakelen – alles wat de verteller van deze roman beweert, is, net als in *Oorlog en terpentijn*, immers echt gebeurd – toch wordt hij bij momenten ongelooftwaardig. Zoals elk literair personage resideert Hertmans als vertellende en ervarende schrijver niet zomaar probleemloos in de werkelijkheid. Zo ontsnapt ook *De bekeerlinge* niet aan de wet die over elke roman blijft heersen, ondanks buitentekstuele kunstgrepen of autobiografische garanties. Natuurlijk kunnen grootse avonturen en meeslepende ervaringen, los van de manier waarop ze ons bereiken, een leven van een mens of van een personage de moeite waard maken. Om dit besef over te brengen door middel van een roman, volstaat het echter niet de verpletterende grootsheid van het avontuur *in pole position* te zetten, zeker niet als de schrijver achter het stuur blijft zitten, en de lezer niet in de passagiersstoel maar klikvast op de achterbank wordt geplaatst. *Oorlog en terpentijn* en *De bekeerlinge* zijn twee sterk verwante romans met verstrekkende gevolgen, die vermoedelijk bruggen naar voormalige poëtische keuzes hebben opgeblazen. Het is met spanning uitkijken naar de episode die Stefan Hertmans aan zijn avonturen als romancier zal toevoegen.