

'OP VOSSEN SCHIET JE NIET, VOSSEN LOPEN IN DE VAL'

De onzichtbare hand van de dictator in het werk
van García Márquez, Müller en Kadare

YVAN DE MAESSCHALCK

Van Gabriel García Márquez' roman *El otoño del patriarca* (1975; vertaald als *De herfst van de patriarch* 1976) is weleens beweerd dat hij uit slechts één volzin bestaat. Dat is natuurlijk zwaar overtrokken, maar het is wél een feit dat er ellenlange zinnen in voorkomen en dat elk hoofdstuk uit slechts één volgestouwde alinea is opgebouwd.¹ Nu ik er na enig aarzelen toe gekomen ben een beschouwing te wijden aan wat een dictator voorstelt, althans zoals ik hem heb leren kennen via de literatuur, betreur ik enigszins dat García Márquez' literaire dictatorportret niet uit één zin bestaat. Eén lange, volgepropte zin over één meedogenloze potentaat die slechts één waarheid omhelst en die met alle middelen nastreeft, zou een krachtiger metafoor denkbaar zijn voor een dictator? Meer dan retorisch kan een dergelijke vraag niet zijn. Bovendien heeft García Márquez een dergelijk boek niet geschreven. Herta Müller (Nobelprijs voor Literatuur 2009) en Ismail Kadare (eerste Man Booker International Prize 2005), de andere schrijvers bij wie ik te rade ben gegaan voor wat volgt, hebben daar blijkbaar evenmin aan gedacht, ondanks het feit dat ze allebei onophoudelijk hebben nagedacht over de signatuur van de almacht.

Dat alle dictators ter wereld zich van een militair of politieel apparaat bedienen en allen die hun macht in de weg staan genadeloos uit de weg ruimen, is een vaststaand feit. Dat ze daarbij een beroep doen op weinig legitieme, laat staan democratische middelen en wettelijke regels volkomen negeren of met voeten treden evenzeer.² Ondanks hun tot in alle vezels van het maatschappelijke weefsel voelbare aanwezigheid, gaat het hoofdzakelijk om *negatief* gedefinieerde macht. Niet alleen wordt die macht niet gedeeld met de overgrote meerderheid van volk of vaderland, de dictator zelf verschanst zich bij voorkeur achter de oninneembare muren van zijn paleis/burcht. Hij beroept zich graag op een kanonnade van hooggestemde dictaten die een zelfrechtvaardigende functie hebben. Hij verschijnt nooit voor het volk of in de buurt ervan, tenzij

bij officiële plechtigheden te zijner ere of op enorme posters, wimpels en banieren die steevast een vertekend beeld projecteren van de machthebber. Op alle hoeken en pleinen wapperen afbeeldingen waarop hij onveranderlijk jeugdig of kameraadschappelijk oogt, hoewel de kans groot is dat hij na decennia machtsmisbruik lijdt aan een of andere vorm van sclerose, botverkalking of hersenverweking, aan degeneratie kortom.

‘drie sluitbalken, drie grendels en drie knippen’

Wellicht heeft niemand de latente negativiteit van de dictatuur beeldrijker verwoord dan Gabriel García Márquez (Nobelprijs voor Literatuur 1982). In voornoemde roman wordt op tientallen momenten de nadruk gelegd op de volstreckte eenzaamheid van de alleenheerser.³ Hij wordt onder meer ‘de president van niemand’ (p. 27), ‘de eenzaamste man ter wereld’ (p. 28) en ‘eenzamer dan ooit’ (p. 34) genoemd. Wanneer Manuela Sánchez, een beeldschone volkswrouw voor wie hij tijdelijk een buitenaardse liefde koestert, ‘in rook [opgaat] in de nacht van de zonsverduistering’, voelt hij ‘zich treuriger en eenzamer dan ooit in zijn eeuwige eenzaamheid.’ (p. 79) Het kan niet anders dan dat het immense presidentiële huis, dat onder de koeienmest en derrie komt te zitten, ‘het huis van de eenzaamheid’ wordt genoemd (p. 127). Ondanks het feit dat hij de zoon is van iemand die luistert naar de gezegende naam Bendición Alvarado en uiteindelijk alleen het zoontje van zijn ‘enige en wettige echtgenote Leticia Nazareno’ (p. 167) als zijn erfgenaam erkent, blijft hij ‘overgeleverd aan zijn eenzame drenkelingsdromen’ (zie p. 99 en p. 232) en waren de spoken van de onmacht rond in zijn hoofd. Die onmacht blijkt bijvoorbeeld uit allerlei bizarre details. Zo wordt de geliefde van de dictator door uitgerekend zestig straathonden in stukken gereten, omdat ze opgehitst worden door ‘de verbijsterde glazen ogen van de blauwe vossen’ waarmee zij zich graag tooit (zie p. 168 en p. 183).

Deze symfonische roman, die in een koortsachtige roes geschreven lijkt en oogt als een allegorie van tragiek en willekeur,⁴ bevat ook een prachtige evocatie van het opgebaarde lijk van de dictator of zijn dubbelganger, waarvan de negatieve modus niemand kan ontgaan. ‘Daar lag hij dus, alsof hij het echt was maar dat was *niet* zo, languit op de eettafel in de feestzaal met de vrouwelijke pracht en praal van een dode paus tussen de bloemen waardoor hij zichzelf *niet* herkend had tijdens de tentoonstellingsplechtigheid van zijn eerste dood, dood was hij nog angstaanjagender dan levend [...] hij was zo direct en zichtbaar in

zijn nieuwe postume identiteit dat je voor het eerst *zonder* enige twijfel kon geloven dat hij echt bestond, ook al was het eigenlijk zo dat *niemand* minder op hem leek, *niemand* was zozeer het tegenovergestelde van hem als dat etalage-lijk dat om middernacht nog steeds op een zacht vuurtje in de minuskuul kleine ruimte van de chapelle ardente stond te koken, terwijl wij in de aangrenzende ministerraadszaal woord voor woord het laatste bulletin doornamen waar het bericht in stond dat *niemand* durfde te geloven.’ (p. 201) In voorgaand citaat heb ik alleen de modale bijwoorden, onbepaalde voornaamwoorden en een enkel voorzetsel gecursiveerd, maar samen met de naar dood en eindigheid geurende naamwoorden vormen ze een weinig opwekkende cocktail.

Het zal niet verbazen dat de dictator, ondanks – of juist dankzij? – zijn meer dan levensgrote aanwezigheid in deze roman, tegelijk getekend wordt door een bijna even absolute mate van onzichtbaarheid. Met de nodige nadruk wordt dat aspect in het eerste hoofdstuk beklemtoond. ‘Niemand van ons had hem ooit gezien, en ook al stond zijn profiel op beide zijden van de munten, op de postzegels, op de etiketten voor bloedzuiverende middelen, op breukbanden en scapulieren, en ook al zag je overal en altijd litho’s van hem met de nationale vlag over de borst en de draak van het vaderland, we wisten dat dat kopieën van kopieën van portretten waren die al onbetrouwbaar gevonden werden in de tijd van de komeet.’ (p. 7-8) Ondanks vluchtige erotische contacten en obligate verschijningen aan de vergadertafel van de generaals, van wie hij altijd weer vreest dat ze een aanslag op hem beramen, is zijn onzichtbaarheid dermate groot dat aan zijn bestaan zelf getwijfeld wordt. Diegenen die hem iets willen toesturen, weten dan ook niet hoe dat moet. ‘Dat wilde zoveel zeggen als dat ze de rekening naar God moesten sturen want niemand wist in die tijd of hij echt bestond, hij was onzichtbaar geworden.’ (p. 170)

Het ligt in de lijn van de verwachting dat een dergelijke onzichtbare despoot aanleiding geeft tot mythevorming. Juist omdat niemand hem écht gezien of gesproken heeft, op zijn moeder na vanzelfsprekend – maar háár stem wordt in dit verband nauwelijks gehoord – krijgt hij groteske, megalomane proporties aangemeten. Zo wordt hij in de ‘officiële teksten voor de kleuterscholen’ neergezet als ‘een patriarch van buitensporige lengte die nooit zijn huis uitkwam omdat hij niet door de deuren kon, die van kinderen en zwaluwen hield, de taal van bepaalde dieren sprak, in staat was om de tekenen van de natuur te voorzien, iemands gedachten kon raden door hem alleen maar in de ogen te kijken en het geheim van een heilzaam zout kende om de wonden van de leprozen te genezen en de lammen weer te laten lopen. [...] Men schatte dat hij in de loop

van zijn leven meer dan vijfduizend kinderen gehad moest hebben, allemaal zevenmaandskinderen, van de ontelbare geliefden zonder liefde die na elkaar net zolang in zijn harem gewoond hadden totdat hij in staat was zich aan hen te bevredigen, maar geen van hen had zijn voor- of achternaam gekregen behalve het kind dat hij van Leticia Nazareno had.’ (p. 46) In zekere zin gaat zijn legendarische status aan zijn reputatie vooraf ‘want de legende om hem heen was al begonnen lang voordat hij zelf geloofde dat hij meester was over heel zijn macht, toen hij nog afhankelijk was van de voortekenen en de uitleggers van zijn nachtmerries en toen hij nog plotseling een reis afbrak waar hij net aan begonnen was omdat hij een *pigua* boven zijn hoofd hoorde fluiten.’ (p. 85)

Deze mythische, blauwbaardachtige man, voor wie iedereen instinctmatig terugdeinst en die trekjes gemeen heeft met oervader José Arcadio Buendía in García Márquez’ meesterwerk *Cien años de soledad* (1967; vertaald als *Honderd jaar eenzaamheid* 1972), blijkt volgens de naspeuringen van de naamloze vrouwelijke ik-verteller een paranoïde man, die eigenlijk bang is voor zijn eigen schaduw. Naar het einde van het verhaal toe komt de verteller – een zachtzinnig, meevoelend hoertje uit de pampas? – dichterbij de buurt van de dictator en vooral van de kwetsbare kant die hij noodgedwongen zo veel mogelijk verbergt. ‘Toen pas keek hij me recht aan zonder brilletje en toen kon ik zien dat zijn ogen verlegen en zachtmoedig waren.’ (p. 173) Van aanstekelijk respect voor haar getuigt volgende erotische scène, waarin alweer de negatieve modus opvalt: ‘Toen pakte hij mij met zijn zachte tijgerklauw bij mijn polsen en tilde me zonder me pijn te doen op en haalde me zo voorzichtig door het ronde raam naar binnen dat mijn rok keurig in de plooi bleef en hij legde me op het hooi dat naar ranzige urine rook en hij probeerde me iets te zeggen maar het kwam niet uit zijn droge keel omdat hij banger was dan ik, hij beefde, je zag zijn hart kloppen onder zijn casaque, maar hij was bleek, zijn ogen stonden vol tranen, geen enkele andere man heeft in mijn hele leven in ballingschap ooit zoveel tranen in zijn ogen gehad voor mij [...] hij streelde me met een mannelijke tederheid zoals ik nooit meer meegemaakt heb.’ (p. 203-204) In een van de talloze scènes waarin de despoot zijn gevoelens de vrije loop laat, bekent hij onomwonden: ‘Ik die me altijd doodschaamde als ik op een balkon moest verschijnen en mijn verlegenheid om in het openbaar te spreken ook nooit overwonnen heb.’ (p. 216)

Uit alles blijkt dat de wreedaardige terreur waar hij in uitmunt het pathologische spiegelbeeld is van de angst die diep in hem wortelt en hem uiteindelijk maakt tot ‘de oudste oude heer ter wereld, de meest gevreesde, de meest verguisde en de man met wie men het minste medelijden had in het hele land.’ In

de laatste bladzijden van García Márquez' meesterwerk wordt dat meelijwekkende aspect ten volle getoonzet. 'Hij ervoer de oerangst, de atavistische angst voor een nieuwe eeuw van duisternis die zich in de wereld verhief zonder zijn toestemming.' (p. 235) De auteur heeft daarbij oog voor het brede palet van gevoelens, hersenspinsels en strategische oprispingen die een mens ontmenselijken en tot een verdoemde eenzaamheid maken. Hij heeft met andere woorden oog voor de binnenkant van 'de hete as van het trage vuur van de macht' (p. 77), die zich als een naar schimmel en 'rotte mosselschelpen' riekende 'modderpoel' – een door García Márquez vaak gebruikt woord – aan de lezer openbaart, waardoor hem een blik gegund wordt op de ontstellende keerzijde van het machtsvertoon, dat de patriarch zelf talloze keren wanhopig omschrijft als het eeuwige 'gedonder', dat hij schuwt als de cholera en vreest als de pest.

Hoezeer de almacht de dictator dwingt zich af te schermen van de bevolking onderstreept García Márquez door het motief van de (ver)grendel(ing), dat onophoudelijk door de tekst heen schuurt. Na gedane plicht of bij tanend daglicht sluit de machthebber op bijna rituele wijze 'de drie sluitbalken, drie grendels en de drie knippen op de presidentiële slaapkamerdeur' (zie p. 12, p. 56, p. 64, p. 105, p. 113, p. 175, p. 190, p. 199, p. 232, p. 246). Geen enkele andere frase in dit hele magistrale boek is zozeer doortrokken van de fatale eenzaamheid en angst waartoe de dictatuur de dictator zelf veroordeelt.

'de angst voor de angst van de angst'

Dat de dictatuur een onuitputtelijke bron van artistieke inspiratie kan zijn, bewijst het oeuvre van Herta Müller (1953). Deze in de Duitstalige landstreek Banaat geboren auteur verliet Roemenië in 1987 en vertrok definitief naar Duitsland, meer bepaald naar Berlijn, 'eine Stadt in der die Mauer sich bewegte.'⁵ Over haar geboortedorp Nitzkydorf schreef ze *Niederungen* (1982; vertaald als *Lage streken*), een bundel autobiografische schetsen, die eerst in gecastigeerde vorm verscheen bij uitgeverij Kriterion in Boekarest. Daarvan werd de oorspronkelijke, niet-gecensureerde versie pas in 2010 uitgegeven bij Müllers vaste uitgever Carl Hanser Verlag. In hetzelfde jaar verscheen de daarop gebaseerde Nederlandse vertaling bij De Geus. De verhalen offeren indringende familiescènes en vormen ondanks de losse structuur een dorpskroniek waar de (groot)ouders van de verteller, de kapper, de pastoor, de dorpsbeambte en met elkaar parende hazen en katers deel van uitmaken. Müllers eerste boek intro-

duceert meteen het motief van de angst, zij het op dorpsniveau als het ware. Het gaat nog niet om de angst voor grote politieke systemen, maar wel om 'de angst voor de angst, de angst voor het vergeten van de angst, de angst voor de angst van de angst.'⁶ Dat klinkt behoorlijk tautologisch, maar wie er even over nadenkt zal toegeven dat endemische angst inderdaad een neerwaartse spiraal aandrijft waar je eindeloos in rondtolt.

Müller thematiseert politiek geïnspireerde angst van meet af aan in haar eerste twee romans. Zowel in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986; *De mens is een grote fazant* 1988) als in *Barfußiger Februar* (1987; *Barrevoetse februari* 2014) vormt de dictatuur een opvallend thema. In eerstgenoemde roman wordt het hoofdpersonage Amalie geconfronteerd met de daarmee verweven corruptie. Ze preciseert de verhouding tussen de dictator en zijn onderdanen in een cynisch aandoende familiale vergelijking: 'Amalie wijst naar de landkaart. Dit is ons vaderland, zegt ze. Ze zoekt met haar vingertop de zwarte stippen op de kaart. Dit zijn de steden van ons vaderland, zegt Amalie. De steden zijn de kamers van dit grote huis, van ons land. In onze huizen wonen onze vaders en onze moeders. Ze zijn onze ouders. Ieder kind heeft zijn ouders. Zoals onze vader de vader is in het huis waar wij wonen, zo is kameraad Nicolae Ceaușescu de vader van ons land. En zoals onze moeder de moeder is in het huis waar wij wonen, zo is kameraad Elena Ceaușescu de moeder van ons land. Kameraad Nicolae Ceaușescu is de vader van alle kinderen. En kameraad Elena Ceaușescu is de moeder van alle kinderen. Alle kinderen houden van deze twee kameraden, omdat ze onze ouders zijn.'⁷

Barrevoetse februari is net als het debuut een bevreedende dorpskroniek over het trauma dat de vrouwelijke verteller overhoudt aan haar collaborerende, antisemitische vader. Over hem is onder meer het volgende inktzwarte getuigenis te lezen: 'Daar staat de grote zwarte steen, het gedenkteken voor 38.000 Joden uit de Maramureș, die in mei 1944 naar Auschwitz zijn gedeporteerd en vergast. Daar sta ik bij de witte, vangarmige kandelaar die niet kan flakkeren. Mijn vingers zijn zwart van de bosbessen. En als ik nu moest sterven, zou mijn haar geen borstel zijn, mijn botten geen meel. Mijn vader zou even Duits zijn als de dood van mijn vader. Hij is bij de SS geweest, na de oorlog naar zijn dood teruggekeerd, hij is getrouwd en heeft mij verwekt; daarna heeft hij twintig keer bij de kerstboom het licht verdragen. Twintig keer heeft hij naar het nieuwe jaar toegeleefd. Tien jaar voor zijn dood is de dichter Paul Celan met het Jodenleed van de Bucovina het water in gelopen. De dood van mijn vader was de dood van een ziekte. Geen enkele reisgids vermeldt dit gedenkteken. Ik ben

vernederd door mijn Duitse vader en nog een keer vernederd en bedrogen door het zwijgen van de Roemeense geschiedenis.⁸ Er zijn wellicht weinig proza-teksten die de schande van de Jodenvervolging en het overgeërfde schuldgevoel daaraan persoonlijk deelachtig te zijn pregnanter verwoorden. De geschiedenis die de hele mensheid heeft getroffen treft ook de onschuldige erfgename ervan in haar diepste wezen.

Dat het voor Müller een voorwaarde was eerst haar geboorteland te verlaten vooraleer ze zich ten volle kon buigen over het fenomeen van de dictatuur, laat zich denken.⁹ Het is in ieder geval een feit dat ze haar fysieke afscheid van Roemenië en haar intrede in Duitsland tot een pakkende roman heeft uitgewerkt. In *Reisende auf einem Bein* (1989; vertaald als *Reizigster op een been* 1992) doet ze verslag van de tocht die een zekere Irene onderneemt naar een nieuw land, waarbij ze het 'andere land' voorgoed achter zich laat. De autobiografische inslag is onmiskenbaar en blijkt alleen al uit de leeftijd van Irene: ze is tien jaar ouder dan de vijftientigjarige Franz (zie p. 133), gegevens die grosso modo overeenstemmen met Herta Müllers biografie, te oordelen naar haar geboortjaar en het jaar waarin ze voor Duitsland koos. Net als de auteur gaat Irene op zoek naar vrede – *nomen est omen* – en naar een nieuwe identiteit,¹⁰ al gaat dat niet van harte: wanneer ze in een automaat haar nieuwe zelf tracht te fotograferen, stelt ze vast dat ze er ook op die foto's uitziet als 'eine fremde Person'.¹¹

Het door een koel registrerende verteller gerapporteerde relaas verraadt vanzelfsprekend de emotionele betrokkenheid van de auteur. Over wat identiteit juist inhoudt en haar verhouding tot het vaderland denkt ze onophoudelijk na.¹² Aan Stefan zegt ze: 'Es is seltsam [...] wenn du von Frauen erzählst, bin ich viele Frauen zugleich. Ich kenne sie nicht.' (p. 127) Ook nadat haar verblijfsvergunning goedgekeurd is, blijft ze aan verwarring ten prooi, voelt ze zich verdeeld over wie ze was en wie ze nog niet is, iemand die ze zelf 'die andere Irene' noemt (zie p. 165). Haar verwarring blijkt onder andere uit enkele pakkende details. Wanneer ze in het water staart, beeldt ze zich in het gezicht te zien van de vrouw van de dictator. Bovendien lijkt het gezicht op dat van Rosa Luxemburg:¹³ 'Irene woltte es nicht wahrhaben: Die Frau des Diktators aus einem anderen Land ähnelte Rosa Luxemburg.' (p. 169) Een voor haar ondraaglijke gedachte, uiteraard. Tegelijk brengt de vrijheid die ze voor het eerst geniet allerlei paradoxale, ja zelfs schizoïde gevoelens bij haar teweeg: ze heeft het gevoel 'sich in Lebensgefahr zu begeben, als auch, sich das Leben zu retten' (p. 171), een formulering die herinnert aan haar opstel 'Und noch erschrickt unser Herz', waarin ze onder meer stelt: 'Weshalb ich in Deutschland nie da-

zugehören kann und weshalb ich aus Deutschland nicht weggehen kann.¹⁴ Ze blijft, ook nu ze zich heeft weten te bevrijden van het oude regime, iemand die op één been reist, in de wetenschap dat het andere been in het ‘andere land’ is achtergelaten.

In de romans die Müller vanaf de jaren negentig in het licht geeft, ontwikkelt zij een eigenzinnig narratief discours om de parameters van de dictatuur nader te omschrijven. Met name in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992; vertaald als *De vos was de jager* 2009), *Herztier* (1994; vertaald als *Hartedier* 1997) en *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997; vertaald als *Vandaag was ik mezelf liever niet tegengekomen* 2009) tracht zij de psychopathologische gevolgen van de dictatuur voor het individu zo nauwgezet mogelijk uit te spelen. Hieraan moet worden toegevoegd dat zij ook in haar opstellen, toespraken en aantekeningen bij haar eigen werk onverdroten ingaat op hetzelfde verschijnsel. Vaak werpen die beschouwingen een helder licht op de schijnbaar anekdotische of incidentele aanleiding voor haar verhalen. Niet zelden gaat het om zelf beleefde toestanden of door lokale bekenden overgeleverde geruchten waaraan Müllers creatieve fantasie een universeel karakter verleent. Een sterk voorbeeld daarvan is haar oorlogsroman *Atemschaukel* (2009; vertaald als *Ademschommel* 2009). De roman gaat terug op jarenlang bijgehouden aantekeningen van gesprekken met Oskar Pastior, die als gedeporteerde dorpsgenoot van begin 1945 tot 1950 de horror van een Russisch werkkamp aan den lijve ondervond.¹⁵ In een later door Angelika Klammer afgenomen interview noemt ze die aantekeningen ‘nur eine Phänomenologie des Lagers.’ Ze voegt eraan toe: ‘Auf dem Fundament der Notizen konnte, musste ich das Gerüst für den Roman bauen.’¹⁶ Müller bedient zich van een eigen idioom om de volstrekte onmenselijkheid van het kamp te verbeelden. Ze munt daarvoor nieuwe woorden als ‘steenkoolschnaps’, ‘ademschommel’ en ‘hongerengel’, die stuk voor stuk betrekking hebben op overleven en in het verlengde liggen van eerdere nieuwvormingen als ‘hartedier’, ‘hazoweh’ of ‘schaafschaduw’. Wat ze precies inhouden kom je alleen echt te weten bij lectuur van het hele boek. Een boek dat je doordrenkt van het besef dat ‘je over de honger niet [moet] praten wanneer je honger hebt’, want ‘honger is geen voorwerp.’¹⁷ Een boek ook waarin elk hoofd van elke gevangene vervuld is van de gedachte aan een lege maag, want ‘de eigen honger is voor iedereen een vreemde macht.’ (p. 235)

Müllers literaire omgang met het thema van de dictatuur is ongetwijfeld monomaan en obsessief te noemen. Maar het resultaat ervan is een hoogst consistent en coherent oeuvre. De uiteindelijke betekenis van haar romans is

daarbij niet zomaar terug te brengen tot de historische en biografische feiten die eraan ten grondslag liggen, maar heeft veel te maken met de densiteit en het exemplarische karakter van haar schriftuur, zoals dat overigens op een andere manier ook het geval is voor Gabriel García Márquez.¹⁸ Om dat aspect te concretiseren wil ik me in de eerstvolgende paragrafen zoveel mogelijk concentreren op *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, een roman die tot nog toe enigszins onderbelicht is gebleven.¹⁹ Ik citeer het boek naar de uitmuntende Nederlandse vertaling van Ria van Hengel, maar verwijst bij een aantal cruciale passages in de eindnoten ook naar de prachtige oorspronkelijke tekst.²⁰

‘de spelregels glimmen op zijn gouden tand’

De roman focust in hoge mate op de verhouding tussen twee vrouwelijke personages die het aanvankelijk goed met elkaar kunnen vinden: Adina, onderwijzeres op de plaatselijke basisschool, en Clara, ingenieur in een ijzerdraad-fabriek (waar veel prikkeldraad wordt gefabriceerd). Clara verliest zich in een overspelige affaire met Pavel Murgu, een invloedrijk advocaat en – zo blijkt naderhand – een ondernemend lid van de geheime dienst, die onder meer een onschuldige burger als Abi aan de tand voelt. De verstandhouding tussen beide hoofdpersonages wordt omgezet in onversneden achterdocht, wanneer Adina begint te vermoeden dat Clara zich door Pavel emotioneel laat chanteren. Ze heeft het akelige gevoel geïsoleerd en geschaduwd te worden: van een vossen-vacht in haar slaapkamer worden een na een de poten, staart en kop losgesneden om duidelijk te maken dat het systeem haar permanent observeert. Geholpen door hun vriend Liviu vluchten Adina en Paul, een goedmenend arts met wie ze een verhouding heeft, naar een uithoek van het land. Intussen vervult haar verloofde Ilije als soldaat zijn staatsplicht, maar ook hij denkt aan niets anders dan vluchten. Op het eind van de roman, na de dood van Ceaușescu, lijkt het dictatoriale systeem te wankelen, maar alle personages die op een bepaalde manier op elkaar betrokken waren, zijn voorgoed van elkaar vervreemd.

Bovenstaande geschiedenis suggereert misschien dat het om een rechttoe rechtaan verhaal zou gaan, maar niets in minder waar. Het hoofdthema van de roman is, helemaal in lijn met het overige werk van Müller, dat van de existentiële angst die door de dictator op allerlei manieren wordt gegenereerd. Die angst is niet in eerste instantie het gevolg van ongelimiteerd brutaal machtsvertoon, maar hangt voornamelijk als een onvatbaar fluïdum in de lucht van de

woonkamers, fabriekshallen en slaapkamers die het verhaal tot setting dienen. Hoewel de hoofdschuldige voor die angst nauwelijks persoonlijke contouren aangemeten krijgt, sluipt de angst zelf als een toegevoegd personage het verhaal binnen. 'Omdat de adem van de angst in het park hangt word je traag in je hoofd en zie je in alles wat anderen zeggen en doen je eigen leven. Je weet nooit of wat je denkt een uitgesproken zin wordt of een knoop in je keel. Of alleen maar het op en neer laten van je neusvleugels.' (p. 43) De angst grijpt zo diep op de meeste personages in dat zij hun hele voelen en denken bepaalt. Zelfs het bevrijdende, opruiende anti-dictatorlied waar herhaaldelijk naar verwezen wordt ('Gezicht zonder gezicht' enzovoort) ademt de geur van de angst. Wie het zingt wordt erdoor getekend of verlamd: 'Want het lied is mat, heeft angst uitgeademd zo groot als de mond en de blik.' (p. 115) Wie het zingt, tracht vooral zijn eigen angst te bezweren. 'Ontwaak toch Roemeen uit je eeuwige slaap, zingt een oude man. Het lied is verboden, hij gaat op de stoeprand staan, hij ziet de snuit van een hond en de schoen van een politieagent, hij zingt zich weg van zijn angst.' (p. 198) Ook wie niet zingt en schijnbaar instemt met het autocratische apparaat zoals Ilije, wordt door angst bewogen: 'Op de heuveltop is Ilije bang dat hij uit zijn eigen voetzolen zal stappen. De vlakte is zwart maar de grond is geen water. Hij loopt naast de tanksporen voort en is bang zich naar zichzelf om te draaien. De loopgraaf heeft alles gezien en morgen weet de officier met de gouden tand dat het verraad is. Zijn mond zal schreeuwen, zijn tand zal schitteren. De heuveltop zal daar zwijgend staan en niet meer weten dat hij de nacht in een voorhoofd heeft doorgebracht, dat hij het was die een doorzichtige schedel uit angst tot vluchten heeft aangezet' (p. 181-182).²¹ Zelfs de elementen waaruit de topografie bestaat (heuveltop, loopgraaf, vlakte, grond) lijken samen te spannen om de angst te bestendigen.

De schedel of het voorhoofd is, begrijpelijk genoeg, de geliefkoosde plek waar de angst zich nestelt.²² Zelfs wie alleen maar door het boek grasduint, wordt met die vaststelling geconfronteerd. Geïstitutionaliseerde angst veroorzaakt bij het individu uiteindelijk wat het systeem op elk moment beoogt: cerebrale traagheid (zie p. 43) en de neiging zich ofwel te bedrinken ofwel monddood te houden. Beide opties komen in de roman herhaaldelijk voor, soms ook samen. 'Hou op, zegt zij, je drinkt met je voorhoofd, je hebt geen mond.' (p. 54) Omdat verdrukking tussen de beide oren woont, kan Liviu, die net als Paul wil ont-snappen, zeggen: 'Je ziet het water niet. [...] Je hoort het midden in je hoofd, je hebt geen voeten. Het knelt. Je zou, zei hij, op de dorre bodem in je eigen oren kunnen verdrinken.' (p. 95) Niet toevallig doet de inhoud van een okkernoot

die Pavel openbreekt Adina denken aan die van een mensenhoofd: 'Adina ziet de witte hersenen in zijn hand. [...] Pavel bukt zich, haalt de hersenen uit de dop, hij kauwt en slikt.' (p. 98) Wanneer zij het trappenhuis van haar flat opgaat, telt ze de treden tot haar eigen stem overgaat in die van iemand anders: 'In de vreemde stem begint haar eigen voorhoofd.' (p. 100) Ook wat Clara op een gegeven moment tegen haar vader zegt, past in het algemene beeld: 'En hij hoort het niet. Hij hoort het maïsveld ritselen midden in zijn voorhoofd. Hij hoort Clara's stem zeggen, en al stel ik me het ergste voor.' (p. 138)²³

Hoezeer de angst hen in de ban houdt, blijkt bij uitstek wanneer Adina en Paul zich in Liviu's huis schuilhouden, net voor de val van het regime. 'Toen stond de soep in het bord en terwijl ze allebei zwegen kwam er een dun vel op dat aan de lepel bleef hangen. [...] Adina hoorde voor het eerst een geluid. Het was geen hond en geen gans, het was alsof er een tak afbrak, maar heel anders. Het was binnen in haar hoofd.' (p. 227) Een brekende tak verwijst niet naar een boom of brandstof voor de haard, maar naar een stiekem door de politie aangeschoten vluchteling of een nabijsluipende vijand (zie onder meer p. 95). Ook na de val van het regime blijven de pas neergeschoten dictator en zijn vrouw alle ruimte in hun hoofd opeisen. 'De slaap gooit de hoofden dicht voordat het bed warm is. Want Adina en Paul nemen in hun slaap hetzelfde doorzeefde beeld mee dat de schedel openrijt, dat groter is dan het hoofd.' (p. 241)²⁴ En dat geldt alvast ook voor Adina's voormalige vriendin: 'Clara valt een paar straten verder met hetzelfde doorzeefde beeld in slaap.' (p. 243)

De vraag is vanzelfsprekend hoe die viscerale angst onder het schedeldak van Adina, Clara of Paul blijvend kan postvatten. Daar geeft de roman verschillende antwoorden op, of zo je wil, één enkel antwoord dat uit verschillende componenten is opgebouwd. *De vos was de jager* maakt duidelijk dat de dictator het begin- of eindpunt is van een telescopisch systeem dat hiërarchisch geordend is. Op elk niveau is voor de onbereikbare, iconische dictator, die alleen als beeld en nog vaker als *pars pro toto* ('de kuif') zichtbaar is, een tastbare miniatuurversie voorhanden. Van hoog tot laag wordt de dictator geïncarneerd in de fabrieksdirecteur, schooldirecteur, onderzoeksrechter, portier, dienstbode, boswachter, kapper, collega en uiteindelijk ook partner/echtgenoot. In een perfect geolied autocratisch systeem is niemand voor iemand anders veilig: juist de verpersoonlijking van de anonieme almacht waarborgt dat de dictatuur feilloos functioneert en dus geen dwarsliggers verdraagt. Allen zijn ze 'nach oben bedingungslos servil, nach unten brutal.'²⁵ Wie toch wil breken met het systeem waarvan hij/zij willens nillens deel uitmaakt, heeft uiteindelijk maar

twee staatsvijandige uitwegen: zelfmoord plegen of vluchten.²⁶ Dat laatste is waar Adina, Paul, Ilije en zelfs Carla en Pavel uiteindelijk voor kiezen. Gelukkig zijn ze getuige van een revolutie die de dictator zelf uitschakelt en het mogelijk maakt dat althans Paul en Adina naar huis terugkeren.

Dat de dictatuur doordringt in elke vezel van alle personages, wordt in de loop van de roman herhaaldelijk op metaforische wijze uitgedrukt. Zo is het begin van het eerste hoofdstuk te lezen als een microscopische weergave van de wanverhouding tussen werknemer en dictator. 'De mier draagt een dode vlieg. De mier ziet de weg niet, hij draait de vlieg en kruipt terug. De vlieg is driemaal zo groot als de mier. Adina trekt haar elleboog in, ze wil de vlieg de weg niet versperren. [...] De kop van de mier is een speldenknop, daar vindt de zon geen plaats om te branden. Hij prikt. De mier verdwaalt. Hij kruipt maar hij leeft niet, voor het oog is hij geen dier.' (p. 7)²⁷ Er is weinig verbeelding voor nodig om de zwoegende mier te zien als de onaanzienlijke werknemer die zich door het leven sleurt en de vlieg als de dictator wiens gewicht dodelijk is voor wie het torsen moet. Zonder het wellicht te beseffen kijkt Adina naar een tafereel dat symbool staat voor haar eigen ondergeschoven situatie.

Even metaforisch van aard lijkt me het gedrag van de cyprese kat die in de fabriekshallen rondzwerft. Een keer per jaar werpt ze de jongen die ze zelf verslindt: 'Slechts één week per jaar, als de kat om haar opgegeten jongen rouwt, neemt ze geen beeld in haar ogen mee.' (p. 88) Deze kat is in menig opzicht het verkleinde evenbeeld van de wrede dictator, zoals de fabriek het verkleinde spiegelbeeld is van het territorium waarover hij heerst: 'de stille straten van de macht' (p. 29, p. 43, p. 44, p. 170, p. 239). De kat is zoveel als het alziend oog van het regime: zij bespiedt elke beweging, hoe intiem of privé die ook mag zijn. 'Voor de kat is de fabriek even groot als haar neus. De kat ruikt alles. Ze ruikt in de hallen, in de achterste hoeken, waar gezweet en kou geleden, geschreeuwd, gehuild en gestolen wordt. Ze ruikt op het terrein tussen de rollen ijzerdraad de kieren waarin het gras wordt verstikt en waar staande geknepen, gehijgd en bemind wordt. Daar is het bezwangeren net zo gulzig en stiekem als het stelen.' (p. 88)²⁸ De kat ontgaat niets: wat de werknemers ook doen in welk verstolen hoekje ook, wordt dankzij haar ingeboren speurzinnigheid opgesnoven en geregistreerd.²⁹

Op een vergelijkbare manier kan het door Ilije en zijn medesoldaten gehate 'wespenspel' worden opgevat als een verwijzing naar de wrede willekeur van de dictatuur. 'De soldaten spelen het wespenspel. Ze staan in een kring. Midden in de kring staat de langpootmug, zijn hand met de duim tegen zijn slaap

gedrukt, zijn vingers gesloten en recht. [...] Ze belemmeren het zicht. Alle wespen zoemen om de langpootmug heen, één wesp steekt. De langpootmug mag raden wie hem gestoken heeft. Als de langpootmug lang moet raden wordt hij helemaal kapotgestoken. De langpootmug raadt, de langpootmug is bang. [...] Als de langpootmug niet meer kan staan mag hij een wesp zijn. [...] Ijje boft, hij hoeft vandaag niet de langpootmug te zijn.’ (p. 204-205)³⁰ Het vernederende en destructieve effect van dit soldatenspel zal voor iedereen duidelijk zijn. Wie eerst slachtoffer is geweest wil op zijn beurt iemand anders tot slachtoffer maken: het wespenspel is een oefening in blinde vergelding waaraan slechts één iemand niet deelneemt. ‘Het wespenspel is een goeie compensatie, een mooie wedstrijd, zegt de officier. Hij speelt niet mee, hij bewaakt het spel. De spelregels glimmen op zijn gouden tand.’ (p. 206)³¹ De militaire spelbewaker is net als de schooldirecteur en tutti quanti een treffend schaalmodel van de dictator.

‘wacht tot ze je vos kapotsnijden, en dan’

Een wezenlijk aspect van autocratische macht zijn de middelen waar zij blijkbaar straffeloos over mag beschikken. Macht – en zeker almacht – leidt als vanzelf tot het nodige misbruik.³² Dat is de evidentie zelf en daar zijn in Müllers roman ook diverse voorbeelden van te vinden. Zo wordt Adina door haar schooldirecteur onder druk gezet wegens een onbenullige kwestie over tomatenconsumptie. Het eerste signaal dat de directeur misbruik maakt van zijn positie is het feit dat ‘hij een haar van Adina’s schouder haalt.’ (p. 73) Een ogenschijnlijk onschuldig gebaar dat herhaaldelijk in Müllers werk opduikt en teruggaat op een persoonlijke ervaring tijdens een verhoor, waar ze in het opstel ‘De koning buigt, de koning moordt’ uitvoerig over rapporteert.³³ Het tweede signaal is een verbale terechtwijzing die Adina tot onderdanigheid dwingt en de directeur verleidt tot brutale vrijpostigheid. ‘Zijn adem is droog en kort, zijn hand grijpt in de hals van haar blouse, strijkt langs haar rug naar beneden, laat dat KAMERAAD maar weg, zegt hij, daar gaat het nu niet over.’ (p. 75) De manier waarop Müller de reactie van Adina weergeeft, zegt alles over de machtsverhouding: ‘Haar rug zit stijf, de walging buigt hem niet, ik heb geen tepel op mijn rug, zegt Adina’s mond. De directeur lacht, nou vooruit, zegt hij, [...] ik zal het deze keer niet rapporteren.’ (p. 75) Adina, die het slachtoffer is van seksueel getinte agressie, reageert niet spontaan, maar mechanisch: niet zij spreekt, maar haar mond, alsof die autonoom handelt. De directeur doet

alsof zijn gedrag volkomen legitiem is en lacht het minimale verzet van Adina weg. Bovendien keert hij de rollen van slachtoffer en aanrander om door zich toegeeflijk te tonen en te beloven haar niet te zullen 'rapporteren'. Het onderhoud wordt besloten met een verwijzing naar het feit dat de directeur 'zijn haar [kamt]' (p. 76). Die laatste handeling is niet alleen een soort formele afsluiter waardoor hij zich een houding geeft, maar knipoogt ook ironisch naar zijn eerste vernederend bedoelde gebaar.

In twee andere scènes waarin een ondergeschikte een onderhoud met een superieur moet gedogen, met name die waarin Mara zich moet verantwoorden bij de fabrieksdirecteur (p. 94-95) en die waarin Pavel Abi ondervraagt (p. 128-135), keren identieke parameters terug. Ook de fabrieksdirecteur, die zich aan Mara opdringt en uiteindelijk in haar rechterdij bijt, terwijl de kat 'onder de vergadertafel' dit beeld opslaat, kamt nadrukkelijk zijn haar (zie p. 108). De lange ondervraging die Abi (Albert Karazcolny) ondergaat over de betekenis van het door hem en zijn vrienden gezongen verzetslied is aanvankelijk een duet/duel tussen twee tegengestelde stemmen – een 'zachte' en een 'diepe' stem – maar eindigt als een steekspel tussen hem en zijn belager (de 'moedervlek' of de 'snijwond'). Insinuaties en suggesties troef in de vraagstelling die Abi op 'tegenstrijdigheden' wil betrappen en uiteindelijk maar één doel heeft: de onschuld van het slachtoffer omzetten in een onzinnige schuldbekentenis op papier. Wanneer hij in afzondering nadenkt over de wisselvalligheden van het leven en uiteindelijk een blad inlevert met alleen zijn naam en die van zijn vader en moeder, komt hem dat naderhand op een dreun van jewelste te staan. In deze uitgesponnen scène zijn bijna alle technieken aan zet die deel uitmaken van een onbillijke, maar reguliere ondervraging, zoals de auteur die later in *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* tot in het kleinste detail uitwerkt.³⁴

Het machtsmisbruik dat in Müllers roman wordt geëtaleerd, gaat gepaard met verklikking, vernedering en chantage. De dictatuur op het hoogste niveau werkt omdat op lokaal niveau – in de fabriek, op school, in de woon- of slaapkamer – velen bereid zijn elkaar te verlinken. Dat laatste is de echte opdracht van de portier of portierster van de fabriek en daar varen ze persoonlijk wel bij. Het beroep van poortwachter is de perfecte dekmantel om te spioneren voor de patroon. Clara offert haar vriendschap voor Adina op door het bed met Pavel te delen. Gesuggereerd wordt dat hij Clara gebruikt om voor zijn dochtertje een goed schoolcijfer af te dwingen bij juf Adina. Ook de dienstbode verleent wellicht kleine hand- en spandiensten, te oordelen naar 'het vossenbont' dat zijn dochter van een officier krijgt (zie p. 145). Misschien past ook de dwerg op

de fabriek in hetzelfde perfide klimaat van achterdocht en gekuip. Over hem wordt gezegd dat 'zijn ogen leeg [zijn], zijn hoofd te groot.' (p. 110) Wanneer de vrouwen de mannen naakt naar de douches zien lopen, merken ze dat 'de kleinste man loopt met de grootste stok.' (p. 124) De dwerg, die ironisch genoeg Constantin heet, is de enige werknemer wiens naam de directeur telkens weer vergeet,³⁵ een naam die volgens hem 'niet bij de dwerg past.' (p. 107) Is hij de ideale handlanger van het systeem, een door de natuur zelf gereduceerde werknemer die een dictator nooit een strobreed in de weg zal leggen? In ieder geval kan hij niet van veel denkwerk beschuldigd worden: hij 'draagt zijn hoofd langs het raam en zegt, daar kun je niets aan doen. Wie dat zegt heeft het ongeluk aan zijn mond hangen [...] Moet het naakte spreken weghouden van zijn mond voordat er een gedachte in zijn hoofd zit.' (p. 110-111)

Ten minste even wezenlijk is het feit dat elk verzet tegen het systeem in de kiem wordt gesmoord. Het geijkte middel is een of andere vorm van intimidatie. Zo wordt Adina belaagd door weinig opwekkende dreigbriefjes. 'Het oog van de brievenbus is niet zwart en leeg, het is wit. En een wit brievenbusoog is een soldatenbrief van Ilije. Maar op de envelop staat net zoals een week geleden weer niet Adina's naam. Weer geen postzegel, geen stempel, geen afzender. In de envelop zit weer het scheef afgescheurde rekenblaadje zo groot als een hand, weer dezelfde woorden in hetzelfde handschrift IK NEUK JE IN JE MOND.' (p. 99)³⁶ Hoe onheilspellend dit dreigement ook mag zijn, de beklemmendste dreiging voor Adina gaat uit van het besef dat een onbekend iemand herhaaldelijk bij haar afwezigheid in haar slaapkamer binnendringt. De eerste aanwijzing in die richting valt ongeveer halweg de roman. 'Adina staat op de vossenvacht voor de half geopende kast' (p. 125), ziet de kleren en een foto die aan Ilije herinneren en bedenkt hoe lang hij al weg is. 'Adina schiet in de grijze rok. Haar voet glijdt uit op de vossenvacht. De vossenstaart schuift van de vacht af. Daar waar de streep op de rug van de vacht licht en smal wordt is hij afgescheurd onder haar voet. Ze legt de vos met zijn vacht omlaag, bekijkt de onderkant, een huid zo wit en rimpelig als oud deeg. De vacht aan de bovenkant en de huid aan de onderkant zijn warmer dan de vloer, en warmer dan haar handen.' (p. 126)³⁷ De afgesneden staart is het eerste symptoom van een lange reeks bezoeken, die een cumulatief effect sorteren en tot almaar grotere angst leiden.

Na de staart gaan ook de poten eraf en neemt Adina's vrees toe vergiftigd te zullen worden. Aan Clara, die dan al met Pavel omgaat, toont Adina wat met haar vos is gebeurd. 'In de keuken staat het brood, zegt Adina, alles wat

ik moet eten, de suiker, het meel. Clara gaat met haar vingertop over de vos-senstaart, dan over de snee bij de poot, ze kunnen me elke dag vergiftigen, zegt Adina, Clara legt de poot op de grond. Ze zit met haar jas aan op het opengeslagen bed en ziet de kier tussen de vossenbuik en de poot, zo breed als haar hand is de vloer kaal. De staart ligt dicht tegen de vacht aan, alsof hij eraan vastzit, de snee is niet te zien.' (p. 146)³⁸ Of Adina dan al vermoedt dat Clara het met het systeem zelf aanlegt, blijkt niet meteen uit de tekst. Ze vertelt haar in ieder geval wel hoe ze ooit aan de vacht is gekomen en wat zo'n vacht voor haar betekent. 'Daarna stonden we in de kamer. Daar was een gietijzeren kachel en een bed, geen stoel. De jager kwam van buiten en had deze vos bij zich. Hij zei, dit is de grootste. Hij hing de vos over zijn beide vuisten, de poten hingen naar beneden, hij bewoog zijn armen. De poten schommelden alsof ze liepen. En achter de poten de staart als een ander, kleiner dier. En ik vroeg, mag ik het geweer zien. De jager legde de vos op de tafel en streek de haren glad. Hij zei, op vossen schiet je niet, vossen lopen in de val. Zijn haar en zijn baard en het haar op zijn handen waren rood zoals de vos. Ook zijn wangen. De vos was toen al de jager.' (p. 148)³⁹ Over de meervoudige betekenis van de titelzin valt te prakkiseren, maar hij zou onder meer kunnen impliceren dat de gelijkstelling tussen Adina en de vos vrij hoog is en dat zij bijgevolg weet dat ze in de val zit, of toch bijna. In ieder geval heeft haar vossenverhaal een duidelijk effect op Clara. Ze wordt 'lijkbleek' (p. 148) en bovendien: 'Adina wil de jager zijn, denkt Clara. Jij bent banger dan ik, zegt Adina. Kijk niet, kijk niet meer naar de vos.' (p. 149)

Een andere implicatie zou kunnen zijn dat de vos zich niet door het systeem laat bejagen en zal overleven, ook al wordt hij uiteengereten. Een latere scène maakt duidelijk dat Adina haar kompaan Clara weliswaar als levensbedreigend ervaart, maar zich hoe dan ook niet gewonnen geeft: 'En de vos, zegt Adina, heeft hij (d.i. Pavel) je verteld waarom ze de vos kapotsnijden. Die kerel neukt je in opdracht, hij had ons allebei gewild, zegt ze, de een in de zomer, de ander in de winter, als hij 's morgens wakker wordt heeft hij twee wensen in zijn hoofd als twee ogen – voor mannen wordt zijn vuist hard, voor vrouwen zijn lul.' (p. 195)⁴⁰ Uit Müllers opstellen en interviews blijkt overigens dat het voorval met de vos haar ook werkelijk is overkomen en dat ze de stukgesneden pels als een soort homeopathisch tegengif lang bij zich hield.⁴¹

Hoewel Clara bij Pavel pleit voor haar vriendin, gaat de oefening in intimideren onverdroten voort. Elke nieuwe snede kerft de angst dieper in Adina's lichaam en laat haar scherper aanvoelen in welke mate de geheime dienst 'eine

riesige Angstzentrale mit psychologisch geschulten Angstspezialisten' is.⁴² De vos gaat haar denken beheersen en huizen waar het systeem hem hebben wil: hij maalt onophoudelijk in haar hoofd. Aan de achter elkaar aangebrachte sneden valt af te lezen hoe strak de klem komt te zitten en hoeveel tijd nog rest voor de val voorgoed dichtklapt. 's Nacht overvalt haar de voorstelling dat de vos ongehavend weer tot leven komt. 'De wekker tikt en tikt, het is drie uur. Misschien zijn de poten vannacht weer aan de vos vastgegroeid, denkt Adina. Ze steekt haar voet uit bed, schuift de achterpoot van de vacht af. Dat de staart, hoewel die afgesneden is, zo zacht en vol blijft beangstigt haar tenen. Dat hij niet verschrompelt. Ze legt de beide poten en de staart op de tafel, legt ze tegen elkaar aan. Dan is er een hele vos, maar half in de tafel gekropen. Dan woelt hij onder het tafelblad met kop en voorpoten, zijn achterpoten en zijn staart zet hij op het tafelblad, om zich vast te houden.' (p. 169) Maar wat Adina in een opwelling denkt of hoopt, is uiteraard futiel. Even later blijkt: 'De vos woelt niet onder de tafel. De hele vacht ligt op de grond voor de kast. [...] De achterpoten en de staart liggen zo dicht tegen de vacht aan dat je de snee niet ziet. Adina's schoenpunt trekt de linkerachterpoot weg, de rechterachterpoot trekt de buik en de kop mee, die zit vast. De linkervoorpoot laat de buik en de kop liggen. Die is afgesneden. Het bed is opengeslagen.' (p. 176)⁴³

Of de laatste zin is op te vatten als een bijkomende dreiging, is voor discussie vatbaar, maar de manier waarop Paul de bron van alle kwaad en de verminkte vos bij elkaar brengt, laat aan duidelijkheid niets te wensen over. 'Paul knipt de zaklantaarn aan en uit. Hij pakt het bankbiljet van de tafel, dat wilde je mij vanochtend geven, zegt hij, hij strijkt het glad met zijn hand. Er staat een gezicht op, vuil, verkreukeld en slap. Hij prikt met de punt van de langste tak een gat in het gezicht, hij spietst het bankbiljet aan de kale tak. Nog één poot, zegt hij, en dan.' (p. 177-178)⁴⁴ De tak, die net als de vos een opvallend motief is in de roman, en de elliptische laatste zin, die een echo is van een eerdere door Ilije uitgesproken zin ('jij wacht tot ze je vos kapotsnijden, en dan', p. 168), symboliseren de dictatuur op haar best: onzichtbaar, ongrijpbaar, dichtbij en volstrekt naamloos, al heeft de Roemeense dictator uiteraard een overbekende naam. Het lijkt een welhaast fatale zekerheid dat ook de andere poten zullen worden weggesneden. 'Onder Adina's schoenpunt schuift de vossenstaart van de vacht af. Dan de eerste, de tweede, de derde poot. Dan de vierde. Adina duwt de staart met haar vingertoppen tegen de vacht. Dan de rechterachterpoot, dan de linker, de rechtervoorpoten, en de linker. Dat is de volgorde, zegt ze. Paul zoekt de vloer af. Er ligt nergens een haar. Kan ik hier blijven, vraagt Paul.' (p. 241)⁴⁵

Voorlaatste zin van vorig citaat zou je allicht ironisch kunnen achten, maar zo is hij mijns inziens niet bedoeld. Een kamer waarin een vacht gemanipuleerd wordt die vooral uit haren bestaat, laat onvermijdelijk losse haren achter. Behalve in déze kamer, waar met chirurgische precisie dode lichaamsdelen worden losgesneden en losse haren als sporen zouden kunnen worden opgevat. Begrijpelijk dat in dit geval het onfeilbare systeem zich ervoor hoedt het zo feilbare middel van zijn onderdanen te imiteren. Uit andere teksten van Müller blijkt dat het opzettelijk deponeren van een enkel haar als een techniek werd gebruikt om na te gaan of een handlanger van de geheime dienst – de Securitate – in iemands woonst is binnengedrongen, zoals in George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) Winston Smith een haar te vanzelfsprekend vindt en dan maar een zandkorrel op de omslag van zijn dagboek legt om na te gaan of iemand het heeft beroerd.⁴⁶

Zoals de lezer heeft begrepen, slagen Paul en Adina erin zichzelf en de verknipte vos te redden of voor erger te behoeden. In het laatste hoofdstuk laten ze het dier in 'een doos van Clara' vlotten op de Donau. 'Paul duwt zijn vinger door het midden van het deksel, daar komt de kaars in, zegt hij. Hij doet de doos dicht. Ik had hem willen houden, zegt Adina, ik zat aan tafel, ik stond bij de kast, ik lag in bed, ik was niet bang meer voor hem. Paul zet de kaars in het gat, en nu de kop, zegt ze, de vos is een jager gebleven. De kaars brandt, Paul houdt de doos op het water. Hij laat hem los.' (p. 248) Het is uiteraard mogelijk dit citaat te duiden als de ultieme nederlaag van de machtelozen die Adina en Paul zullen blijven. Maar het is ook mogelijk de losgesneden vos die te water wordt gelaten te zien als de postume overwinnaar, alleen al omdat hij de kans krijgt de Donau, de beweeglijke grens tussen onvrijheid en vrijheid, over te steken. Laat ik het misschien op deze optimistische lezing houden. De Donau is evenwel geen schuldeloze rivier, maar een rivier 'waar uitgebloeide distelkussens op het water drijven. Waar de mensen de dobberende kussens tellen en weten dat de Donau voor iedereen die op de vlucht wordt doodgeschoten drie dagen een kussen op zijn golven heeft en drie nachten een schijnsel onder zijn golven, als kaarsen.' (p. 104)⁴⁷

Müller is er op een indrukwekkende manier in geslaagd de vos in te zetten als een ambivalent symbool van de dictatuur. Zoals de vos zich niet zomaar laat vangen, laat de dictator dat evenmin. Ogenschijnlijk regeren peis en vree in het dorp van Adina en Clara, waarbij het uiteraard geen toeval is dat de eerste werkzaam is in het onderwijs en de tweede in de industrie.⁴⁸ De verschijnselen die wijzen op de almacht van de dictator lijken los van elkaar voor te komen

en daardoor het bestaan zelf van de dictator te verhullen. De schijnbare deconstructie van de autocratische macht weet Müller mooi te weerspiegelen in haar manier van schrijven, haar onnavolgbaar onthechte, concieze stijl. Je zou die gemakshalve zakelijk-lyrisch kunnen noemen, omdat Müller geen narratief vertoog neerzet, maar zich overgeeft aan een buiteling van beelden en scènes die door een afstandelijke verteller worden beheerd. Hoe pregnant en feitelijk haar zinnen ook overkomen, toch hangt de brede schaduwrand van de dictator altijd weer over de semantiek van haar taalgebruik, zoals hij ook in de gewoonste dingen des levens als een kwalijke geur is binnengedrongen.⁴⁹ Wanneer Adina in de bus zit die haar naar Ilije voert, ziet ze de soldaten voor zich zitten. ‘Ze hebben allemaal kale nekken, kale slapen, denkt Adina, ze worden al jaren geschoren, geen van hen is jong. Er komt een moment waarop ze zullen lachen, en midden in het lachen, midden in de stortvloed zal de een van de ander merken dat de zakken met afgeknipte haren stampvol zijn en even zwaar als zichzelf.’ (p. 166) Deze soldaten zijn niet zomaar mensen met kaalgeschoren hoofden, ze verwijzen naar een strak geleid systeem dat niet houdt van lange haren en de daarmee geassocieerde opstandige gedachten.⁵⁰ Dat systeem ziet Adina voor zich uitgestald, evenals de bespottelijke leegheid ervan. De met mensenhaar gevulde zak is een beeld dat verwijst naar de eindigheid van het leven: de soldaten laten telkens niet een deel van hun haar, maar een deel van hun leven wegknippen. Ze zijn zich daar evenwel niet van bewust. Het is van wezenlijk belang dat de lezer zich wél bewust is van de donkere ironie die Müllers register kruidt.

De hoofdstukken van al haar romans zijn opgebouwd uit meestal korte segmenten die met een witregel van elkaar gescheiden zijn maar door een of andere associatie met elkaar verbonden. Adina vertelt in de scène die op het vorige citaat volgt aan Ilije over haar laatste droom. ‘Ik droomde, zegt Adina, dat er een vos over een kaal veld liep, het was geploegd. De vos bukte zich onder het lopen en at aarde. Hij at maar door en werd steeds dikker.’ (p. 166) De auteur doet geen poging om die droom te duiden. Dat laat ze aan de lezer over, die intussen weet dat de gedroomde vos zou kunnen staan voor de dictator zelf die zich volvreet maar tegelijk heerst over een onvruchtbaar land. Aan de lezer wordt de volle verantwoordelijkheid gelaten verbanden te leggen, onuitgesproken suggesties als feiten en feiten als symbolen te interpreteren, zoals het een hoogstaand ‘open werk’ betaamt.⁵¹

Vaak worden dingen gepersonaliseerd, zoals de noten die met hersenen worden vergeleken. Vooral landschappelijke elementen, zoals de populieren bij de vijver, worden menselijke kenmerken toegeschreven. ‘De populieren

verbieden 's winters het geluk, zeggen de vissers, de kale populieren vreten het geluk bij het drinken.' (p. 190) Vaak ook worden personages verzakelijkt of verdierlijkt, of nog, tot één bijkomstig kenmerk gereduceerd. Pavel wordt tot 'de moedervlek' of 'de snijwond', de officier tot 'de gouden tand', een tamme bruid tot 'het lam' en een slachtoffer van te veel militaire tucht tot 'de langpootmug'. Die bewuste depersonalisering verleent Müllers proza een licht grotesk karakter. Daar zijn ook de als 'de kuif' voorgestelde dictator en de mot die stevast opvliegt uit het hemd van de fabrieksdirecteur voorbeelden van. 'En uit het hemdsboord van de directeur fladdert elke keer een mot als hij daar buiten staat.' (p. 106) Of nog: 'Hij schreeuwt onder het lopen, sta daar niet te lummelen, aan het werk. En een mot vliegt uit zijn hemdsboord.' (p. 109)

'hoe een oude mythe overbrengen naar de twintigste eeuw'

Het is na enkele jaren vrij intense omgang met het weerbarstige maar indrukwekkende oeuvre van Müller moeilijk er zelf niet lyrisch van te worden, ondanks de soms deprimerende boodschap die eraan ten grondslag ligt.⁵² Een en ander neemt niet weg dat zij lang niet de enige auteur van formaat is die zich over het fenomeen van de dictatuur heeft gebogen. De romans van de Albanese schrijver Ismail Kadare (1936) bewijzen dat maar al te zeer. Ismail Kadare's biografie vertoont overigens een paar parallellen met die van Herta Müller. Hij is net als zij in meer dan één opzicht een geëngageerd of politiek schrijver te noemen, al houdt hij er niet van zo te worden getypeerd.⁵³ In tegenstelling tot Müller was hij lange tijd persoonlijk betrokken bij de ontwikkelingen van zijn communistische vaderland. Maar toenemende onvrede met het regime heeft hem, ondanks het feit dat hij een soort afstandelijke persoonlijke band onderhield met Enver Hoxha (1908-1985) en druk correspondeerde met zijn opvolger Ramiz Alia (1925-2011), ondanks zijn lidmaatschap van het Centraal Comité en zijn parlementaire werk, uiteindelijk doen besluiten het land te verlaten en te kiezen voor Parijs in 1990, hoewel hij, zover mij bekend, op dit moment nog altijd zijn tijd verdeelt tussen de Franse en de Albanese hoofdstad.

Met enige zin voor overdrijving zou je kunnen spreken van twee varianten van een en dezelfde schrijver: er is de nationalistische/historische en moralistische/essentialistische Kadare. De eerste heeft sinds zijn debuut *De generaal van het dode leger* (1961/1963; in het Nederlands vertaald in 1970) het verre en

minder verre verleden in kaart gebracht van het bergachtige gebied dat door ons Albanië – en door de Albanezen Shqipëri/Shqipri/Shqipëria – wordt genoemd. Hij stelt het land voor als koppig, trots en weinig geneigd tot compromis, maar begiftigd met een diepgeworteld gevoel voor traditie en eigenwaarde. Zo evoceert het oorlogsepos *De regentrommen* (1970) de legendarische strijd van de grote nationale held Gjergj Kastrioti, bijgenaamd Skanderbeg/Skanderbeu, tegen de Osmaanse invallers in 1443. De Turkse pasja Ugurlu Tursun Tundjaslan Sert Olgun komt met ontelbare horden naar de Vlakte van Nish om een niet bij naam genoemde burcht – die van Kruja – in te nemen. Wat de kanonniërs, ingenieur, heelmeeester, moefti en sterrenwichelaars ook proberen, de stad houdt koppig stand, dankzij het genie van Skanderbeg, die als persoonage evenwel niet voorkomt in de roman.

De Turkse dreiging komt verder in beeld in romans als *De brug met drie bogen* (1982), *De nis der schande* (1984), *Het donkere jaar* (1985) en *Drie rouwzangen voor Kosovo* (1998), dat de historische, voor Kosovo verpletterende veldslag op het Merelveld in 1389 evoceert. Ook *Kroniek van een stenen stad* (1985) hoort in dat rijtje thuis. De morele integriteit van de Albanese natie vormt altijd weer een hoofdmotief in zijn werk. In uitvoerige uitweidingen evoceert hij de culturele eigenheid van Albanië, onder meer het geloof in de uitwerking van vervloekingen en de toepassing van de Kanun (het gewoonterecht), waarin de ingewikkelde regels van de bloedwraak een centrale plaats innemen. De eer- of bloedwraak levert de bouwstof voor huiveringwekkende romans als *Een breuk in april* (1982) en *Wie bracht Doruntina* (1979/1980), dat teruggaat op een oeroude legende die Kadare ook vermeldt in zijn Russische herinneringen *De schemering der steppegoden* (1981).⁵⁴ Een absoluut hoogtepunt is verder *Dossier H.* (1980), over de epische verteltradities in Albanië en Servië en over een poging om de gezangen van de laatste rapsoden te registreren op klankband. In die roman wordt ook twee keer verwezen naar het motief van de stilstaande tijd, waarbij een bruidsstoet als het ware letterlijk versteent (zie p. 119 en p. 135), een gegeven dat hij later uitwerkt in de poëtische roman *De versteende bruidsstoet* (1981/1983; vertaald in 2000). Behalve homerische gezangen komen volksverhalen en balladen uitvoerig aan bod in bijna alle eerder genoemde romans, bij uitstek in *De adelaar* (1995), *Koude bloemen in maart* (2001) en *Het monster*. Het laatste boek is niet alleen een ingenieuze bewerking van de episode met het houten paard uit de Trojaanse oorlog, maar ook een roman waarin ‘het gaat om een eeuwige metamorfose waarin Kronos uit de sleur van de verstrijkende tijd wordt bevrijd.’⁵⁵

De andere en, naar ik meen, nog sterkere kant van Kadare is zijn ononderbroken poging om de grammatica van de dictatuur zo nauwkeurig mogelijk te beschrijven. Hoewel hij er ook uitvoerig over uitweidt in zijn essays, dagboeken en briefwisseling met Ramiz Alia weet hij vooral in zijn narratieve werk het wezen ervan scherp te typeren. Hij doet dat in het al genoemde *Wie bracht Doruntina*, dat hem finaal in opspraak bracht bij de partij, en in *De nis der schande* (1981/1984), waarin hij onder meer de strategieën bespreekt die ertoe leiden een eventueel opstandige staat – versta Albanië – te denationaliseren – versta monddood te maken – en te laten opgaan in een groter geheel – versta het Osmaanse rijk. Wat de sultan van Turkije beoogt, keert overigens vaak als een metafoor terug om het over de dictatuur van Albanië te hebben, bijvoorbeeld in *Het dromenpaleis* (1989), een indrukwekkende allegorie over het Tabir Serail, een hiërarchisch geordende staatsinstelling in Constantinopel, waar alle belangrijk geachte dromen van het rijk (na een aanvankelijke selectie door de onderprefecturen te lande) worden gekopieerd, geïnterpreteerd en gearchiveerd. De onuitgesproken bedoeling is staatsgevaarlijke of subversieve dromen te onderscheppen en eventuele plannen om de soeverein in het gevaar te brengen te verijdelen. Die gedachte werkte Kadare overigens eerder uit in het verhaal ‘Bedrieglijke dromen’ (1985), dat als een voorstudie van de roman kan worden beschouwd, zoals ‘De diefstal van de koninklijke droom’ (1995) als een soort vervolg kan gelden.⁵⁶ Even allegorisch is *De piramide* (1988), een roman over de verborgen denkwereld van de absolute monarch Cheops, die alleen door de dood zelf kan worden overwonnen en daarin ook navolging krijgt, wat onder meer leidt tot de bouw van een ‘tegenpiramide’ en een ‘schedelarium’. Wat een dictator vermag, heeft Kadare verder verkend in *De dochter van Agamemnon* (1985) en het vervolg *De opvolger* (2003), dat ingaat op de motieven van de opvolger van de grote Leider om zelfmoord te plegen, van alle daden de meest abjecte daad, althans volgens het ongeschreven handboek van de dictatuur. Ook *De adelaar* en *Het reisverbod. Requiem voor Linda B.* (2009) handelen expliciet over de niet altijd even doorzichtige maar stugge logica van de dictatuur. Op die laatste roman ga ik in de volgende paragrafen nader in.⁵⁷

Het reisverbod opent met een scène waarin toneelschrijver Rudian Stefa een onhandige ruzie met zijn vriendin Migena overdenkt wanneer hij op het partijbureau wordt uitgenodigd om over ‘een uiterst delicate kwestie’ te praten (p. 9). Woede en achterdocht vechten om voorrang, maar de vage, behoedzame vragen van de partijleden doen bij hem het vermoeden rijzen dat Migena hem

misschien heeft laten schaduwen, tot blijkt dat het verhoor over een zekere Linda B. gaat, voor wie hij ooit een boek had gesigneerd in Tirana, hoewel hij haar nooit ontmoet kon hebben, omdat haar blijkbaar een officieel 'reisverbod' was opgelegd. Hij verneemt verder dat het bewuste meisje vier dagen eerder zelfmoord pleegde. Het enigma wordt voor Rudian alleen maar groter (p. 32). Met de onderzoeksrechter heeft hij daarna een zenuwslopend 'gesprek', waar hij evenwel niet veel wijzer van wordt. Hij wordt zich wel bewust van het feit dat hij en de politieke overheid zich in een volstrekt parallelle wereld bevinden, zoals blijkt uit zijn nieuwe toneelstuk, waarvan de tekst integraal aan de lezer wordt aangeboden.

Hij stelt zich vragen bij de transparantie van 'alle overheidsinstellingen' en vraagt zich af 'hoe [men] een oude mythe in vredesnaam [kan] overbrengen naar de twintigste eeuw' (p. 88). Een centrale vraag die gevolgd wordt door een expliciete beschouwing over het Orpheusmotief.⁵⁸ Orpheus, een groot en meeslepend zanger, voegde volgens Rudian, met instemming van de god Apollo, ooit twee extra snaren aan zijn lier toe, waardoor het aantal even groot werd als dat van de muzen en hij een veel krachtiger melodie kon aanheffen. Of zijn snaartheorie ook een allusie is op die uit de astrofysica, is me niet meteen duidelijk, maar ze komt in de moderne literatuur wel meer ter sprake, bijvoorbeeld in Jaume Cabrés ontzagwekkende fictieve biografie *De bekentenis van Adrià* (2011; vertaald in 2013)⁵⁹ en in Paolo Giordano's indringende korte roman *Het zwart en het zilver* (2014).

Uit het lange, verbrokkelde gesprek dat hij later met Migena heeft, doemen langzaam maar zeker meer gegevens op over Linda. De details zijn onthutsend: haar beslissing om samen met Migena een preventief borstonderzoek te ondergaan, haar bizar te noemen teleurstelling over het gunstig uitgevallen medisch onderzoek (omdat een kankerbehandeling haar de kans zou hebben geboden naar Tirana af te reizen, ondanks het reisverbod), haar liefdesverklaring aan Migena tijdens het afscheidsbal op school, de officiële bevestiging van het reisverbod voor de volgende vijf jaar, koudweg *het bericht* genoemd, en haar voornemen uit het leven te willen stappen. Terwijl Rudian 'in gedachten' allerlei zaken overweegt, wordt hij geconfronteerd met een toenemend schuldgevoel 'voor alle valse verwachtingen die hij mogelijk bij haar had gewekt' (p. 99) en een gevoel van woede, mede veroorzaakt door de onzekerheid over zijn toneelstuk. Zijn gedachten zoeken altijd weer een 'veilig onderkomen op de Olympus'. Zo vraagt hij zich af hoe Orpheus erin geslaagd is de hellehond Cerberus te passeren, wat volgens hem alleen kon, doordat hij een pact had gesloten met

de blinde Hades, 'met de Dood' zelf dus (zie p. 115). Een telefoontje van zijn verloofde Albana, die zich in Oostenrijk specialiseert in anesthesie, maakt hem duidelijk dat hij zich zelf niet mag laten verdoven, maar de ware reden van een zich uitdiepende depressie in het wit van de ogen moet kijken.

Rudian leeft zich zozeer in Linda's denkwereld in, dat hij droomt van een amoureuze ontmoeting met haar (zie p. 176-182). In een uitgesponnen droom komt Linda eindelijk naar hem toe en krijgt hij het gevoel 'naar een andere dood' toe te gaan.⁶⁰ Zij deelt hem ook mee dat ze zich heeft laten ontmaagden door de gymleraar meneer Niks, omdat hij 'de enige [was] die naar haar begrafenis kwam.' (p. 178) Hier worden niet alleen oorzaak en gevolg op hun kop gezet, maar glijden ook realiteit en droom, heden en verleden onstuitbaar door elkaar heen, zoals bij Kadere wel vaker het geval is.⁶¹ In Rudians droom begint ze ook een onbegrijpelijke taal te spreken, zodat voor hem duidelijk wordt dat 'ze vanaf nu thuishoorde in een andere wereld, waar andere wetten golden.' Voor ze voorgoed naar 'de andere wereld' verdwijnt, deelt ze mee dat het niet makkelijk was tot bij hem te komen vanwege 'eindeloos lange prikkeldraadversperringen en overal honden, en het was bitter koud' (p. 181). Prikkelraad en honden zijn niet alleen de parafernaliën van een infernale onderwereld (de Hades), maar gelden ook als de symptomen van een dictatoriaal systeem.

Rudian groeit in de loop van het verhaal uit tot een volwaardige heruitgave van Orpheus, die probeert de dode Linda terug te brengen onder de levenden. Migena is wat dat betreft niet meer dan de middelares tussen hem en haar. Migena omschrijft zich ten overstaan van Rudian als een 'doublure, een plaatsvervangster', een 'koerierster van de dood' (zie p. 139). Dat Rudian als een nieuwe versie van Orpheus en Linda als Eurydice fungeert, blijkt ook uit het tranenmotief: Migena huilt erg vaak wanneer ze bij Rudian is (zie p. 6 en p. 107). Het kan niet verbazen dat ook Linda's moeder, 'die zich tot dusver veel dapperder [had] gehouden dan ze verwacht hadden' uiteindelijk tot tranen toe bewogen wordt (p. 206). Zelfs in het 'zwart uitgeslagen en onnatuurlijk grote, bronzen rechteroog' van het van zijn sokkel gehaalde standbeeld – van de niet nader genoemde despoot Enver Hoxha – lijkt een traan te schitteren (zie p. 201). De overvloedig geplengde tranen ontleent Kadare ongetwijfeld aan de Orpheus-verhalen van Publius Ovidius Naso (43 v. Chr.-17 n. Chr.) en Publius Vergilius Maro (70 v. Chr.-19 n. Chr.). Bij Vergilius huilen de hoge bergen en het hele Thracische land om de dood van Eurydice. Bij Ovidius lees je onder meer: 'Tijdens die woorden en zijn begeleidend snarenspeel snikten de bloedeloze schimmen.'⁶²

Tegelijk varieert Kadare op het bekende thema. Je zou ook kunnen zeggen dat niet Rudian Linda tracht terug te halen maar dat Linda uit eigen beweging naar Rudian toekomt. Vooral de rol die de driekoppige hond Cerberus speelt, is in Kadare's interpretatie cruciaal. Hij moet in slaap worden gewiegd om de liefde tussen Orpheus/Rudian en Eurydice/Linda mogelijk te maken. Ongetwijfeld staat het mythologische dier symbool voor het onbuigzame politieke regime dat Rudian tot volgzaamheid dwingt. Linda behaalt bovendien een overwinning op de dood wanneer haar ouders na het verstrijken van het reisverbod haar lichaam mogen opgraven en verplaatsen naar een hoger gelegen kerkhof in Tirana. Ze hebben het gevoel een grens te overschrijden, 'de grens van een gebied dat ze nooit hadden mogen verlaten.' Er wordt aan toegevoegd dat 'de zwijgende aarde' (d.i. het graf van Linda) 'in eerste instantie geweigerd had het lichaam van het meisje te laten gaan.' (p. 205) Helemaal op het einde van de roman wordt aan het klassieke Orpheus- en Eurydiceverhaal nog een variant toegevoegd.⁶³ Jaren later, bij de première van Rudians nieuwe stuk, wordt hem opnieuw gevraagd een boek te signeren voor ene Linda met dezelfde onbekende achternaam. Hij moet zich erg bedwingen niet op te kijken. 'Als een blinde hield hij het boek met één hand weer omhoog, terwijl hij naar beneden bleef kijken.' (p. 208) Dat het alsnog om de herrezen Linda zou kunnen gaan, wordt gesuggereerd in de slotzin van de roman: 'Het meisje pakte het aan en slechts één moment raakten hun vingers elkaar aan, ijskoud, in de duisternis van het niets.' (p. 208)

Het reisverbod is een complexe, gelaagde roman waarin de personages met elkaar precaire gesprekken voeren die de nodige ruis bevatten. Ze zijn onder meer zo precair, omdat veel dubbelzinnig blijft – er is veel subtekst – of omdat Rudian zich nooit ten volle durft uit te spreken, bang als hij is te worden afgeluisterd door het systeem, want dat is nu eenmaal de context. In het gesprek met de onderzoeksrechter krijgt hij het gevoel dat de rollen zijn omgedraaid en kan hij de aanvechting bijna niet weerstaan hem de waarheid in het gezicht te slingeren: 'Zo vuile, door de staat betaalde smeerlap' (p. 65), maar dat kan hij zich blijkbaar niet permitteren. Tussen hen beiden wordt een kat-en-muisspel gespeeld dat vergelijkbaar is met wat Raskolnikov ondergaat wanneer hij op de rooster wordt gelegd door de onderzoeksrechter in F.M. Dostojevski's *Misdaad en straf* (1866). In de gesprekken met Migena liggen de zaken even anders, omdat Migena en Rudian een emotionele band met elkaar hebben. Maar het meest gebruikte werkwoord om gesproken tekst in te leiden is 'fluisteren', dat tientallen keren voorkomt. 'Fluisterend vertelde ze hem dat ze de volgende dag

en ook de dagen daarop over dat verhoor hadden gepraat' (p. 95). Vaak staat het fluisteren tegenover wat Rudian zou willen doen: de waarheid luidkeels uitschreeuwen. Eén voorbeeld: "We praten straks verder, lieverd," fluisterde ze. [...] Het was dus niet het borstonderzoek. Het liefst had hij het uitgeschreeuwd. En haar wakker geschud. Als dat het niet is, wat dan wel? Waarom zeg je niets als je dat wel zou moeten doen? Wat is er dan gebeurd? Had jij er ook iets mee te maken? Is dat de reden? Ligt daar het raadsel, het enigma – Migena? [...] In gedachten had hij vol verbittering tegen haar gesproken, maar nu was zijn stemming veranderd. Hij fluisterde zachtjes in haar oor: "Dus het was niet dat borstonderzoek." (p. 135-136)

Dat vele 'fluisteren' kan worden gezien als een manier om dingen te zeggen die in de publieke ruimte door het systeem niet mogen worden gehoord. In die zin is het gefluister in deze roman niet alleen een verwijzing naar de zachtardigheid die in Rudian, Migena en Linda sluimert, maar ook een metafoor voor het staatsapparaat, dat door zijn onderdanen hartgrondig wordt gewantrouwd. De hypothetische overwegingen en mogelijke antwoorden (die vaak ongezegd blijven) kunnen daarbij gezien worden als de inwendige varianten van datzelfde gefluister. De talloze 'jankende uithalen van de saxofoon' (p. 162) op het afscheidsbal waar Linda haar confidenties doet, verklanken tegelijk de permanente dreiging van het systeem en staan tevens lijnrecht tegenover het orfische gezang waarover Rudian onophoudelijk filosofeert. De roman heeft overigens over heel de lijn een hoog speculatief karakter, dat extra in de verf wordt gezet door de gefingeerde ontmoeting tussen Rudian en Linda.

Juist omdat Kadare een hypothetische manier van schrijven hanteert, houdt hij het narratieve raadsel in stand. Daar is grote klasse en een goed gevoel voor evenwicht voor nodig. Die suggestieve aanpak heeft Kadare in de loop der jaren geoefend en geperfectioneerd.⁶⁴ Mede als gevolg daarvan is hem meer dan eens het verwijt toegestuurd dat hij de dictatuur weliswaar verkettert, maar de dictator zelf, met name Enver Hoxha, een al te humane statuur toedicht, meer bepaald in de roman *De grote winter* (1973).⁶⁵ Het feit dat de twijfelzuchtige Ebu Querim, het hoofdpersonage van *Het dromenpaleis*, uiteindelijk beloond wordt met de hoogste positie in dit merkwaardige staatsapparaat zou met enige goede wil ook kunnen worden gelezen als een metafoor voor Kadare's eigen 'elastische' en, volgens sommigen, dubieuze positie als vooraanstaand Albanees intellectueel.⁶⁶

‘symptomen van de monsterachtigheid van het verschijnsel’

Het wordt stilaan tijd voor een conclusie, of toch een slotbedenking. Kadare maakt in zijn werk doorlopend spitsvondig gebruik van de mythe (Orpheus, Agamemnon, Klytaemnestra, Prometheus, Odysseus, Helena e.a.) om de even blinde als paranoïde tirannie van de alleenheerser expliciet in beeld te brengen of impliciet te hekelen. Om, zoals Jef Ector terecht concludeert, ‘het negatieve beeld van machthebbers [te] belichten en accentueren.’⁶⁷ Kadare exploiteert literaire procedés als allegorie, vergelijking, parallelle, spiegeling en perspectiefwissels om het systeem te doorgronden dat onverdroten angst zaait om de eigen angst niet te hoeven aanzien. Net als bij Herta Müller zijn vele van zijn romans en verhalen variaties op één enkel thema. Maar terwijl Müller op zoek gaat naar symbolen en metaforen om het systeem en vooral de desastreuze psychische gevolgen voor het individu uit te tekenen, onderzoekt Kadare in hoofdzaak de mechanismen, of zo je wil, het zenuwcentrum van het systeem zelf. Het is mijn overtuiging dat zowel Kadare, Müller als García Márquez op een indringende manier het negatieve beeld hebben scherpgesteld dat een despoot/dictator/tiran spontaan bij de modale lezer oproept.⁶⁸

Bij wijze van afsluiter verwijs ik graag naar het essay *Albanese lente* (1991) van Ismail Kadare, waarin hij vrijmoedig reflecteert over de niet te miskennen eigenheid van de dictatuur: ‘Of de dictatuur nu begint in een klimaat van rouw of in een feeststemming, ze is overal hetzelfde. Het is een bijna onontdekte planeet, al is er veel over geschreven, enorm veel over nagedacht en nog veel meer diep onder geleden. Er is heel wat afgepraat over haar gemiddelde levensduur, zoals men het heeft over de levensverwachting van een mens, een hond of een kraai. Er is uitvoerig gediscussieerd over de verschillende fasen in haar bestaan, de periode van groei, volle wasdom, ouder worden en vast ook wel over haar dood (ach!). Er zijn talloze meningen en theoretische uiteenzettingen over de dictatuur geformuleerd, meestal zijn het uitgekauwde clichés, zoals die meestal gedebiteerd worden in discussies in het café op de hoek, die de gewone sterveling voert. [...] Het is begrijpelijk dat iedereen aan die gesprekken deelneemt, want de dictatuur drukt op iedereen, of liever gezegd gaat iedereen aan. Het gebeurt maar zelden, hoogst zelden, dat men uit al dat geklets waardevolle informatie kan halen. Maar om een portret van de dictatuur te krijgen, beschikken we per slot van rekening over niets anders dan over die eentonige klaagzang. [...] Men ziet dat als symbool van de dictatuur ofwel levende wezens gebruikt worden, meestal weerzinwekkende beesten – dinosaurussen of tyran-

nosaurussen, meerkoppige hydra's – ofwel gebouwen: citadellen, piramiden, bunkers. Dit vermogen, tegelijkertijd in meerdere gedaanten op te treden is slechts een van de vele symptomen van de monsterachtigheid van het verschijnsel.^[69] Zoals in oude verhalen de krachten van het kwaad een deel van hun macht ontlenen aan het vermogen om van het ene op het andere moment een gedaanteverwisseling te ondergaan, zo kan men zich de dictatuur alleen voorstellen zoals ze is, dat wil zeggen veelvormig, met een januskop, hybridisch. [...] Zo is de dictatuur dus, helaas uiterst veranderlijk, dus gevaarlijk. Niet alleen in het begin, wanneer zij de ene dag met feestmuziek en vlaggetjes verschijnt en de volgende dag met prikkeldraad komt aanzetten. Dat omkeerbare karakter is juist het wezenlijke aan haar. Daarom wordt de tweeslachtigheid van het beeld van de dictatuur terecht als een van haar belangrijkste grondslagen beschouwd.⁷⁰

NOTEN

1 Het enige mij bekende boek dat uit slechts één alinea is opgebouwd is de magisch-realistische dagboekroman *De man die zijn haar kort liet knippen* (1948) van Johan Daisne.

2 Zie Anne Peeters, 'De dodelijkste dictator ooit', in: Dirk Remmerie e.a. (red.), *Knack Historia 'Mao'*, Roeselare, Roularta Media Group, 2016, p. 83- 93. Peeters portretteert 25 beruchte dictators en rangschikt ze op basis van het aantal met zekerheid geattesteerde slachtoffers. Opmerkelijk genoeg komen in haar overzicht bekende namen als António de Oliveira Salazar, Francisco Franco en Augusto Pinochet niet voor.

3 Alle citaten zijn afkomstig uit Gabriel García Márquez, *De herfst van de patriarch*. Vertaald door Mariolein Sabarte Belacortu, Amsterdam, Meulenhoff, [1976], achtste druk, 1985.

4 Het beroezende karakter van de stijl van *De herfst van de patriarch* brengt Gabriel García Márquez zelf in verband met het *Derde pianoconcert* van Bela Bartók. Daarover zegt hij onder meer: 'Het is waar dat ik daar eindeloos naar luisterde terwijl ik schreef, omdat het me in een heel speciale en enigszins vreemde gemoedstoestand bracht, maar ik had nooit gedacht dat het me zo zou kunnen beïnvloeden dat je het zelfs aan mijn manier van schrijven zou kunnen merken' (in: *Leven om het te vertellen*. Uit het Spaans vertaald door Aline Glastra van Loon, Mariolein Sabarte Belacortu, Arie van der Wal en Mieke Westra, Amsterdam, Meulenhoff, 2003, p. 528-529).

5 Herta Müller, 'Und noch erschrickt unser Herz', in: *Hunger und Seide. Essays*, München, Carl Hanser Verlag, 2015, p. 19.

6 Herta Müller, *Lage streken*, Breda, De Geus, 2010, p. 103.

7 Herta Müller, *De mens is een grote fazant*, Breda, De Geus, 1988, p. 69-70. De titel van dit boek is gebaseerd op de Roemeense uitdrukking 'De mens is een grote fazant op de wereld', wat betekent dat de mens eigenlijk altijd en overal de grote verliezer is.

8 Herta Müller, *Barvevoetse februari*, Breda, De Geus, 2014, p. 132-133.

9 Zie daarover o.m. haar beschouwingen in de bundels *Hunger und Seide* en *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch mit Angelika Klammer* (München, Carl Hanser Verlag, 2014).

10 Over identiteit in verhouding tot iemands taal, zie onder meer de aantekening van Piet de Moor in zijn literair dagboek *Lettergrepen* (Amsterdam, Van Gennep, 2013): 'We moeten ons ontdoen van onze nationalistische en romantiserende projecties, die onbewust doorwerken en ons perspectief op het verleden en de toekomst beperken, vertekenen en verminken.' (p. 73) In welke mate iemands identiteit altijd een constructie is, ondervindt het van Irak afkomstige hoofdpersonage in *Hoe ik talent voor het leven kreeg* (2016) van Rodaan Al Galidi. Wanneer hij als asielzoeker strandt in Amsterdam wordt hem een identiteit aangemeten op basis van een naam die niet de zijne is, een geboortedatum die hij niet kent en een verjaardag die daarmee niet overeenstemt (zie p. 22-23). Paul Verhaeghe, die in zijn veelgeprezen boek *Identiteit* (Amsterdam, De Bezige Bij, 2012) een kruistocht onderneemt tegen de ideologie en negatieve effecten van het neoliberalisme, tracht identiteit te bepalen als 'de typische manier van uitwisseling' tussen evolutioneel en sociaal bepaalde gedragspatronen, tussen egoïstische en altruïstische neigingen (zie o.m. p. 98 en p. 178). In zekere zin verliest Irene in Müllers roman de identiteit die ze had opgebouwd in Roemenië door naar Duitsland te verhuizen, omdat ze zich noch met het thuisland, noch met het gastland kan identificeren. Haar identiteit is wezenlijk die van een identiteitsloze vrouw. Wat dat betreft, doet ze denken aan de positie van de essayiste Azar Nafasi, die na lang aarzelen in 1996 Iran inruilt voor de Verenigde Staten en daarvan op indrukwekkende wijze getuigt in *Reading Lolita in Teheran. A Memoir in Books*, New York, Random House, 2003. In de epiloog van het boek schrijft ze onder meer: 'I left Iran, but Iran did not leave me.' (p. 341)

11 Herta Müller, *Reisende auf einem Bein*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2010, p. 54.

12 Zo laat Herta Müller Franz en Irene over het vaderland onder meer het volgende zeggen: 'Im Ausland, sagte Franz, mußte er einige Male zu seinem Vaterland stehen. Hier, auf dem Platz, wollte er sich um den feinen Unterschied bemühen, sich abzugrenzen von dem, was Vaterland bedeutete. [...] Eine Frage hatte Irene ihm nicht schenken können: Wo tragt du es, dein Vaterland, wenn es plötzlich gegen deinen Willen da ist.' (p. 132)

13 Rosa Luxemburg (1871-1919) is van Pools-Joodse afkomst. Vooraanstaande omstrede marxiste, filosoof en vredesactiviste. Stichtte met Karl Liebknecht de Spartakusbond, die later een communistische partij werd. Was betrokken bij de Spartakusopstand van januari 1919. Ze werd in die maand ook vermoord.

14 Herta Müller, *Hunger und Seide*, p. 31.

15 Zie het nawoord bij Herta Müller, *Ademschommel*, Breda, De Geus, 2009, p. 309-310. Zie ook *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, p. 195 e.v.

16 Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2016, p. 213.

17 Herta Müller, *Ademschommel*, p. 93. Elders schrijft ze over de rondwarende hongerengel alsof het een levende persoon betreft: 'De hongerengel rende hysterisch rond. [...] Hij bezorgde ieder zijn eigen persoonlijke ellende, hoewel we allemaal op elkaar leken. Want in de drie-

eenheid van huid, botten en oedeem is er geen verschil tussen mannen en vrouwen en zijn ze geslachtelijk stilgezet. Je blijft wel HIJ en ZIJ zeggen, maar deze half-verhongerden zijn niet mannelijk of vrouwelijk, maar objectief neutraal zoals objecten – waarschijnlijk onzijdig.’ (p. 163) Het gebruik van deze vervagende persoonlijke voornaamwoorden doet ook denken aan de manier waarop in Roemenië tijdens de dictatuur naar Ceaușescu en zijn vrouw Elena werd verwezen. Zie Herta Müller, ‘ER und SIE. Armut treibt die Menschen an Ceaușescus Grab’, in: *Hunger und Seide*, p. 138-147.

18 Zie daarover Marja Pruis, ‘Alles draait om angst’, in: *De Groene Amsterdammer* van 14.10.2009.

19 Althans te oordelen naar de bibliografie op: <http://modernlanguages.sas.ac.uk/centre-study-contemporary-womens-writing-ccww/languages/german/herta-m%C3%BCller>, samengesteld door Jenny Watson in 2016.

20 Ik verwijs telkens naar *De vos was de jager* in de vertaling van Ria van Hengel, die in 2010 verscheen bij De Geus en gebaseerd is op de Duitse editie die in 2009 verscheen bij Fischer Taschenbuch Verlag. In de Nederlandse vertaling verschijnen samenstellingen als ‘vossepels, vossevacht’ zonder tussen-n. In alle hier opgenomen citaten heb ik de tussen-n stilzwijgend ingevoegd.

21 Herta Müller: ‘Auf der Hügelspitze hat Ilije Angst, aus seinen eigenen Fußsohlen herauszutreten. Die Ebene ist schwarz, doch der Boden kein Wasser. Er geht neben den Panzerspuren her und hat Angst, sich nach sich selber umzudrehen. Der Schützengraben hat alles gesehen, und morgen weiß der Offizier mit dem goldenen Zahn, das ist Verrat. Sein Mund wird schreien, sein Zahn wird leuchten. Die Hügelspitze wird stumm dastehen und nicht mehr wissen, daß sie die Nacht in einer Stirn verbracht hat, daß sie es war, die einen durchsichtigen Schädel vor Angst zur Flucht getrieben hat.’ (*Der Fuchs*, p. 206)

22 Dat is uiteraard geen vondst of ingeving van Herta Müller, maar een vaste parameter in heel wat romans die dictatoriale of totalitaire regimes in beeld brengen. Zie bijvoorbeeld Alan Paton, *Cry, the Beloved Country* (1948), George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949) en Julian Barnes, *The Noise of Time* (2015). Hoewel angst vanuit een hedendaagse visie als basis van macht nauwelijks kan worden verdedigd, weidt bijvoorbeeld Thomas Hobbes er uitvoerig – en in positieve zin – over uit in *Leviathan* (1651), meer bepaald in de aanhef van hoofdstuk 20, ‘over het ouderlijk en despotisch gezag’. Zie de vertaling van W.E. Krul van Thomas Hobbes, *Leviathan*, Amsterdam, Boom, 2002, p. 238-239. Voor de oorspronkelijke Engelse tekst, zie <http://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm>.

23 Herta Müller: ‘Und hört es nicht. Er hört das Maisfeld rascheln mitten in der Stirn. Er hört Claras Stimme sagen, und wenn ich mir das Schlimmste denke.’ (*Der Fuchs*, p. 156)

24 Herta Müller: ‘Der Schlaf schüttet den Kopf zu, bevor das Bett warm ist. Denn Adina und Paul nehmen in den Schlaf das gleiche zerlöcherte Bild mit, das den Schädel aufreißt, das größer ist als der Kopf.’ (*Der Fuchs*, p. 276)

25 Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, p. 139.

26 Beide uitwegen worden expliciet gethematiseerd in *Herztier/Hartedier* (1994/1996), een roman over een aantal vrienden (Edgar, Kurt, Georg, Lola en de ik-figuur) die in hetzelfde blok wonen en verschillende jobs verrichten in een fabriek. De verteller, die veel weg heeft

van de auteur, is als vertaalster tewerkgesteld in dezelfde fabriek. Na de zelfmoord van Olga worden Edgar en Georg omgebracht. Ze proberen allen naar Duitsland uit te wijken, maar de staatsveiligheid, hier belichaamd door Pjele, wiens wreedaardige hond dezelfde naam draagt, verhindert dat. De schande van de zelfmoord wordt openlijk door het systeem geafficheerd: 'Vijf meisjes stonden naast de ingang van het studentenhuus. In de vitrine hing de foto van Lola, dezelfde als die in haar partijboekje. Onder de foto hing een vel papier. Iemand las hardop voor: Deze studente heeft zelfmoord gepleegd. We verafschuwen haar daad en verachten haar. Het is een schande voor het hele land.' (p. 27) Dat ze willen vluchten blijkt uit elke scène: 'Ze leefden allemaal van vluchtgedachten. Ze wilden door de Donau zwemmen totdat het water buitenland werd. [...] Alleen de dictator en zijn bewakers wilden niet vluchten. [...] Je voelde de dictator en zijn bewakers boven alle geheimen van de vluchtplannen staan. Je voelde dat ze op de loer lagen en angst verspreidden.' (p. 48-49)

27 Herta Müller: 'Die Ameise trägt eine tote Fliege. Die Ameise sieht den Weg nicht, sie dreht die Fliege um und kriecht zurück. Die Fliege ist dreimal größer als die Ameise. Adina zieht den Ellbogen ein, sie will der Fliege den Weg nicht versperren. [...] Die Ameise hat einen Stecknadelkopf, darin findet die Sonne keinen Platz zum brennen. Sie sticht. Die Ameise verirrt sich. Sie kriecht, doch sie lebt nicht, sie ist für das Auge kein Tier.' (*Der Fuchs*, p. 7)

28 Herta Müller: 'Für die Katze ist die Fabrik so groß wie ihre Nase. Die Katze riecht alles. Sie riecht in den Hallen, in den hintersten Ecken, wo geschwitzt und gefroren, geschrien, geweint und gestohlen wird. Sie riecht im Hof zwischen den Drahtrollen die Spalten, in denen Gras erstickt und im Stehen gequetscht, gekeucht, geliebt wird. Da ist das Schwängern wie das Stehlen so gierig und versteckt.' (*Der Fuchs*, p. 94)

29 Zie ook Yvan de Maesschalck, *Vossenlucht. Over Reynaertpersonages en hun aanverwanten*, Gent, Academia Press, 2016, p. 82 en p. 311-312.

30 Herta Müller: 'Die Soldaten spielen das Wespenspiel. Sie stehen im Kreis. Mitten im Kreis steht die Schnake, die Hand mit dem Daumen an die Schläfe gedrückt, die Finger dicht und gerade. [...] Sie versperren die Sicht. Alle Wespen summen um die Schnake, eine sticht. Die Schnake muß raten, welche Wespe sie gestochen hat. Wenn die Schnake lange raten muß, wird sie ganz zerstoehen. Die Schnake rätselt, die Schnake hat Angst. [...] Wenn die Schnake nicht mehr stehen kann, darf sie eine Wespe sein. [...] Ilije hat Glück, er muß heute nicht die Schnake sein.' (*Der Fuchs*, p. 233-234)

31 Herta Müller: 'Das Wespenspiel ist ein guter Ausgleich, ein schöner Kampf, sagt der Offizier. Er spielt nicht mit, er bewacht das Spiel. Die Spielregeln glänzen an seinem goldenen Zahn.' (*Der Fuchs*, p. 236)

32 Bruce Bueno de Mesquita en Alastair Smith, *The Dictator's Handbook. Why Bad Behavior Is Almost Always Good Politics*, New York, PublicAffairs, 2011, p. 138 ('Without a doubt, corruption is endemic to small-coalition regimes. Governments that transition from autocracy to democracy diminish corruption').

33 Zie Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2010, p. 68-69. Nagenoeg dezelfde scène komt ook voor in de roman *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2013, p. 227-228.

34 Herta Müller gaat ook in *Mein Vaterland war ein Apfelkern* uitvoerig in op de techniek van het verhoor (zie p. 126-132). Dezelfde paradigma's (bedreiging, intimidatie, chantage, royerling, enzovoort) kenmerken het leven van de Russische componist Dmitri Dmitrijevitj Sjostakovitsj, zoals het is opgetekend door Julian Barnes in de roman *The Noise of Time* (Londen, Jonathan Cape, 2015, p. 15 e.v.). De roman is inmiddels vertaald als *Het tumult van de tijd* (Atlas Contact, 2016).

35 Wellicht speelt mijn verbeelding me parten, maar de naam Constantin lijkt me niet zo willekeurig gekozen. De naam van de dwerg, die uiteraard een kleine gestalte heeft, is misschien een knipoog naar Constantijn/Constantinus de Grote (272-337), die niet alleen het christendom tot Romeinse staatsgodsdienst verhief, maar ook de stichter is van Constantinopel, het nieuwe Rome (324 n. Chr.). Konstantin is ook de naam van de legendarische jongste van twaalf zonen die zijn moeder ooit beloofde hun enige zuster Doruntina uit het verre buitenland terug te halen en dat na zijn vroegtijdige dood alsnog waarmaakte. Van standvastigheid gesproken. Het Albanese verhaal wordt naverteld door Ismail Kadare in de roman *Wie bracht Doruntina* en komt later nog ter sprake. Een andere beroemde naamgenoot is de Russische schrijver Konstantin Paustovski (1892-1968), die de onderdrukking onder Jozef Stalin uitvoerig heeft gedocumenteerd in zijn zesdelige reeks herinneringen.

36 Herta Müller: 'Das Auge des Briefkastens ist nicht schwarz und leer, es ist weiß. Und ein weißes Briefkastenauge ist ein Soldatenbrief von Ilije. Doch auf dem Umschlag steht wie vor eine Woche wieder nicht Adinas Name. Wieder keine Briefmarke, kein Stempel, kein Absender. Im Umschlag ist wieder das handgroße, schiefabgerissene Rechenblatt, wieder der gleiche Satz in der gleichen Schrift ICH FICK DICH IN DEN MUND.' (*Der Fuchs*, p. 111)

37 Herta Müller: 'Adina schlüpft in den grauwen Rock. Ihr Fuß rutscht auf dem Fuchsfell aus. Der Fuchsschwanz schiebt sich vom Fell weg. Ist da, wo am Rücken der Pelzstreifen hell und schmal wird, abgerissen unter ihrem Fuß. Sie legt den Fuchs mit dem Fell nach unten, sieht die Rückseite an, eine Haut so weiß un runzelig wie alter Teig. Das Fell oben und die Haut unten sind wärmer als der Fußboden, und wärmer als ihre Hände.' (*Der Fuchs*, p. 141)

38 Herta Müller: 'In der Küche steht das Brot, sagt Adina, alles was ich essen muß, der Zucker, das Mehl. Clara fährt mit der Fingerspitze über den Fuchsschwanz, dann über die Schnittstelle am Fuß, die können mich jeden Tag vergiften, sagt Adina, Clara legt den Fuß auf den Boden. Sie sitzt im Mantel auf dem offenen Bett und sieht die Lücke zwischen dem Fuchsbauch und dem Fuß, so breit wie ihre Hand ist der Fußboden leer. Der Schwanz liegt dicht am Fell, wie angewachsen, man sieht die Schnittstelle nicht.' (*Der Fuchs*, p. 165)

39 Herta Müller: 'Dann standen wir im Zimmer. Da war ein Gußeisenofen und ein Bett, kein Stuhl. Der Jäger kam von draußen und brachte diesen Fuchs. Er sagte, das is der größte. Er hängte den Fuchs über seine beiden Fäuste, die Füße hingen herunter, er bewegte die Arme. Die Füße schaukelten, als würden sie laufen. Und hinter den Füßen der Schwanz wie ein anderes, kleines Tier. Und ich fragte, kann ich die Flinte sehen. Der Jäger legt den Fuchs auf den Tisch und strich ihm das Haar glatt. Er sagte, auf Fuchse schießt man nicht, Fuchse gehen in die Falle. Sein Haar und sein Bart und seine Haare auf den Händen waren rot wie der Fuchs. Auch seine Wangen. Der Fuchs war damals schon der Jäger.' (*Der Fuchs*, p. 167)

40 Herta Müller: 'Und der Fuchs, sagt Adina, hat er dir gesagt, warum sie den Fuchs zerschneiden. Der fickt dich im Auftrag, er wollte uns beide, sagt sie, die eine im Sommer, die

andre im Winter, der hat, wenn er morgens afwacht, zwei Wünsche im Kopf wie zwei Augen – für Männer wird seine Faust hart, für Frauen sein Schwanz.’ (*Der Fuchs*, p. 222)

41 Zie onder meer Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, p. 124-125 en *De koning buigt, de koning moordt* (Breda, De Geus, 2009, p. 167), de Nederlandse vertaling van *Der König verneigt sich und tötet*, die is aangevuld met Herta Müllers ‘toespraak bij het aanvaarden van de Nobelprijs voor Literatuur 2009’ en ‘Cristina en haar schijngestalte. Of: Wat (niet) in de dossiers van de Securitate staat (2009)’, een uitvoerig verslag van de manier waarop ze met haar geheim persoonlijk dossier in aanraking kwam. In dat dossier werd ze met de codenaam Cristina aangeduid.

42 Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, p. 123.

43 Herta Müller: ‘Der Fuchs wühlt nicht unterm Tisch. Das ganze Fell liegt auf dem Boden vor dem Schrank. Adina legt den Schüssel auf den Tisch. Sie steht im Zimmer, doch das Zimmer steht da für sich allein. Die hinteren Beine und der Schwanz liegen so dicht am Fell, daß man den Schnitt nicht sieht. Adinas Schuhspitze zieht das linke Hinterbein weg, das rechte Hinterbein weg, den Schwanz weg. Das rechte Vorderbein zieht den Bauch und den Kopf mit, es ist angewachsen. Das linke Vorderbein läßt den Bauch und den Kopf liegen. Es ist abgeschnitten. Das Bett ist offen.’ (*Der Fuchs*, p. 199)

44 Herta Müller: ‘Paul knipst die Taschenlampe an und aus. Er nimmt den Geldschein vom Tisch, den wolltest du mir heute morgen geben, sagt er, streift ihn mit der Hand glatt. Es ist ein Gesicht darauf, dreckig, zerknittert und weich. Er bohrt mit der Spitze des längsten Zweigs ein Loch in das Gesicht, er spießt den Geldschein an dem kahlen Ast auf. Noch ein Fuß, sagt er, und dann.’ (*Der Fuchs*, p. 202)

45 Herta Müller: ‘Adina schiebt den Schwanz mit den Fingerspitzen ans Fell. Dann den rechten Hinterfuß, dann den linken, den rechten Vorderfuß, und den linken. Das ist die Reihenfolge, sagte sie. Paul sucht den Fußboden ab. Es liegt nirgends ein Haar. Kann ich hier bleiben, fragt Paul.’ (*Der Fuchs*, p. 275-276)

46 George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949), Harmondsworth, Penguin Books, 1972, p. 26 (‘He put the diary away in the drawer. It was quite useless to think of hiding it, but he could at least make sure whether or not its existence had been discovered. A hair laid across the page-ends was too obvious. With the tip of his finger he picked up an identifiable grain of whitish dust and deposited it on the corner of the cover, where it was bound to be shaken off if the book was moved’).

47 Herta Müller: ‘Wo die Leute die schwimmenden Kissen zählen und wissen, daß die Donau für jeden, der auf der Flucht erschossen wird, drei Tage ein Kissen auf den Wellen hat, und drei Nächte ein Glänzen unter den Wellen, wie Kerzen. Die Leute im Süden kennen die Zahl der Toten. Die Namen der Toten und ihre Gesichter kennen sie nicht.’ (*Der Fuchs*, p. 117)

48 Zie de volgende opmerking van Paul Verhaeghe in het al geciteerde boek *Identiteit*: ‘Een van de lessen uit de twintigste eeuw is dat elke dictatuur het onderwijs aangrijpt om kinderen ideeën op te dringen die voor een hoop ellende zorgen en die hun ontplooiing tot kritische, zelfstandig denkende mensen sterk belemmeren.’ (p. 158-159)

49 Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, p. 138.

50 Zie ook Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, p. 176.

51 Zie de nog altijd baanbrekende bijdrage van Umberto Eco, *Opera aperta* (1962/1967), die kort na het overlijden van de auteur is herdrukt in de bundel *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milaan, Bompiani, 2016. Hij concludeert dat er verschillende soorten open werken zijn en stelt onder meer: 'Elk kunstwerk, of het nu geproduceerd werd volgens een expliciete of impliciete poetica, staat wezenlijk open voor een virtueel oneindige reeks lezingen, waarvan elke lezing afzonderlijk het werk weer tot leven brengt op grond van een persoonlijke invalshoek, smaak of uitvoering.' (p. 60)

52 Intussen mag niet worden vergeten dat Herta Müller ook als dichter actief is en wel op een heel eigenzinnige wijze. Zo knipt ze geregeld afzonderlijke woorden of lettergrepen uit dagbladen en tijdschriften. Ze herordent die tot een nieuwe grimmige of surreëel aandoende collagetekst waarin de typografische oorsprong van het gerecycleerde materiaal wordt bewaard. Bij elke tekst hoort ook een beeld dat meestal uit verschillende onderdelen is samengesteld. Een mooi voorbeeld is de bundel *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (München, Carl Hanser Verlag, 2005). De slottekst ervan luidt: 'und nichts gerät / im Alphabet der Angst / So hundeköpfig plump / und gleichzeitig eidechsig zart / wie die Gegenwart'. Over haar collagetechniek, de magie van het woordenknippen en de samenhang tussen woord en beeld spreekt ze uitvoerig in het interviewboek *Mein Vaterland war ein Apfelkern* (p. 221-232).

53 In het interview met Alison Flood, "'I am not a political writer", says Ismail Kadare', in *The Guardian* van 24.03.2009, zegt hij letterlijk: 'There are no political writers. [...] I would have become the writer I am in any political regime'. Zie <https://www.theguardian.com/books/2009/mar/24/ismail-kadare>. Kadare noemt zijn oeuvre 'consequent een rouwzang te midden van de opgelegde en steriele vreugde.' Geciteerd naar Piet de Moor, *Een masker voor de macht. Ismail Kadare, schrijver in de dictatuur*, Amsterdam, Van Gennep, tweede herziene druk, 2005, p. 20.

54 Ismail Kadare, *De schemering der steppegoden*, Weesp, Agathon, 1983, p. 8 en p. 72.

55 Piet de Moor, *Een masker voor de macht. Ismail Kadare, een schrijver in de dictatuur*, p. 46.

56 Beide verhalen zijn opgenomen in Kadare's verzamelbundel *De feestcommissie en alle andere verhalen van weleer*. Vertaald door Roel Schuyt, Amsterdam, Van Gennep, 2002, p. 21- 27 en p. 251-266.

57 Telkens geciteerd naar Ismail Kadare, *Het reisverbod. Requiem voor Linda B.* Uit het Albanees vertaald door Roel Schuyt, Amsterdam, Van Gennep, 2013.

58 Kadare's roman *Koude bloemen in maart* (2001; vertaling in 2004) begint met een bevreemdend verhaal over een mooie vrouw die met een slang trouwt en besluit het slangenvel waaruit hij elke nacht tevoorschijn stapt, te verbranden. Met alle gevolgen van dien voor de vrouw, die voor altijd ongelukkig achterblijft en haar nachtelijke geliefde nooit meer kan terugzien. Misschien betreft het wel een variant van wat Orpheus en Euridyce overkomt. In wezen gaat het orfische gedachtegoed – Orpheus die zijn verloren vrouw/bruid weer tot leven tracht te brengen en daar ondanks goede voornemens in mislukt – terug op de reïncarnatieopvatting, die vooral in oosterse religies wordt gehuldigd. Zie o.a. Etienne Vermeersch & Johan Braeckman, *De rivier van Herakleitos. Een eigenzinnige visie op de wijsbegeerte*, Antwerpen/Amsterdam, Houtekiet, 2008, p. 31.

59 Zie Jonathan Coe, 'De snaartheorie van het kwaad', in: *De Standaard* van 20.08.2016. De bijdrage werd uit het Engels vertaald door Ignace Eliano en me gesignaleerd door Lieve van Cleemput, waarvoor dank.

60 De droom komt vaak in Kadare's werk voor, bij uitstek in *Het dromenpaleis*. De dictator, pasja of sultan is telkens weer hoogst bezorgd over de betekenis ervan, meestal omdat hij vreest dat de droom een negatieve implicatie zou kunnen hebben. Bij Kadare is de droom meestal symbolisch en verwijst hij naar wat te gebeuren staat. Zie de scherpzinnige analyse van Luc Rasson, 'Dromen over het totalitarisme', in: *Streven*, 73 (2006), 5, p. 434-435.

61 Zie ook Piet de Moor, *Een masker voor de macht*, p. 45-46. De Moor heeft het over 'het ontregelen van de tijd'.

62 Zie Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses* X 40-41: 'Talia dicentem nervosque ad verba moventem / exsanguis flebant animae.' De geciteerde vertaling is van M. d'Hane-Scheltema (1993). Zie ook Publius Vergilius Maro, *Georgica* IV 460-463: 'At chorus aequalis Dryadum clamore supremos / implerunt montes; flerunt Rhodopeïae arces / altaque Pangaea et Rhesi Mavortia tellus / atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.' In vertaling: 'Een koor van even oude Dryaden liet toppen van bergen galmen van hun geschreeuw; een gehuil brak los in de hoge Rhope; het steile Pangaeum en het Thracische land van de krijgsgod, bij de Geten, de Hebrus en Attische Orithyia' (vertaald door Piet Schrijvers, 2004). Met dank aan Mark Nieuwenhuis.

63 Je zou in dit geval kunnen gewagen van een hermetische transformatie, meer bepaald van een toevoeging of amplificatio. De kern van de oude mythe blijft herkenbaar, maar een aantal uitbreidingen of variaties maakt de mythe minder helder of zelfs duister. Vgl. Paul Claes, 'Orpheus in Marienbad', in: *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1992, p. 134-144. Zie ook Paul Claes, *Zwarte Zon. Code van de hermetische poëzie*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2013, p. 241-242.

64 Zie het artikel van Nina Sabolik, 'Why Ismail Kadare Should Win the 2013 Nobel Prize in Literature', in: *World Literature Today*, 14 augustus 2013, te raadplegen op: <http://www.worldliteraturetoday.org/blog/current-events/why-ismail-kadare-should-win-2013-nobel-prize-literature>. Het besluit als volgt: 'For Kadare to keep writing bleak-but-safe critiques of a distant communist past would have been the easy way out; it would have cemented his reputation as that great Eastern European writer who criticized those mean communists. Instead, he chose to comment on things that are uncomfortable, for him as much as for us; that raise questions rather than answer them; that have no resolution in the present, and maybe none in the future. This is idealism. And this is why he should win the 2013 Nobel Prize in Literature.' Minder gunstig oordeelt Johannes van der Sluis in 'Vietnamese koffie', zijn recensie van *Het reisverbod*, op: <http://www.tzum.info/2014/01/recensie-ismail-kadare-het-reisverbod-requiem-voor-linda-b/>.

65 Zie Piet de Moor, *Een masker voor de macht*, p. 26 en Piet de Moor, *Lettergrepen*, p. 44-45.

66 Zie Luc Rasson, 'Dromen over het totalitarisme', p. 438. Hoewel de omstandigheden totaal anders zijn, doet de ambivalente verhouding tussen Kadare en Hoxha denken aan die tussen de schrijver/redenaar Cicero (106-43 v. Chr.) en Julius Caesar, mooi geëvoceerd door Robert Harris in zijn roman met de sprekende titel *Dictator* (2015), het derde deel van

zijn hagiografische Cicero-trilogie. Er valt ook te denken aan de verhouding tussen Maksim Gorki (1868-1936) en Jozef Stalin. De voorzitter van de Sovjet-Schrijversbond kapittelde laatstgenoemde meer dan eens, maar de spanning tussen beiden groeide naarmate Gorki ouder en zieker werd. Voor meer, soms saillante details, zie Frank Westerman, *Ingenieurs van de ziel*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas, 2002, vooral p. 15-40 en p. 153-166. Over wat Stalin bedoelde met zijn 'chilly, mechanistic phrase' dat schrijvers 'engineers of the soul' moesten zijn, schrijft ook Julian Barnes in *The Noise of Time*, p. 40-41. Over Kadare's verhouding met dictator Hoxha zegt hij zelf: 'From 1967 to 1970 I was under the direct surveillance of the dictator himself. Remember that, to the great misfortune of the intellectuals, Hoxha regarded himself as an author and a poet and therefore a "friend" of writers. As I was the country's best-known writer, he was interested in me. In such a situation I had three choices: to conform to my own beliefs, which meant death; complete silence, which meant another kind of death; or to pay a tribute, a bribe. I chose the third solution by writing *The Long Winter*. Albania had become an ally of China, but there were frictions between the two countries that later led to a break. Like Don Quixote, I thought that my book could accelerate this break with our latest "ally" by encouraging Hoxha. In other words, I thought that literature could accomplish the impossible – change the dictator!' Zie het interview *Ismail Kadare, The Art of Fiction No. 153*, in: *The Paris Review*, 1998, te raadplegen op: <http://www.theparisreview.org/interviews/1105/the-art-of-fiction-no-153-ismail-kadare>.

67 Zie Jef Ector, 'De Griekse mythen bij Christa Wolf en Ismail Kadare', in: *Deus ex Machina*, 38 (2013), nr. 146, p. 94-104. Zie ook Jef Ector, 'De Albanese sagen en Homerus', in: *Kreatief*, 34 (2000), 5, p. 112-114.

68 Dit negatieve beeld van wat een dictator voorstelt staat lijnrecht tegenover het bijna naïef te noemen positieve beeld dat Thomas Hobbes tekent van de welwillende absolute 'soeverein', die volgens zijn inzichten nooit geneigd zal zijn misbruik te maken van zijn almacht. Zie het al geciteerde boek *Leviathan*, met name hoofdstuk 18, p. 213-224. De opvattingen van Hobbes staan haaks op die van Aristoteles, Cicero, Erasmus en Spinoza. Dat een goed georganiseerde dictatuur en dito democratie, ondanks opmerkelijke verschillen, niet weinig met elkaar gemeen hebben, blijkt overtuigend uit Bruce Bueno de Mesquita en Alastair Smith, *The Dictator's Handbook*, o.m. op p. 80, p. 92-93, p. 102-103, p. 108, p. 110, p. 237-238, p. 263-264. In het slothoofdstuk staat letterlijk dit: 'By now every reader knows that the interest of government leaders is not in making shareholders or even the man or the woman on the street better off. Their interest is in making themselves better off.' (p. 264)

69 Het hoofdpersonage van Julian Barnes' *The Noise of Time* deelt dezelfde gedachte: 'Power itself did not diminish; it just mutated. The terrified wait by the lift and the bullet to the back of the head became things of the past. But Power itself did not lose interest in him; hands still reached out – and since childhood he had always held a fear of grabbing hands.' (p. 130)

70 Ismail Kadare, *Albanese Lente. Het afscheid van een dictatuur*, Parijs, Fayard, 1991, hier geciteerd naar de vertaling die verscheen bij Van Gennep, 1991, p. 135-137.