

Welkom in de hel

Nawoord van Piet de Moor bij *De generaal van het dode leger*

BRON: *De generaal van het dode leger*, Uitgeverij Schokland, september 2021

Door Piet de Moor

‘Niemand singt so rein, als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang.’

— Franz Kafka, aan Milena Jesenská, Praag,

26 augustus 1920

In Michail Boelgakovs *De meester en Margarita* krijgt rector Michail A. Berlioz tijdens een wandeling in Moskou te horen dat hij diezelfde avond zijn literaire club niet zal kunnen presideren. Als Berlioz aan de zonderling die deze voorspelling tot hem richt vraagt hoe hij daarbij komt, zit die niet om een uitleg verlegen: ‘Omdat Annoesjka de zonnebloemolie al gekocht heeft, en niet alleen gekocht, maar zelfs al gemorst.’ Berlioz denkt natuurlijk dat die rare snuiter niet goed bij zijn hoofd is en vraagt hem op de man af of hij ooit in een inrichting voor geestelijk gestoorden heeft gezeten, wat de vreemdeling, die niemand minder dan de duivel is, soeverein bevestigt. Enkele bladzijden later staat Berlioz op de tram te wachten. Hij glijdt uit over iets glibberigs, stort neer op de rails en wordt door het aankomende voertuig overreden: ‘De tram onttrok Berlioz aan het gezicht en onder het hek van de Patriarchlaan door werd een donker, rond voorwerp de glooiende bestrating opgemikt. Rollend langs de helling stuitte het over de klinkers van de Bronnaja. Het was het afgehakte hoofd van Berlioz.’¹

Aan dit tafereel uit het eerste hoofdstuk van *De meester en Margarita* moest ik denken toen ik *De nis der schande*, een roman van de Albanese schrijver Ismail Kadare (°1936), opnieuw las. Net als Boelgakov is Kadare een expert in macabere voortekens en afgerukte ledematen. Bladerend in diens *Nis der schande* zag ik in mijn verbeelding het hoofd van Berlioz vanuit het Osmaanse Constantinopel via Moskou tot in het Albanese Tirana rollen. Waarom vanuit Constantinopel? Omdat Kadare in *De nis der schande* de sfeer schetst van een centraal plein in de Osmaanse hoofdstad waar je in een muurholte de afgehakte hoofden kunt zien grijnzen van al de ongelukkigen die bij de sultan in ongenade zijn gevallen. Voor de passanten getuigen die hoofden van de onverbiddelijkheid waarmee de heerser elke echte of vermeende rebellie de kop indrukt. Afgehakte hoofden en verminkte ledematen vormen nu eenmaal de in-



grediënten van de literaire fricassee die Kadare in heel zijn oeuvre voor zijn lezers serveert.

Een verloren oor, een afgesneden hoofd, een uitgerukte tong, een uitgestoken oog, een arm of een been op drift: in alle romans van Kadare, die een groot deel van zijn leven in de naoorlogse, veertigjarige, totalitair-communistische dictatuur van secretaris-generaal Enver Hoxha (1908-1985) heeft doorgebracht, bestaat een intrigerend, bijna altijd fataal verband tussen staatszaken en lichamelijkeheid.² Dat is zelfs het geval als het gaat om een op het eerste gezicht niet eens zo wereldschokkende ingreep als de besnijdenis van een vorst.

Als in Kadare's novelle *Het donkere jaar* de Duitser Wilhelm Wied³ begin 1914 tot koning van Albanië wordt gekroond, willen de moslims onder de Albanen dat de protestantse vorst een stukje van zijn voorhuid laat wegknippen om zich meer aanvaardbaar te maken bij het islamitische bevolkingsdeel. Maar meteen slaat de situatie in het burleske om. Een raadsheer moet de verontruste koninklijke echtgenote Sophie uitleggen dat een besnijdenis geen castratie is. De vrees van de koningin is dus ongegrond, aldus haar raadsheer, die de vorstin voorlicht over het onderscheid: ‘Maar toch is dat verschil wel degelijk van belang, want terwijl *Verschneidung*, met uw welnemen, zou neerkomen op een openlijke oorlogsverklaring aan de ko-

ning en een oproep om hem te verminken, is *Beschneidung* niet meer dan een oproep tot vrede en begrip, een vrede volgens een stel krankzinnigen, dat geef ik toe, maar toch: een oproep tot vrede.' Dat daarmee de pacificatie niet gewaarborgd is, blijkt uit het plotse opduiken van een man die op krukken rondstropelt. Het beeld van die verminkte bedelaar zou de voorbode van een nationale ramp kunnen zijn: de dreigende opdeling van het land onder de vijanden van Albanië die zich in 1918 in de gedaante van nu eens Oostenrijkse en Servische, dan weer Griekse en Italiaanse bezetters manifesteren.

Vaak neemt Kadare zijn toevlucht tot het Osmaanse rijk om de dictatuur in Albanië te verbeelden. Dat heeft de auteur meer dan eens het verwijt opgeleverd een chauvinist en zelfs een racist te zijn. Maar die aantijging valt gemakkelijk te weerleggen, bijvoorbeeld bij monde van de Russische dichter Joseph Brodsky, voor wie de vestiging en consolidatie van de dictatuur in zijn eigen land geen metafoor is, maar het resultaat van de staatkundig-religieuze import uit het Byzantijns-Osmaanse imperium: 'De Russen ontvingen, of namen, alles uit de handen van Byzantium: niet slechts de christelijke liturgie, maar ook het Turks-christelijke staatkundige systeem (dat langzamerhand steeds Turkser werd, minder kwetsbaar en meer van militaire ideologie doortrokken raakte), om van een belangrijk deel van hun woordenschat maar te zwijgen.'⁴

Brodsky formuleert zijn overtuiging in een retorische vraag: 'Waarin verschilt het Politbureau van de Grote Divan?' Zoals de Rus Brodsky de dictatoriale traditie van zijn land verklaart uit de manier waarop het christendom op zijn weg van Byzantium naar Rusland het justiniaanse recht van zich heeft afgeschud om de tirannie te omhelzen, zo verklaart Kadare de toestand van rechteloosheid in het totalitaire Albanië door te verwijzen naar een Aziatische bezetter die zijn macht vestigt op list en geweld: gefingeerde complotten, repressie, leugens, onrecht, willekeur en gruwel. Feitelijk gaat Kadare nog een stap verder dan Brodsky, met wie de Albanese een intertekstuele dialoog lijkt aan te gaan. Het is alsof Kadare de retorische vraag die Brodsky in 1985 stelt zes jaar later beantwoordt in het essay 'De dictatuur en de hoop'. Daarin poneert Kadare dat elke dictatuur voor haar eigen voortplanting zorgt: 'Zij hoeft bijvoorbeeld niets te ontleen aan het Romeins of Aziatisch recht, ze heeft haar eigen recht en dat geldt voor alles: ze heeft geen mededogen nodig, geen seks, niets van al die dingen die deel uitmaken van het leven...'⁵

Dat Kadare in romans als *Een breuk in april* of *Wie bracht Doruntina* het oude Albanese recht lijkt op te hemelen is

geen knieval voor het atavisme, maar een kunstgreep waarmee de patriottisch bevrogen schrijver wil aantonen dat het rudimentaire Albanese rechtssysteem ondanks al zijn gebreken superieur is aan dat van de Osmaanse bezetter. Hoe verwerpelijk hij de bloedwraak die er deel van uitmaakt ook vindt, toch is het Albanese gewoonterrecht – de *Kanun* – volgens Kadare een codex die te verkiezen valt boven de willekeur van de dictatuur, om het even of die door een sultan van buitenaf aan het middeleeuwse Albanië is opgelegd of, zoals in de totalitaire heerschappij van Enver Hoxha, een communistische ideologie is die van Moskou naar Albanese bodem is overgeplant. Het zou nochtans verkeerd zijn het Osmaanse rijk in Kadare's oeuvre af te handelen als alleen maar een metafoor voor een repressieve staatsmachinerie die je net zo goed zou kunnen vervangen door die van de Sovjet-Unie of de Chinese Volksrepubliek. Dat Osmaanse imperium is voor de schrijver namelijk iets zeer reëls, zeg maar de moeder van alle dictaturen. Kadare, die de 'Verheven Porte' meer dan eens 'monsterlijk' heeft genoemd, gebruikt het Osmaanse rijk als inspiratiebron omdat hij, gezien zijn standplaats op de Balkan, de natuur van dat imperium goed kent en ook omdat dat rijk alle karakteristieken van alle tirannieke grootmachten waar ook ter wereld en van alle tijden in zich verenigt. In een lang interview met de Franse schrijver Éric Faye⁶ noemt Kadare het Osmaanse rijk een goudmijn voor elke schrijver. Het bevat immers alle etnieën, religies, landschappen en tragedies van alle volkeren ter wereld. Alle mechanismen van totalitaire onderdrukking sinds Babylon, Perzië, Byzantium en de Mongolen tot aan het Derde Rijk en de Sovjet-Unie vind je er volgens de schrijver in terug. Dat imperium functioneerde dankzij de onveranderlijke elementen die eigen zijn aan zijn bureaucratie, en geen enkel andere grootmacht is volgens Kadare in zijn organisatie zo modern, zo doeltreffend en vooral zo weinig exotisch geweest als de expansionistische octopus die het Huis van Osman was.

Maar de echtheid van de grootmacht legt geen beperkingen op aan de interpreterende fantasie van de lezer. De Osmaanse belegering van de Albanese burcht Kruja in Kadare's roman *De regentrommen* zou een metafoor kunnen zijn voor de blokkade die de Sovjet-Unie tegen Albanië had afgekondigd nadat Tirana in 1961 definitief met Moskou had gebroken, waarna Enver Hoxha begon aan te pappen met Mao's totalitaire middenrijk. Maar net zo goed zou je kunnen beweren dat de Osmaanse belegeraars het barbaarse, communistische Albanië onder de erudiete, stalinistische tiran Enver Hoxha representeren, terwijl de Albanese inwoners van de belegerde burcht, in wier jam-

merklachten een zweem van het Helleense tragediekoor en de christelijke psalmisten weerklinkt, juist het naar vrijheid hunkerende deel van de Albanese natie belichamen.

Het klopt dat Kadare zich genoodzaakt zag om zijn romans in historische camouflagepakken te stoppen en afstand te nemen van zijn eigen tijd. Dat was een beproefd procédé waarmee hij de Albanese dictatuur en haar repressie-apparaat om de tuin probeerde te leiden.⁷ Des te meer valt het op dat Kadare géén historische romans schrijft. De historische roman is een genre dat hij verwerpt omdat het naar zijn mening de literatuur meer verarmt dan verrijkt. Voor Kadare is het een te schrale bezigheid om een verleden tijdperk met alleen maar briljant geformuleerde zinnen te reconstrueren. Als romanancier is hij niet geïnteresseerd in een remake van het historische Carthago à la Flauberts *Salammô*, net zoals zijn belangstelling voor het oude Egypte slechts op een laag pitje brandt. Wel wil hij achterhalen wat er schuilt achter de relatie die de mensheid (en hijzelf) met de piramides heeft. Zonder die tactiele betrekkingen met zijn materie is de literaire verwerking van het historisch verleden voor hem een dood gewicht.

Kadare, die meer in zijn mars heeft dan het virtuoze woord, is een voorstander van een werkwijze die superieur is aan die van Flaubert, een methode die de Albanese schrijver 'het afdalen van Dante' noemt: de beschrijving van de hel, de dictatuur, vanuit een 'hogere perspectief', dus vanaf een niveau dat vanuit de actualiteit een dynamische relatie met de historische tijd en ruimte onderhoudt. Je zou ook kunnen zeggen: als schrijver die zich over het verleden buigt wil Kadare niet veinzen dat hij geen voorkomen van dat tijdperk heeft.

Maar voor een verteller die de tirannie verwerpt waarin hij noodgedwongen leeft is het een hachelijke zaak om voor dat hogere perspectief te opteren, want als hij wil overleven moet hij sluw zijn en impliciete wegen vinden om de dictatuur te ondermijnen. Vandaar dat Kadare de truc van de historische inkleding hanteert. Zijn verhalen vertrekken vaak vanuit een anekdote die de schrijver met een dunne allegorisch-mythologische mantel bekleedt, zodat hij niet in de hinderlaag van de belerende parabel valt. Het ineengrijpen van al die raderen die tot Kadare's techniek behoren, levert een magisch mengsel op dat de illusie van werkelijkheid intensifieert zonder haar te compromitteren. De lezer beseft zeer goed dat wat hem als een hogere werkelijkheid in de ban houdt in realiteit een door meesterhand gevormde fictie is.

Kadare opent een verhaal graag met een onschuldig lijkend incident dat een ramp incubeert. In *Het concert* wordt de nakende onenigheid tussen het Albanese regime en het China van Mao aangekondigd door een Albanees die op de teen van een Chinees trapt. Dat is het begin van een omwenteling. In vrijwel al zijn verhalen legt Kadare de kern bloot die zijn oeuvre domineert: het functioneren van de totalitaire macht als een infernale instantie die, zelfs als ze met een banale lomphheid begint, de mens uiteindelijk verplettert onder een gewicht dat de meest uiteenlopende gedaanten kan aannemen: een citadel, een bunker, een bulldozer, een piramide...

Net als in de socialistische dictaturen met hun nutteloze mega-bouwwerken⁸ wordt ook in het Egypte van de farao het ene complot na het andere onthuld. Die samenzweringen zijn doorgaans voorwendsels om af te rekenen met lastige rivalen, of, vaker nog, met 'onverlaten' die aansturen op een systeemverandering. Vandaar dat de onderdanen, die formeel gezien Egyptische burgers en géén slaven zijn, de farao/dictator zelfs moeten toejuichen voor de terreur en het labeur waaronder hij hen gebukt doet gaan. In het voorlaatste hoofdstuk van Kadare's roman *De piramide* wordt verteld hoe Timoer de Kreupele de Egyptenaren in wreedheid de loef afsteekt door in de buurt van Isfahan een piramide op te richten die uit een miljoen afgehakte mensenhoofden bestaat: 'Toen men merkte dat er niet genoeg hoofden waren voor de top van de piramide en de omgeving verlaten was, waren ze verplicht de ontmaskering te verhaasten van een groep die nog geen complot genoemd kon worden.' Die piramide uit mensenbotten etst zich in het geheugen van de geterroriseerde massa nog langer en dieper dan de stenen piramide. Het is geen toeval dat in *De piramide* het waterhoofd van de debiel Mongka als piramidion wordt gebruikt: 'Ze riepen de gek bij zich, zeiden tegen hem: "We zullen een prins van je maken," en onder algemene hilariteit hakten ze zijn kop eraf, overgoten de kruin met gesmolten lood en plaatsden het op de top.'

Daar heb je het weer, dat afgehakte hoofd, dat ook een sluitsteen kan zijn, net zoals in het oeuvre van Kadare het paard van Troje allerlei gedaantewisselingen kan ondergaan: het kan gewoon een paard van hout zijn, maar het kan even goed veranderen in een oven, een vrachtwagen of een vliegtuig. Kadare zag zijn fantasie overigens door de werkelijkheid ingehaald toen zijn gefingeerde Egyptische piramiden eind jaren negentig werden gemetamorfoseerd in reële, piramidaal opgebouwde malafide beleggingsmaatschappijen die gedoemd waren om als kaar-

tenhuisjes in elkaar te storten. Duizenden Albanese gezinnen die zich, pas bevrijd uit de dwangbuis van de dictatuur, een rad voor ogen hadden laten draaien verloren daarbij een bedrag waarvoor ze soms hun hele leven hadden gespaard, wat een materiële amputatie met traumatische gevolgen was.

Hoe dan ook, dat jongleren met afgerukte ledematen en het versnijden van lichaamsdelen als aankondiging van grotere, staatkundige ontbindingen, behoort vanaf Kadare's debuut tot de literaire inboedel van de schrijver, die ons introduceert in een kille hel, een inferno waar de vlammen geen warmte geven, waar het tegen de sociaal-realistische voorschriften in altijd schemerig en druilerig is, zoals in T.S. Eliots werkkamer waarvan Kadare beweert dat het er nooit ophield april te zijn.⁹ In de loop van zijn schrijverschap zal Kadare almaar dieper doordringen in die hel, waarin niet eens de lijken zeker zijn dat hun dood een einde aan hun ellende maakt. Nadat de ingenieur Shpend Guraziu in de roman *Spiritus* door een bulldozer is verpletterd, wordt de dode door de leider en zijn geheime diensten afgeluisterd met 'de oren des doods', zendertjes die eufemistisch 'prinsessen' worden genoemd. In 1991, kort na de val van de dictatuur, lichtte Kadare zijn pogingen om met zijn werk tot de kern van de hel door te dringen als volgt toe: 'Je kunt mijn oeuvre vergelijken met een huis. Het huis is gebouwd, maar we hebben de krochten en kelders nog niet ontdekt waar de doden, de kadavers zich bevinden, ook al heb ik dat thema reeds behandeld in *De generaal van het dode leger*, mijn eerste roman.'¹⁰

Al in *De generaal van het dode leger*, Kadare's debuut, bekent de naamloze generaal die begin jaren zestig door de Italiaanse autoriteiten naar Albanië wordt gestuurd om de lijken op te graven van zijn landgenoten die er in de Tweede Wereldoorlog gesneuveld of door partizanen gedood zijn: 'Zodra ik iemand zie, begin ik hem automatisch te ontdoen van zijn haar, dan van zijn wangen, zijn ogen, als van iets zonder nut, als iets dat me zelfs verhindert tot in zijn wezen door te dringen, en ik stel me zijn hoofd voor als niets anders dan een schedel en tanden (de enige onveranderlijke onderdelen ervan). Begrijpt u? Het is alsof ik in het rijk van het calcium terecht ben gekomen.' Zelfs overdag ontsnapt de generaal, die tijdens zijn missie door striemende regen en geïnfecteerde modder ploetert, niet aan de nachtmerrie die zijn dagtaak is. Wat voor de generaal begint als een 'edele opdracht' neemt steeds meer de vorm aan van een tragikomedie die uiteindelijk ontaardt in een macabere groteske.

Als zijn opdracht een jaar later is voltooid, is de gene-

raal psychisch helemaal ontredderd. De sinistere missie heeft hem onderuit gehaald en zijn zelfrespect gebroken, ook omdat hij de verwijten heeft opgevangen van de soldaten die, in het vooruitzicht van hun dood, de levenden in een paar opgedoken dagboekflarden oproepen om hen niet te storen in de Albanese aarde waarin ze zullen worden ondergespit.

De generaal zelf, naïef op het domme af, is aanvankelijk verblind door zijn chauvinisme. Naarmate het verhaal vordert blijkt hij overigens vooral te zoeken naar het lijk van een zekere kolonel Z., de leider van het beruchte Blauwe Bataljon, een Italiaanse strafeenheid die in de oorlog moordend en brandschattend door Albanië is getrokken. In tegenstelling tot de lichamen van de gewone soldaten zijn alle in Albanië opgegraven Italiaanse officieren al lang gerepatrieerd, alleen het lijk van kolonel Z. is nog niet gevonden. Maar de generaal hoeft na korte tijd niet meer te zoeken naar Z. Uitgerekend op een Albanees trouwfeest, waarop hij onuitgenodigd verschijnt, werpt een oudje wier man en dochter twintig jaar geleden door die kolonel Z. zijn vermoord, hem een zak met botten voor de voeten: 'Toen trok hij zijn jas aan, pakte de zak weer op, hees hem met een traag gebaar op zijn schouder en liep gebogen weg, vernederd door zijn last, als droeg hij alle schande en het gewicht van de aarde op zijn rug.'

Zelfs de ontstaansgeschiedenis van *De generaal* gaat terug op een verhakkeld lijk. Begin jaren zestig vernam Kadare dat Drago Siliqi, een van zijn beste vrienden, op de terugweg van China bij een vliegtuigramp in de omgeving van Irkoetsk was verongelukt: 'We vernamen later dat Drago na het neerstorten nog in leven was, dat een van zijn benen was afgerukt en dat hij brulde van de pijn. Verspreid over dat vervloekte terrein dwarrelden de bladeren van Petro Marko's laatste roman als witte vlekken over de grond. Die roman had Drago meegenomen om hem daar te lezen op avonden dat hij zich verveelde.'¹¹ Nu was het precies aan die om het leven gekomen vriend dat Kadare beloofd had om de roman te schrijven die *De generaal van het dode leger* zou worden. Dat gebeurde kort voor Drago's fatale reis, na een nachtje stappen in Tirana, in een café waar Kadare zijn vriend had verteld hoe hij als opgroeiende jongen in een opperste staat van opwinding was gebracht door de opening van een bordeel ten gerieve van de Italiaanse soldaten in Gjirokastër, Kadare's geboortestad, en hoe dat gegeven zijn fantasie had geprikkeld, veel méér dan de films in de bioscoop of de boeken in de stedelijke bibliotheek. Kadare: 'Vandaag nog denk ik daar met een zekere angst aan terug, want zonder [dat bordeel]

zou mijn allereerste roman, die me zoveel geluk heeft gebracht, nooit ter wereld zijn gekomen.’ Nadat Kadare zijn vriend had toevertrouwd wat voor een indruk de vestiging van dat bordeel op hem had gemaakt, had Drago hem bij zijn elleboog gegrepen en gezegd: ‘Luister, en spreek me niet tegen! Van dat verhaal moet je een roman maken. Als ik terug ben wil ik de eerste hoofdstukken lezen. Beloofd?’ Kadare hield zich aan zijn belofte, al komt de anekdote over het bordeel slechts zijdelings aan bod in *De generaal*. De ruggengraat van de roman steunt immers op een ervaring van Kadare zelf: op een dag had hij in Tirana een Italiaanse priester-generaal ontmoet die belast was met de opgraaf-opdracht die Kadare zou thematiseren in zijn roman.¹²

Die herinnering aan zijn belofte en de schrijversloopbaan die daaruit resulteerde illustreren hoezeer leven, lectuur en werk in de persoon van de Albanese schrijver Kadare met elkaar verweven zijn tot een patroon dat van zijn oeuvre een literair firmament maakt. In dat uitspannel kan de lezer zich bewegen door zich te oriënteren op *De generaal*, die als een poolster oplicht in die literaire melkweg. In *Kroniek van de stenen stad*, waarin Kadare terugblijkt op zijn kinderjaren, duiken twee figuren op die palaveren over een afgehakt hoofd dat ze in Constantinopel in een muurholte hebben zien staan: die scène is het embryo van *De nis der schande*. Aan het slot van *De nis* is er terloops sprake van een geheimzinnig Osmaans instituut dat alle dromen registreert die in het imperium worden gedroomd. Die instelling vinden we terug in *Het dromenpaleis*. In dit lugubere boek flitsen de gezichten op van de ongelukkigen van wie de ogen zijn uitgestoken onder het voorwendsel dat hun boze blik een bedreiging vormde voor de stabiliteit van het Osmaanse rijk. *Het dromenpaleis* is een nachtmerrie pur sang, een in de romaneske macht verheven analyse van de raderen die de totalitaire staat draaiend houden.¹³

Ondanks al die gruwel heeft Kadare’s verteltechniek ook iets teders. Nagenoeg elk verhaal is een tak waarop een nieuwe vertelling wordt geënt. Een voorbeeld: de etnische Albanese die in *Het dromenpaleis* belangrijke staatkundige functies voor de sultan uitoefenen, heetten oorspronkelijk Quprili, maar hebben hun naam tot Köprülü verturkst. Hun familienaam is de vertaling van het Albanese woord ‘qypria’, wat ‘brug’ betekent. De voorouders van de Köprülü’s hebben meegewerkt aan een brug die drie bogen heeft, wat meteen ook de titel is van de roman waarin de monnik Gjon een kroniek bijhoudt over de bouw van die brug in Albanië. Omdat het gerucht de ronde doet

dat de stenen brug in aanbouw om een offer vraagt, wordt er een levende mens in gemetseld. Daardoor wordt de brug ook een graf, een sarcofaag, een Grieks woord voor een stenen omhulsel (*sarco*) dat vlees opeet (*faag*). Ondanks dat offer zijn het Osmaanse ruiters die het eerst over de brug galopperen en zo de lange nacht van een vijf eeuwen durende bezetting van Albanië inluiden.

Het inmetselen van een mens beroert het thema van de petrificatie in Kadare’s werk: het gaat om een verharding — de mens als bakstenen materiaal waarmee de totalitaire staat zich volgens Joseph Brodsky zelf opbouwt — die de functionarissen van de dictatuur aantast. Als de dromenduider Ebu Qerim in de geheimen van het dromenpaleis wordt ingewijd, heeft hij er nog geen benul van dat hijzelf zal verstenen tot het type functionaris die in zijn kantoor zo tergend traag opstaat dat de nieuweling erdoor van slag raakt: ‘Het overeind komen ging zo langzaam en was zo houterig dat dat juist Ebu Qerim angst inboezemde, want het leek hem dat aan het opstaan nooit een einde zou komen en dat de afschrikwekkende ambtenaar, in wiens hand zijn lot lag, op dat moment voor zijn ogen in een monster zou veranderen.’¹⁴

Niettemin, steen is een ambivalent symbool in het oeuvre van Kadare. Binnen de stenen ommuringen van de stad Kruja zijn de Albanese uit *De regentrommen* relatief veilig voor de aanvallen van de Osmaanse belegeraars. Bescherming bieden ook de stenen daken van Gjirokastrë aan de inwoners uit *Kroniek van de stenen stad*: ‘Alles in de stad was oud en van steen, de straten, de fonteinen, maar ook de daken van de grote, eeuwenoude huizen, bedekt met platen van grijze steen die op reusachtige schubben leken. Het was bijna onvoorstelbaar dat zich onder dit harde pantser het tere vlees van het leven bevond, en dat het er zich vermenigvuldigde.’

Naast steen speelt ook melk een verbindende rol in het werk van Kadare. In zijn essay *Aischylus of de eeuwige verliezer*¹⁵ vermeldt de schrijver, die graag een etymologische uitstap maakt, dat het Albanese woord ‘tambël’ melk betekent. Het is afgeleid van de Getisch-Albanese uitdrukking ‘të ëmbël’ (datgene wat teder is), en etymologisch verwant met de naam van de godin Amalthea, de nimf (of de geit) die Zeus op Kreta grootbracht met haar melk. Toen deze geit eens een hoorn had afgestoten, maakte Zeus er een hoorn van overvloed van, het symbool van de vruchtbaarheid. Uit die mythologische hoorn lijkt onuitputtelijk de melk te vloeien waaraan Ismail Kadare’s verbeelding zich laaft.

Ondanks de hardvochtige en mistroostige sfeer die Kadare’s wereld omhult, valt door een kier toch altijd weer

een dun streepje licht, de aanzet van een nieuw begin in de vorm van een terloops oplichtende, hoopgevende observatie. In *De generaal van het dode leger* is dat lichtpunt een verliefd koppel dat hier en daar opduikt in de loop van het verhaal: ‘Op een van de banken aan de rand van de weg zaten een jongeman en een meisje zij aan zij. Zij keek dromerig voor zich uit, met haar hoofd tegen de schouder van haar metgezel, die haar knieën streekte. “Laten we naar beneden gaan,” zei de generaal. “Er staat een koude wind.”

Het zou een interessante oefening zijn om de posities van Michail Boelgakov en Ismail Kadare in hun respectieve dictaturen, de ene in de Sovjet-Unie van Stalin, de andere in het Albanië van Hoxha, met elkaar te vergelijken en hun werken tegen elkaar af te wegen. Zouden ze even grote kunstenaars zijn geweest als ze niet de dwangmatigheden en risico’s van de dictatuur hadden ondergaan? Wat zou er van hen geworden zijn zonder die ruwe stof, die Timothy Garton Ash in navolging van de DDR-schrijfster Christa Wolf de *Reibung* noemt, de voortdurende wrijving in het leven van een schrijver die zich schuurt aan de rauwheid van de dictatuur?¹⁶

In een interview met de *Neue Zürcher Zeitung* heeft Kadare in 2009 beweerd dat hij in Zwitserland een even onafhankelijke schrijver geweest zou zijn als in het Albanië van Hoxha.¹⁷ Dat valt te betwijfelen. Maar je kunt natuurlijk het tegendeel niet bewijzen, vooral niet omdat het vruchtbaarste deel van Kadare’s schrijversleven samenvalt met de naoorlogse Albanese dictatuur, ook al beslaat zijn literaire universum alle tijden en ruimten, het oude Egypte niet minder dan het nieuwe China, Mongolië niet minder dan Albanië. Daardoor is Kadare’s gefantaseerde wereld omvattender dan die van een Balzac, Faulkner of Joyce.

Op die chronotopos¹⁸ blikt de schrijver terug in het al genoemde, briljante essay ‘De dictatuur en de hoop’,¹⁹ dat in zijn lucide bondigheid de kern van het totalitarisme nog raker treft dan de magistrale analyse die Hannah Arendt er in *The Origins of Totalitarianism* (1951) van heeft gemaakt. Kadare’s essay, dat met zijn nog geen tachtig pagina’s hele boekdelen over dat onderwerp vervangt, is verplichte lectuur voor iedereen die wil begrijpen hoe een totalitair regime functioneert, hoe het nu eens plots en dan weer geleidelijk ontstaat en — het meest verontrustend — hoe het zelfs met feestgedruis kan beginnen. ‘Maar ook in dat geval, als een land aan een dictatuur begint alsof het een feest is, dan nog zal het er altijd uit tevoorschijn komen alsof het getroffen is door een aardbeving,’ aldus de auteur die over de natuur van het totalitaire systeem nog

opmerkt: ‘Het is een nog bijna onontdekte planeet, al is er veel over geschreven.’ Die kwestie is een boeiender thema dan het intussen ietwat obsoleete onderzoek naar de vermeende collaboratie van Kadare met de Albanese dictatuur. Met die aantijging hebben tal van westerse, vooral linkse intellectuelen de schrijver lange tijd verdacht gemaakt, terwijl je die maar zelden of nooit een kritische opmerking hoort maken over de levensstijl van bijvoorbeeld een Bertolt Brecht,²⁰ die in de DDR niet alleen zijn eigen theater had, maar er ook over een Oostenrijks paspoort en een Zwitserse bankrekening beschikte.

Ik hoef niet op te treden als Kadare’s apologet. De feiten, die iedereen kan controleren, spreken immers voor zichzelf. Nadat Kadare’s *Gjenerali i ushtërisë së vdekur* in 1970 in een Franse vertaling als *Le Général de l’armée morte* bij Albin Michel in Parijs verschenen was, was Enver Hoxha verrast door het overrompelende succes van de jonge schrijver in Frankrijk,²¹ een land waarvoor de gecultiveerde tiran — hij was een groot liefhebber van Balzac — een zwak had omdat hij er voor de oorlog had meegewerkt aan enkele kleine literaire tijdschriften en omdat hij in Montpellier had gestudeerd als voorbereiding voor een post als secretaris op het Albanese consulaat in Brussel.

Ondanks het feit dat het debuut van Kadare door de Albanese partijpers vijandig was onthaald, moet er een gemengde golf van trots en afgunst door de van Europa afgesneden dictator Hoxha zijn gegaan toen die constateerde dat de ster van een Albanese schrijver plots in het buitenland begon te rijzen, ook al maakte Kadare zich in de ogen van de tiran verdacht door dat succes bij de klassenvijand te boeken. Met een kunstgreep probeerde Hoxha zich uit die spagaat te bevrijden. Om de letterlievende bourgeois in Frankrijk en de andere buitenlanden duidelijk te maken dat ze Kadare niet voor hun kar konden spannen, dwong hij de schrijver later om lid te worden van het Albanese parlement, de communistische partij én het bestuur van de schrijversbond in Tirana. Alleen al door die mandaten te bekleden moest Kadare bewijzen dat hij een communistische adder was die door de kapitalistische wereld aan haar boezem werd gekoesterd. Vertrouwd met de grillen van het systeem had hij geen enkele moeite om dat spel mee te spelen, en evenmin om dat na de val van het regime openlijk te bekennen: ‘Wat had ik moeten doen? Nee zeggen? Dat zou mijn vernietiging hebben betekend, een zinloos offer. Op een dag zouden ze wel een aanleiding hebben gevonden om me als een agent van de Fransen te veroordelen. Bovendien moet je de betekenis van mijn mandaten relativeren. Wat echt belangrijk was, besliste de partij.’²² De flexibiliteit van het

regime tegenover zijn persoon betekende overigens niet dat Kadare een narrenvrijheid genoot in Hoxha's Albanië. De romans *Een breuk in april* (1980), *Wie bracht Doruntina* (1980), *Dossier H.* (1981) en *Het donkere jaar* (1985) werden stuk voor stuk vijandig onthaald door de Albanese kritiek. De boosaardigste receptie viel echter *Het monster* (1965) en *Het dromenpaleis* (1982) te beurt, romans die overigens vlak na hun publicatie verboden werden in Albanië.

In het naoorlogse, communistische Albanië bestond strikt genomen geen censuur. Dat mag op het eerste gezicht paradoxaal lijken in een regime dat met ijzeren vuist regeerde en niet aarzelde om zijn vermeende en echte vijanden voor de banaalste afwijking te verpletteren. Maar bij nader inzien was de dictatuur nog doortrapper dan je zou denken. Over elke nieuwe literaire publicatie²³ werd in het parlement, de partijcenakels en in het schrijvershuis geredetwist, waarbij niet alleen de correcte ideologische lijn de inzet was, maar waar ook rekeningen werden vereffend die te maken hadden met afgunst en rivaliteit. Die verscheurende ruzies, die uiteraard aan Hoxha (en zijn echtgenote) werden gerapporteerd, bezorgden de tiran meer informatie over de stemming onder intellectuelen, partijleden en lezers dan de lectuur van een gedurfd manuscript door een censor ooit had gekund. Verbieden kon men een boek overigens nog altijd nadat het was verschenen, nadat de inlichtingendiensten hun informatie hadden binnengehaald, een procedé dat de regel was in de omgang met literaire teksten in Albanië. De zogenaamde liberaliseringsgolven die af en toe zowel consternatie (in de nomenclatuur) als hoop (bij kunstenaars en liberale intellectuelen) opwekten, hadden hetzelfde doel: ze duurden nooit lang, en wie als schrijver, artiest, intellectueel of liberaal gezind partijlid zo naïef was zijn nek uit te steken, kon in de daaropvolgende repressiegolf des te gemakkelijker als een overtreder van de partijlijn worden gepakt, gebroken en gedood. De geschiedenis achter de receptie van *De grote winter*, de roman waarin Kadare de breuk tussen Albanië en de Sovjet-Unie thematiseerde, is daar een treffende illustratie van.

Als de epische roman *De winter van de grote eenzaamheid* (in het buitenland doorgaans vertaald als *De grote winter*) in 1973 in Albanië wordt gepubliceerd (in een mum van tijd is de eerste druk van vijftigduizend exemplaren uitverkocht) wordt in de partijpers direct een haatcampagne tegen de auteur gestart. Kadare wordt ervan beschuldigd een antisocialistisch werk te hebben geschreven dat zo driest is Enver Hoxha in de rol te dwingen van een leider die gebukt gaat onder een diepe eenzaamheid. Ande-

re groepen in de Albanese samenleving nemen het wel op voor de roman. Hoxha zelf lijkt te aarzelen. Hij is geflatteerd door het portret dat Kadare van hem in de roman getekend heeft, maar juist daarom is hij verrast en in de war over de felheid van de vijandige reacties die *De grote winter* in de media en de partij uitlokt. Volgens Kadare was dit de eerste keer dat de dictator het gevoel lijkt te hebben dat hij de ontwikkelingen niet controleert. Hoe kan men dat verklaren? In *Het gewicht van het kruis*, een boek met aantekeningen over zijn leven in de dictatuur, geeft Kadare zijn eigen interpretatie van het getouwtrek rond *De grote winter*.²⁴ In Kadare's versie zou Enver Hoxha niet geweten hebben dat de campagne tegen de roman georkestreerd werd door zijn vrouw Nedjmije (1921-2020), die de machtige stalinistische instituten — de bureaucratie, het ministerie van Binnenlandse Zaken, de politie en vooral de Sigurimi, de geheime politie — op haar hand had. Al die instellingen zouden razend zijn geweest omdat Kadare in zijn roman had laten doorschemeren — wat inderdaad niet klopte — dat de dictator ontevreden was met de praktijken van zijn inlichtingendienst. Om de storm tot bedaren te brengen zou Enver Hoxha een compromis hebben gezocht. Hij beval de aanvallen tegen *De winter van de grote eenzaamheid* en zijn auteur te stoppen. Maar uit de toedracht dat de terreur in het land desondanks weer toenam, leidde Kadare af dat de dictator de gegijzelde was geworden van zijn eigen dictatuur, die hem blijkbaar boven het hoofd was gegroeid. Daardoor verkeerde Hoxha in dezelfde precaire positie als de farao in *De piramide*: een dictator die niet meer begrijpt wat de dictatuur (de bureaucratie, de nomenclatuur, al de profiteurs van het systeem) van hem verlangt, krijgt de woede over zich van al diegenen die belang hebben bij het in stand houden van de tirannie. De dictator loopt nu zelf gevaar geliquideerd te worden, tenzij hij snel tot inkeer komt en 'zijn leven betert' door de schroeven weer aan te draaien. In geen geval kan hij zich ongedeed terugtrekken uit de fuik waar hij is ingezwommen.

Alsof hij dit duivelspact met de dictatuur wilde verbreken om zich met de slachtoffers ervan te solidariseren, publiceerde Kadare in 1975 het gedicht *De rode pasja's*, een virulente aanval op de stalinistische bureaucratie en de hogere partijkaders die de schrijver er in zijn gedicht van beschuldigt dat ze dieven en rovers zijn met het bloed van het Albanese volk aan hun handen.²⁵ De oorspronkelijke titel van dat gedicht luidde 'Vanmiddag is het politbureau bijeengekomen'. Maar meteen herdoopte de volksmond het tot 'De rode pasja's'. De schrijver kreeg een publicatieverbod van drie jaar opgelegd. Het gedicht zelf werd

verboden en verdween gedurende decennia in de archieven. Kadare, die beschuldigd werd van rebellie, moest Tirana verlaten, kreeg een heropvoedingsstraf opgelegd en werd gedwongen handarbeid te verrichten in een coöperatief bedrijf op het platteland.

Toch is *De winter van de grote eenzaamheid* het schild gebleven waaronder Kadare, onkwetsbaar door zijn roem, het leeuwendeel van zijn oeuvre heeft voltooid. Enver Hoxha was overigens als de dood dat Kadare hem minder fraai zou portretteren in een herbewerkte versie van zijn roman. Dat is ongetwijfeld de reden waarom Hoxha, na enige aarzeling, toeliet dat het boek in 1973 in een Franse vertaling kon verschijnen in Parijs.²⁶ *De grote winter* was Kadare's meesterzet: een epos dat door zijn listige opzet zijn talisman en levensverzekering was geworden, hoewel de schrijver zelf eerder door schuldgevoelens dan door triomfalisme werd geplaagd toen hij na de val van het regime terugblikte op dat succes. Kadare: 'In Albanië vlogen de bekende schrijvers niet in de gevangenis en werden ze ook niet gedood, wat sommige jonge en onbekende dichters wél overkwam. De jonge dichters Trifon Xhagjika, Vilson Blloshmi en Genc Leka werden gefusilleerd, al bestond hun misdaad alleen uit het schrijven van enkele onschuldige verzen die het systeem te lyrisch vond. Ik heb me daar schuldig over gevoeld, want zij werden geëxecuteerd voor bagatellen, terwijl ik boeken schreef en publiceerde die me de kop hadden moeten kosten. Soms denk ik dat mijn boeken anderen in het ongeluk hebben gestort omdat ik hen door de publicatie ervan een vals gevoel van vrijheid en veiligheid heb gegeven.'²⁷

Naar sommige romans hoefde Kadare niet meer om te zien nadat ze waren gepubliceerd, andere boeken zoals *Het concert* en *Kroniek van de stenen stad* heeft hij opnieuw bewerkt. *Amper was Dossier H.* verschenen of Kadare was zo misnoegd over het resultaat dat hij de eerste veertig bladzijden helemaal herschreef. In het al aangehaalde gesprek met Éric Faye bekende hij dat zijn behoefte om *De generaal van het dode leger* te herschrijven nog veel radicaler en duurzamer was en dat de drang om aan die roman te blijven werken nooit ophield te bestaan, ook niet nadat hij hem al ettelijke keren aan een grondige kuur had onderworpen.

In het al genoemde essay²⁸ waarin Kadare ons introduceert in zijn 'atelier', probeert hij uit te leggen wat hem blijft kwellen. Als jong, aankomend schrijver was hij geobsedeerd door de gedachte dat hij iets totaal nieuws moest scheppen, iets wat in niets geleek op wat de literatuur tot op dat moment had voortgebracht. Maar juist

in dat opzicht leek *De generaal* hem alleen maar een onbevredigend compromis tussen traditie en innovatie te zijn.²⁹ *Amper* was die roman in Albanië gepubliceerd, of Kadare begon een van zijn exemplaren toe te takelen met krabbels, doorhalingen en aantekeningen in de marge waarin hij af en toe het aan zichzelf gerichte verwijt 'Idioot!' liet knallen. Hetzelfde lot onderging de Franse editie, waarin hij talrijke correcties aanbracht, passages wijzigde en een fragment van meer dan twintig bladzijden helemaal verving. Die wijzigingen bezorgde hij aan de Zweedse, Engelse en Duitse uitgevers die inmiddels eigen vertaalde edities van *De generaal* hadden geprogrammeerd en die volgens Kadare opgetogen waren met de ingrepen die hij op de valreep had verricht. Kadare: 'Ongelukkig genoeg had ik niet de energie noch de mogelijkheid om diezelfde wijzigingen door de andere uitgevers te laten uitvoeren, zodat in heel wat landen de gepubliceerde versie niet de definitieve is.' Maar zelfs op het moment dat hij die zin neerschrijft, voegt Kadare eraan toe dat hij in zijn bureaula enkele velletjes netjes opgeschreven aantekeningen bewaart met het oog op een 'waarlijk voltooide versie' van *De generaal*.

Vanwaar die niet aflatende preoccupatie van de schrijver met dit ene werk, zijn debuut? Waarschijnlijk is er een verband met de natuur van de roman, die uit zoveel flarden, impressies, dialogen en innerlijke stemmen bestaat dat hij ook op een andere manier gestructureerd had kunnen worden. Die ietwat brokkelige opbouw was echter opzet en reflecteert vormelijk de psychische desintegratie die zich van de generaal meester maakt. Het moest een 'roman met gaten' worden, (vergelijkbaar met de Mali me Gropa, de berg met gaten ten westen van Tirana, zegt Kadare zelf), een constructie die beantwoordt aan het gevoel van leegte en verlies dat de generaal ondermijnt, gekoppeld aan zijn gebrek aan houvast dat — indruisend tegen zijn opdracht — onvrijwillig tegemoetkomt aan het verlangen van de gesneuvelde soldaten om niet geïdentificeerd te worden. Die hunkering van de doden lijkt de dronken generaal in de laatste regels van het boek te hebben begrepen, als hij toegeeft aan zijn impulsen: 'Ongeïdentificeerd!' roept hij als hem in zijn hotelkamer een laatste telegram in handen wordt geduwd: "Ongeïdentificeerd!" riep hij en gooide het verkreukelde papier naar buiten.'

De permanente onrust die *De generaal* in het leven van Kadare heeft veroorzaakt doet absoluut geen afbreuk aan het meesterlijke van zijn roman, evenmin als de kwaliteit van *De meester en Margarita* geleden heeft onder de zes versies die Boelgakov ervan heeft gemaakt.³⁰ Wel had de zes-

entwintigjarige Kadare in zijn debuut nog niet gevonden waarnaar hij, samen met zijn generaal, intuïtief op zoek was: niet naar lijken in de modder, maar naar iets wat nog veel dieper zit: de als dictatuur vermomde hel waaruit de mens zich sinds de vroegste tijden krachtens het recht probeert te ontworstelen. Want in het wereldbeeld van de schrijver is de hel een voor iedereen zo ondraaglijke plaats, dat het concept van het recht er onvermijdelijk uit moest worden geboren.

We weten niet precies wat er behalve de botten en knefels nog in de zak stak die de oude Albanese vrouw voor de voeten van de generaal heeft geworpen. De afgetobde militair heeft hem immers in de rivier geschopt zonder de inhoud te controleren. Wie weet was die zak een variant van Pandora's doos waarin de hoop de vorm van een lichaamsdeel had aangenomen, bijvoorbeeld van een hoofd dat via Constantinopel van Moskou naar Tirana was gerold om er dit keer gehecht te worden. Geen wonder dat de verteller in Kadare's *Schemering der steppegoden* er alles op zet om de fragiele hals van de geliefde te koesteren en intact te houden: 'Eindelijk zag ik haar zo ranke hals die me altijd een beetje pijn deed als ik eraan dacht. In mijn gedachten was het idee Lida te verliezen altijd verbonden met het beeld van die zo ranke hals naast een andere hals.'

Piet de Moor is publicist en schreef onder andere 'Een masker voor de macht' over het werk van Kadare.

NOTEN

- 1 Michail Boelgakov, *Romans en verhalen. De meester en Margarita*, Van Oorschot, 2014, p. 1186 e.v.
- 2 De luchthaven van Tirana bezoldigde een kapper om de haren van de buitenlandse bezoekers van staatswege te kortwieken. Kadare: 'Bij zijn aanblik hadden tientallen buitenlanders de aftocht geblazen en de schaar die deze psychopaat hanteerde, was een duidelijk symbool van de droom van Enver Hoxha om voor eens en altijd alle banden met de rest van de wereld door te knippen.' [*Albanese lente, Het afscheid van een dictatuur*, 1991, p. 132].
- 3 De historische Wilhelm Wied, die geen enkel benul had van de Albanese toestanden, was slechts zes maanden koning van Albanië, dat hij bij het uitbreken van de Grote Oorlog alweer verliet.
- 4 Joseph Brodsky, 'Vlucht uit Byzantium' in *Tussen iemand en niemand*, De Bezige Bij, 1987, p. 396 e.v.
- 5 Ismail Kadare, *Albanese lente*, Van Gennep, 1991, p. 137.
- 6 Ismail Kadaré, *Entretiens avec Éric Faye*, José Corti, 1991, p. 27.
- 7 Stephen Greenblatt attesteert Shakespeare dezelfde methode: 'Zijn toneelstukken suggereren dat hij de waar-

heid het beste tot haar recht kon laten komen – om haar volledig te doorgronden en er toch het leven niet bij in te schieten – door de kunstgreep van de fictie of door historische afstand. Vandaar zijn fascinatie voor de legendarisch Romeinse leider Caius Marius Coriolanus of de historische Julius Caesar.' (*Tyrant. Shakespeare on Power*, Penguin, 2018, p. 3). Dezelfde voorzichtig geformuleerde gedachte tref je aan bij de Poolse schrijver Józef Wittlin in zijn essay 'Glanz und Elend des Exils': 'Misschien levert de observatie van historische gebeurtenissen vanuit de verte, zowel tijdelijk als ruimtelijk, betere resultaten op voor de literatuur dan wanneer je tot over je oren in de gebeurtenissen steekt?' (*Autoren im Exil*, uitgegeven door Karl Corino, Fischer, 1981, p. 22).

- 8 Daarbij hoeft men niet altijd aan de gigantische industriële Sovjet-projecten te denken. In zijn *Tagebuch bei Nacht geschrieben* (Hanser, 1995, p. 143) legt de Poolse schrijver Gustaw Herling uit hoe schrijvers in de Sovjet-Unie werden gecorrumpeerd. Ze werden niet gehonoreerd volgens het aantal verkochte, maar volgens het aantal gedrukte exemplaren. Serviele schrijvers genoten de hoogste oplagen, en het kon niemand wat schelen dat hun onverkochte boeken in de pakhuizen lagen te verschimmelen tot ze als oud papier werden afgevoerd.
- 9 Net als de piramide of het paard van Troje kan de kadareske hel verscheidene vormen aannemen. In *De schemering der steppegoden* heeft ze zich vermomd als een flatgebouw in Moskou waar schrijvers in de fase van hun opleiding verblijven: het griezelige, zeven verdiepingen tellende Boetyrski Choetor-gebouw dat eenzaam op een kaal terrein staat. Naarmate de lift klimt, veranderen de verdiepingen in danteske kringen: 'Derde... kring: de schematici, de vleiërs, de slavofielen. Vierde kring: de vrouwen, de liberalen, de gefrustreerde socialisten. Vijfde kring: de kwaadsprekers, de verklikkers. Zesde kring: de gedenationaliseerden, de mensen die hun taal hadden opgegeven en in het Russisch schreven.' In *De grote winter* is het Kremlin de hel.
- 10 'De weerberichten van Ismail Kadare', een gesprek met de auteur, in Piet de Moor, *De dode hoek. De metamorfose van Midden-Europa*, Meulenhoff/Kri-tak, 1992, p. 140 e.v.
- 11 Ismail Kadaré, *Invitation à l'atelier*, Fayard, Livre de Poche, 1991, p. 59 e.v.
- 12 Ismail Kadaré, *Entretiens avec Éric Faye*, 1991, p. 52.
- 13 In de titel van de Engelse vertaling, *The Official of Dream Palace*, komt dat bureaucratische aspect nog beter tot zijn recht. Het woord 'Official' vernietigt elke oosters-exotische illusie.
- 14 Het thema van de verstening kenmerkt de literatuur van vroeger tot nu. Het afgehakte hoofd van Medusa is een geducht wapen in de handen van Perseus, want diens vijanden verstenen onder haar blik. De recentste verstening in de letteren vindt bij mijn weten plaats in de roman *Revolution* (Voland & Quist, 2021) van de Belo-Russische schrijver Viktor Martinovitsj, wiens 'held' zich identificeert met een stenen afgodsbeeld op een stalinistische hoogbouw in Moskou. Het zal niemand verbazen dat een standbeeld-fetisjist als de door Kadare bewonderde Franz Kafka, die in een paar mini-verhalen ('Poseidon', 'Het zwijgen der Sirenen', 'Prometheus') vanuit dat danteske perspectief een brug slaat naar de Griekse mythologie, Prometheus één laat worden met de rots waaraan hij vastgeketend is. En als K. in het laatste hoofdstuk van *Het proces* in de greep van twee mannen naar de plek wordt gebracht waar hij zal worden afgeslacht, luidt het: 'K. liep strak en recht tussen hen beiden in, ze vormden nu alle drie een dusdanige eenheid, dat ze, als men een van hen had verbrijzeld, alle drie verbrijzeld geweest zouden zijn. Het was een eenheid zoals eigenlijk alleen door iets levenloos kan worden gevormd.'

- 15 Ismail Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, 1997.
- 16 Timothy Garton Ash, 'Schetsen uit een ander Duitsland' in *De vruchten van de tegenspoed*, Becht, 1990, p. 15 e.v. Dezelfde kwestie wordt voortreffelijk gethematiseerd aan de hand van Christa Wolfs vertelling *Kein Ort. Nirgends* in Gunnar Deckers recent verschenen analyse *Zwischen den Zeiten. Die späten Jahre der DDR*, Aufbau Verlag, 2020, p. 62 e.v.
- 17 'Alles wat ik geschreven heb, met name in de Hoxha-tijd, zou ik waarschijnlijk precies op dezelfde manier geschreven hebben als ik in Zwitserland geleefd zou hebben. Zo voel ik onafhankelijkheid aan.' Kadare in de *Neue Zürcher Zeitung*, 21 oktober 2009. Waarschijnlijk bedoelde Kadare ongeveer hetzelfde als de Poolse schrijver Witold Grombrowicz, die twintig jaar in Argentinië doorbracht en in een polemieek met de Roemeense filosoof in ballingschap Emil Cioran het standpunt innam dat het 'om het even is op welke plaats in de wereld de schrijvers zichzelf kwellen', want 'elke excellente schrijver was wegens zijn voortreffelijkheid ook een vreemdeling als hij thuis was.' ('Glanz und Elend des Exils', Józef Wittlin in *Autoren im Exil*, uitgegeven door Karl Corino, Fischer, 1981, p. 15).
- 18 De samenhang van tijd en ruimte zoals die volgens de Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin in verhalen zijn gestructureerd. *Chrono-topos*, Suhrkamp, 2008, 2 delen.
- 19 Ismail Kadare, *Albanese lente*, p. 125.
- 20 Om maar te zwijgen van de dichter Gottfried Benn, die onder het nazi-gesternte de emigranten onder zijn collega's voor een bord linzensoep verried. Omdat hij hoopte het definitieve voorzitterschap van de afdeling Dichtkunst in de Preußische Akademie der Künste in de wacht te slepen, plaatste Benn op 13 maart 1933, kort na Hitlers machtsovername, de leden van de Akademie het mes op de keel met een schriftelijke vraag waarop ze alleen met ja of nee mochten antwoorden: 'Bent u bereid om, rekening houdend met de gewijzigde historische situatie, uw persoon verder ter beschikking te stellen van de Preußische Akademie der Künste? Een positieve beantwoording van deze vraag sluit publieke politieke actie tegen de regering uit en verplicht u tot een loyale medewerking van de Akademie aan de taken van de natie zoals dat in de statuten is voorzien.' In de naoorlogse Bundesrepublik Deutschland werd Benn niettemin geëerd met de Büchner-prijs, kreeg hij het Bundesverdienstkreuz opgespeld en werden bibliotheken zonder enig protest naar hem genoemd. Fritz Raddatz, in de jaren zeventig en tachtig literair recensent bij het Duitse weekblad *Die Zeit*, behoorde tot de links-liberale intellectuelen die met hun bewondering voor Benn worstelden, getuige Raddatz' essay *Gottfried Benn. Leben – niederer Wahn. Eine Biographie*, List Verlag, 2003.
- 21 Begin jaren tachtig werd de verfilming van *De generaal* als een Italiaans-Franse coproductie gerealiseerd in een productie van Michel Piccoli naar een scenario van o.m. Federico Fellini: *Il generale dell'armata morta*.
- 22 *Neue Zürcher Zeitung*, 21 oktober 2009.
- 23 Vaak ook eerst in een literair tijdschrift, als proefballon. Dat een uitgeverij weigerde een manuscript uit te geven was eerder uitzonderlijk in het Hoxha-regime. Maar het overkwam Kadare met *Het concert*, waarvan het manuscript, dat begin jaren zeventig klaar was, pas tien jaar later in boekvorm werd uitgegeven.
- 24 Ismail Kadaré, *Le poids de la croix*, Paris, Fayard, 1991.
- 25 Voor meer informatie daarover zie Maks Velo, *La disparition des 'Pachas rouges' d'Ismail Kadaré. Enquête sur un 'crime littéraire'*, Fayard, 2004. Maks Velo (1935-2020), schilder en schrijver van enkele romans, vriend van Kadare, werd eind jaren zeventig veroordeeld tot tien jaar dwangarbeid in de beruchte kopermijnen van het Noord-
- Albanese Spaç. Tijdens Velo's gevangenschap verbrandde het regime ongeveer 250 doeken en tekeningen van de kunstenaar. Twee jaar vóór afloop van zijn straf tijd kreeg Velo amnestie. Hij werd verschillende keren gemaand om medewerker te worden van de inlichtingendienst Sigurimi, wat hij bleef weigeren.
- 26 Het is overigens onbegrijpelijk dat dit *opus magnum* uit de naoorlogse Albanese literatuur nog altijd niet in het Nederlands is vertaald.
- 27 Piet de Moor in gesprek met Ismail Kadare, *Schrijf subliem*, Boeken 06, Knack, boekenbijlage 2006, p. 131 e.v. Een gedenkteken voor twee geëxecuteerde dichters staat in Librazhd, zie https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vilson_Blloshmi_Genc_Leka_Memorial.JPG
- 28 Ismail Kadaré, *Invitation à l'atelier*, p. 66 e.v.
- 29 Het verst in die vernieuwing is Kadare in *Het monster* gegaan. Maar door de dogmatische kritiek uit partijkringen op die roman keerde de schrijver noodgedwongen terug naar meer traditionele vertelvormen. In zijn gesprek met Éric Faye (p. 33) betreurt Kadare het dat hij sindsdien het vermogen tot vormvernieuwing tot op een zekere hoogte is kwijtgeraakt: 'Er is iets in mijn brein doodgegaan.'
- 30 Misschien waren er nog meer versies gevolgd als Boelgakov, bijna blind, niet tijdens het corrigeren van de zesde versie overleden was.