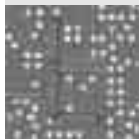


Ut pictura poesis?



DE PARAGONE TUSSEN DICHT- EN SCHILDERKUNST BIJ JAN VOS EN JAN SIX VAN CHANDELIER*

M.A. Schenkeveld-van der Dussen

Er is de laatste decennia een zo langzamerhand onafzienbare hoeveelheid literatuur verschenen over vormen van relatie tussen schilderkunst en literatuur, zoals het pictorialisme en vooral ook de emblematiek. In de Renaissance werd die verhouding niet zelden in de sfeer van de wedijver getrokken, de zogeheten *paragone*. Schilders begonnen daarbij met een achterstandspositie. Hun werk werd eerst geassocieerd met handenarbeid, met als gevolg dat ze lid waren van handwerkgilden. De dichters daarentegen werkten niet met hun handen maar met of vanuit de geest, *ingenium*, en daarmee stonden ze hoger aangeschreven. Dergelijke beschouwingen hebben in latere studies een merkwaardig gevolg gekregen. De rollen werden daarbij omgekeerd: de schilders werden juist geprezen omdat ze meer oog hadden voor de natuur en beter in staat waren de werkelijkheid uit te beelden. Op basis van dergelijke oordelen kende Gerard Brom na een vergelijkend warenonderzoek tussen literatuur en schilderkunst de Nederlandse schilders wereldrang toe terwijl de dichters in zijn ogen niet veel verder waren gekomen dan het bieden van parnastaal aan een kleine elite.¹ Door J.L.Price zijn dergelijke ideeën verder uitgewerkt: de dichter profileerde zich als kunstenaar, de schilder als ambachtsman, maar wie het laatst lacht, lacht het best: wie zich minder pretentieus opstelde, heeft het op de lange termijn gewonnen.²

Daartegen is men vanuit de literatuurgeschiedenis vanzelfsprekend opgekomen. Met name Karel Porteman heeft zich op dit gebied niet onbetuigd gelaten. In tal van studies heeft hij de relatie dichtkunst en schilderkunst onder de loep genomen, met baanbrekende studies over Vondels pictorialisme bijvoorbeeld, maar het meeste over zijn lievelingsgenre, de bimediale emblematiek, en de kwaliteit van de poëzie heeft hij daarbij graag verdedigd.³

In de 'Voor-reden, op den grondt der edel vry Schilder-const' (gepubliceerd in het *Schilder-boeck* van 1604) heeft Karel van Mander als eerste in Nederland verzet aangekend tegen de onderwaardering van de schilderkunst.⁴ Ook later in de zeventiende eeuw zijn er sporen van een dergelijke wedijver tussen dicht- en schilderkunst aan te wijzen.⁵ Een belangrijke, en curieuze rol in dat debat werd gespeeld door een centrale figuur in het Amsterdam van de Gouden Eeuw, de dichter en schouwburgdirecteur Jan Vos. Wat, om het kort samen te vatten, moet men eigenlijk denken van

een dichter die meer dan eens verkondigt: 'Het zien gaat voor het zeggen'? ⁶

Zijn werk heeft vanuit de kunstgeschiedenis al meer dan eens de aandacht getrokken. Er is van Duitse zijde door Gregor Weber een proefschrift gewijd aan zijn allegorische gedicht *Zeege der schilderkunst* en zijn loflichten op schilderijen zijn meer dan eens voorwerp van onderzoek geweest. ⁷ Vanuit de literatuurgeschiedenis is er vooral aandacht voor zijn toneel geweest. Buitendijk heeft een tekstuitgave bezorgd van zijn tragedies *Aran en Titus* en *Medea* en de klucht *Oene*. ⁸ Aan zijn toneel zijn belangwekkende beschouwingen gewijd door Marijke Meijer Drees en Jan Konst. ⁹

Jan Vos leefde van 1610 tot 1667 te Amsterdam waar hij werkzaam was als glazenmaker, een middenstander in goeden doen, die bijvoorbeeld de opdracht heeft gekregen het nieuwe stadhuis van Amsterdam – het paleis op de Dam dus – van glazen te voorzien. Daarnaast had hij nog een ambtenaarlijke baan als een gunst van het stadsbestuur – die functie oefende hij niet zelf uit maar liet het iemand doen. De emolumenten waren wel voor hem. ¹⁰

Belangrijker is dat Vos in 1647 toetrad tot het college van hoofden van de Schouwburg. Voordien had hij al toneelwerk geschreven: zijn tragedie *Aran en Titus* ging in 1641, zijn klucht *Oene* in 1642 in première. Vos leverde verder bijdragen tot verschillende 'vertoningen', in 1648 voor het einde van de Tachtigjarige oorlog, in 1654 ter gelegenheid van de Vrede van Westminster en onder meer ook in 1660, toen hij – beroemd verhaal – een flater beging door bij het bezoek van Mary Stuart in Amsterdam de terechtstelling van haar vader Karel I uit te beelden. ¹¹ Hieronder zal nog aandacht besteed worden aan andersoortig werk voor de schouwburg.

Vos onderhield uitstekende contacten met het Amsterdamse patriciaat, waaraan hij via zijn moeder verwant was: hij schreef veel voor hen in de vorm van gelegenhedsgedichten, maakte ook veel bijschriften op hun portretten en op schilderijen die in hun bezit waren, en droeg ook allerlei werk aan hen op. Een centrale rol werd daarbij vervuld door de invloedrijke familie Huydecoper. ¹²

Over zijn opleiding is helaas niets bekend. De universiteit heeft hij nooit bezocht – zijn uitgever Lescailje vermeldt dat hij 'in de Hooge Scholen nooit uit de zuivere beeken der weereltwijze wetenschappen gedronken had'. ¹⁴ Evenmin kende hij de Latijnse school van binnen, want zowel uit eigen mededelingen als opmerkingen van anderen is het duidelijk dat hij geen Latijn kende, al heeft hij zich, waarschijnlijk dus door zelfstudie, een grote kennis van de klassieke mythologie en geschiedenis eigen gemaakt.

Uit het bovenstaande blijkt dat Vos met veel kunsten een nauwe relatie had: de literatuur, het theater en de schilderkunst. Hij onderhield ook persoonlijk goede relaties met schilders. Dat hield trouwens ook verband met zijn dagelijkse werkzaamheden: de glazenmakers behoorden net als de schilders tot het St. Lucasgilde.

Ter gelegenheid van de oprichting van een eigen 'Broederschap der schilderkunst', in 1654, waarmee de kunstschilders afstand namen van hun meer ambachtelijk-ingestelde medeleden van het oude gilde, schreef Vos een uitvoerig lofdicht op de schilderkunst, onder de titel 'Strydt tusschen de dootd en natuur of Zeege

der schilderkunst'.¹⁴ De titel drukt de inhoud goed uit. De dood lijkt het te winnen van de natuur; ook de mens, de kroon der schepping, moet sterven. 'Natuur' stelt zich te weer, onder andere door de heerkunst te hulp te roepen, maar de dood kan meer kwalen op de been brengen dan door medicijnen bestreden kunnen worden. Tenslotte wendt Natuur zich dan maar tot Vrouwe Schilderkunst. Die is in staat de mensen, ook na hun lijfelijke dood, in leven te houden. Zoals de slotregel van het gedicht het uitdrukt: 'De scherpe Doodtschicht wijkt voor 't stomp penseel'. De dichter kent zo aan de schilders het primaat toe als het gaat om het vereeuwigen van mensen, een primaat dat nu juist schrijvers al sinds de klassieke Oudheid voor zich hadden opgeëist. De dichtkunst speelt in het gedicht slechts een bescheiden bijrolletje: schilderkunst maakt graag van de kennis van haar zusterkunst gebruik. Nu kan men zo'n gedicht uiteraard niet buiten de context lezen. Het was nu eenmaal Vos' bedoeling, of misschien zelfs wel zijn opdracht, in het kader van de oprichting van de 'Broederschap' de schilderkunst te prijzen en daar houdt hij zich dan ook aan. Om de dichtkunst toch niet helemaal te verwaarlozen noteert hij in elk geval ook: 'Deez' twee [dus schilder- en dichtkunst beide] zijn by de Grootten groot geacht' en later, als de artistieke grootheid van Amsterdam wordt voorspeld, komen Apollo en Apelles in één adem voor.

Hoe dan ook, Vos was geïnteresseerd in de schilderkunst en heeft er zich, blijkens de enorme hoeveelheid gedichten die hij op schilderijen en portretten heeft gemaakt, serieus in verdiept. Als men dat nu combineert met de al eerder geciteerde spreuk 'het zien gaat voor het zeggen', valt daar dan uit op te maken dat Vos eigenlijk een gemankeerde schilder is geweest?

Die conclusie zou veel te voorbarig zijn. Naast loftuitingen voor de schilderkunst zijn het hele oeuvre door ook tal van verheerlijkingen van de dichtkunst te vinden. In zijn verzamelde gedichten presenteert Vos zich als een dichter, een geboren dichter zelfs die niet afhankelijk is van allerlei geleerdheid.¹⁵ Die gedachte is door verschillende lofdichters overgenomen.¹⁶ Vos beschouwt de poëzie, net als Vondel, als 'goddelijkste van al' (voorwoord *Aran en Titus*).¹⁷ Ook de dichtkunst verduurt de tijd. Juichend dankt hij zijn bewonderaar Van Baerle met het zinnetje 'Uw vaarzen doen my eeuwigh leven'.¹⁸ Niet alleen de dichters maar ook de groten der aarde zijn voor blijvende roem van de dichtkunst afhankelijk: 's Dichters veeder doet de doode krygshelt leeven'.¹⁹

De duidelijkste uitspraak, over de dichtkunst en hemzelf, is een gedicht aan een zekere G.V.F. waarin hij uitlegt waarom hij niet wil trouwen. Hij heeft namelijk al een allesoverheersende geliefde, die wijs en schoon is, en overal vereerd wordt. Haar dient en aanbidt hij, en al reageert ze vriendelijk, als hij over 'trouwen' begint, laat ze hem staan – kennelijk heeft ze meer dan één gunsteling.

Vraagt gy wie dat het is die my van smart doet quynen?

Het is de Dichtkunst, o de Dichtkunst! Rijk van zin:

Dies stel geen ander voor; ik wissel niet in 't minnen.

De Dichtkunst is de waardst' der neege Zanggodinnen.²⁰

Hetzelfde beeld komt naar voren bij de vele lofdichters. Ieder prijst hem als dichter, en de dichtkunst als een hemelse kunst. De uitgever Lescailje draagt het verzameld werk op aan Joan Huidekooper van Maarseveen met als openingszin:

Indien ik Uw Edt. de lof der Poëzy poogde te vertoonen, ik zou voor de groote zon een klein licht onsteeken: want Uw Edts. Doorzichtig oordeel weet die hemelsche konst en haar oeffenaars op hunne waarde te schatten. Onder de vermaartste dien met dien geest zwanger gaan, is de Poëet Jan Vos in Uw Edts. Achtung geensins de minste.²¹

Veel collega-dichters, en niet de minsten, hebben de verschijning van Vos' verzamelde gedichten toegejuicht. Op zijn beurt heeft hij met velen van hen vriendschappelijke contacten onderhouden blijkens verzen van of aan bijvoorbeeld Hooft, Huygens, Tesselschade en Vondel.

Dicht- en schilderkunst hebben beide hun waarde, en Vos is er zonder enige reserve blij mee een dichter te zijn. Op sommige momenten van zijn dichterschap kan hij echter ook van de specifieke gaven van de schilderkunst gebruik maken, namelijk wanneer hij voor het toneel schrijft. Precies in dat kader past dan ook dat 'zien gaat voor het zeggen'. Die uitspraak hoort in de context van het theater thuis. De dichter wil de mensen lering geven, of om Vos' eigen woorden uit het voorbericht van *Medea* te gebruiken, 'het spoor van de deughdt wijzen'.²² De dichter heeft daarvoor zijn talige middelen. Maar om die schatten 'gemakkelijk door d'ooren in 't hart te storten' is het goed om ze zo te brengen dat het volk geïnteresseerd blijft. Voor gewone mensen blijven die lessen toch het beste hangen als die visueel ondersteund worden.

Dat gaat zo ver dat Vos ook niet-dramatische gedichten van zijn hand voor het toneel geschikt heeft gemaakt. In 1659 verscheen bijvoorbeeld een losse uitgave van zijn epische gedicht 'Ontzet van Kopenhagen'.²³ Het gaat om een volgens de regels van de epiek opgezette omvangrijke tekst van bijna 1000 versregels. Het onderwerp is de belegering van Kopenhagen door het leger van koning Gustaaf van Zweden, de gevechten die daartegen geleverd zijn door de Deense koning Frederik en het ontzet van de stad door toedoen van de Nederlandse vloot onder leiding van de admiraal Van Wassenaer Obdam. Goed en kwaad zijn in de tekst duidelijk verdeeld. De Zweden vechten uit veroveringslust en om buit zoals hun koning dat met zoveel woorden zegt.²⁴ De Denen verweren zich noodgedwongen. De Hollanders dragen de sleutels van de zee, niet om te roven maar om die voor iedereen open te houden. Er wordt het gehele gedicht door ontzaglijk veel en ontzaglijk bloederig gevochten en dat wordt met veel gevoel voor gruwelijkheid en met krasse details verteld. Maar er valt ook veel te zien. Behalve de koningen van Zweden en Denemarken, de Deense koningin, en bijvoorbeeld ook Tycho Brahe, de befaamde Deense astronoom, treden ook tal van allegorische personages op. Vrouw *Staatzucht* bijvoorbeeld, die natuurlijk op de hand van Zweden is, vertrekt naar de 'lusthof van *Geweldt*, een afschrikwekkende plaats. *Geweldt* is graag bereid

de Zweden een handje te helpen en vertrekt met haar 'koets' naar Kopenhagen, vergezeld door *Roof*, *Bederf* en *Verwoedheid*. Vrouw *Vrede* treurt, maar kan op dit moment nog niets doen: eerst moeten de woeste Zweden verslagen worden. De personages, zowel de historische als de allegorische, houden langere of kortere toespraken. Kortom, een beeldende en uitbeeldende tekst. Dat is ook precies wat Vos heeft gewild voor dit gedicht dat hij meermaals op de schouwburg heeft 'vertoond'. Achterin de separate uitgave van de tekst in 1659 staat namelijk te lezen: "t Vorige Ontzet van Kopenhagen is in d'Amsterdamsche Schouwburgh op het Tooneel door tachtig personen, voor d' oogen en ooren van de beminnaars der Nederlandsche vrye zeevaart, en 't heil der Bontgenooten, op 't cierlijkst vertoont en uitgesproken."²⁵ Wie het gedicht met die ogen leest, en in zijn achterhoofd houdt hoe Vos als theaterman van spectaculaire effecten hield, kan zich zonder veel moeite voorstellen hoe die voorstelling eruit heeft gezien: prachtige geklede personages die tegen waarschijnlijk wisselende decors hun teksten voordragen, terwijl de verbindende, verhalende tekst, waarschijnlijk door een verteller – de dichter zelf? – werd uitgesproken. Alweer wordt hier duidelijk hoe Vos het 'zien' en het 'zeggen' heeft willen combineren om een zo diep mogelijke indruk te maken. Zo kan men het toneel als de oplossing voor de *paragone* tussen dicht- en schilderkunst zien.

Maar in feite ligt het mijns inziens nog iets anders. In laatste instantie bewondert Vos iedere menselijke kunst en kunde om haar mogelijkheid de natuur of de werkelijkheid te overtreffen of beter: te bedwingen. De natuur is ordeloos, de kunst brengt orde. De werkelijkheid is een chaos, de kunst probeert die te binnen de perken te houden. Al het menselijk streven is erop gericht – ik zou zeggen, noodgedwongen – om de natuur de baas te blijven. Een paar voorbeelden van menselijk kunnen buiten het domein van de kunst ter illustratie:

[Een tuineigenaar] dwingt Natuur, door kunst, om 's winters vrucht te zien.

Een mensentuin verduurt het hof der plantgodinnen.²⁶

Het is juist de (getemde) natuur die het best tot lering strekt, zoals de diergaarde op Goudestein waar alles wat hij ziet, aan de dichter een sententie oplevert.²⁷

Uiteraard past ook de geneeskunde in dit rijtje: zij 'laat de dood wel wonden, maar niet moorden'.²⁸

Dit alles geldt echter in de hoogste mate voor de kunst. Als centraal thema van Vos' kunstbeschuwing zou ik daarom willen voorstellen: kunst bestrijdt chaos. Dat klinkt vreemd voor een dichter van wie de chaos bijna het handelsmerk is, maar juist omdat hij zo doordrongen is van het kwaad van wraak en weerwraak, oorlog en redeloosheid, zijn de kunsten nodig om het kwaad binnen de perken te houden. In een wijze brief aan Joan Huidekooper van Maarseveen junior komt duidelijk naar voren hoe Vos tegen het leven aankijkt:

Het hobbelen schip van ons leeven, tot zinkens toe overlaaden, en geen oogenblik voor 't gijben veilig, wordt in de woeste zee van de werrelt, door d'ongebreidelde golven, en d'ysslijk bulderen-de buien van 't gevaar, herwaarts en derwaarts gesmeeten. Elk een dagh dat wy 't leeven behouden, om dat wy niet machtigh zijn de stormen der dood te ontworstelen, hebben wy op woeker.²⁹

Vanuit dit perspectief worden andere dingen duidelijk. In de bekende Voorrede voor zijn *Medea* beschrijft hij het onderwerp als volgt: '[Medea] staat gereedt om, tot barstens toe vol spijt, dol van gramschap, en overheet naar weederwraak haar kinderen [...] op d'aardt te smijten, om het brein en bloedt in het aangezicht van Jazon, de vaader, te doen spatten'. Dat een stuk vol chaos en ellende zal volgen, is duidelijk en Vos verdedigt dat ook met zoveel woorden:

Het leeven der Grooten en kleenen, dat men bywijlen op de Tooneelen laat zien, bestaat meest in toomeloosheeden; wie in deeze wanorder van leeven order wil houden, vervalt zelf in wanorder: want hy wijkt van de waarheidt: maar wie wanorder wel zal uitbeelden, moet wanorder gebruiken, en dan is wanorder, in dat deel, order.³⁰

Als het toneel het leven, de natuur, moet nabootsen, dan moet het toneel noodgedwongen wanorde uitbeelden, want zo is nu eenmaal het leven.³¹ In een interessant artikel heeft Konst laten zien hoe Vos in *Medea* als het ware in toneelmatige reïncultuur demonstreert hoe de wereld eruit ziet als alles en iedereen onderworpen is aan het stoïsche fatum.³² Dan ontbreekt iedere ethiek, ieder besef van goed en kwaad. Het stuk is een aaneenschakeling van de gruwelijkste misdaden waarop echter geen straf volgt. Konst suggereert dat Vos zelf afstand houdt van die wereld en ook verwacht dat zijn publiek dat zal doen. *Medea* zou dan uitbeelden hoe een immorele wereld eruit zou zien, maar dichter en publiek kijken ernaar, gesterkt door de waarheden van het christelijk geloof en de wetenschap dat in hún samenleving het kwaad wel degelijk binnen de perken wordt gehouden. Ik vraag me af of deze visie niet nog te optimistisch is. In het hiervoor al geïntroduceerde gedicht 'Ontzet van Koppenhaven' krijgen chaos en geweld het volle pond. De dichter neemt daarbij duidelijke ethische standpunten in: geweld, bloeddorst, machtswel-lust – het is allemaal even afkeurenswaardig. De deugd wordt beloond: geholpen door de Hollanders worden de gruwelijke Zweden verjaagd, Europa herademt. Op de laatste bladzij neemt de dichter nog eenmaal het woord voor een lofrede op de dappere Frederik van Denemarken die een rechtvaardige strijd heeft gewonnen:

O Koning, die uw volk door wapendeugd doet leeven!
De daaden van de minst' der helden zyn weleer
Onsterfelyk gemaakt door zangen: uw geweer
Dat maakt myn zangheldin en zwakke poëzyen
Onsterfelyk. Wie nu wil leeven door uw stryden,
Moet zingen hoe uw zwaardt....

En op dat moment onderbreekt de dichter zich. 'Wie steurt my? Wat gerucht ver-
let myn stramme pen?' Het is helemaal niet waar dat de oorlog over is. De schelm-
se Zweden hebben al hun eden gebroken en zijn opnieuw begonnen.

[...] De pen wil uit myn handt.

Een schrikkelyk gerucht bedwelmt het grootst' verstandt.³³

Dat zijn de laatste woorden van het gedicht.

Dit slot is heel opvallend. Vos had uiteraard gemakkelijk kunnen ophouden na het beschrijven van de overwinning en dan had hij een vaderlandslievend gedicht geschreven zoals er in deze periode ontelbaar vele ontstaan zijn. Maar zelfs in een lofdicht als dit kan en wil hij er niet omheen te laten zien dat de wereld een en al chaos en geweld is, en dat het tijdelijk orde op zaken stellen ook niet meer is dan een tijdelijke oplossing.

De dichter houdt zeker moreel afstand. Hij waarschuwt voor de ellende van wraak en weerwraak, voor de verschrikkingen van de oorlog. Maar Vos' kijk op de wereld blijkt in dit gedicht toch wel uiterst pessimistisch. Als dan ten koste van veel inspanning en kostbare mensenlevens een toestand van vrede en rust bereikt lijkt te zijn, staat het volgende conflict alweer voor de deur. Kon de toeschouwer zich bij *Medea* nog troosten met de gedachte dat het in de echte wereld zo erg niet is, en dat dit toneelstuk alleen een waarschuwing betekent, hier gaat het om de echte wereld en die blijkt niet beter. Het blijkt ook dat de kunst maar een zeer beperkte invloed ten goede kan uitoefenen. Hét literaire handelsmerk van Jan Vos is uitgerekend de sententia, de levenswijze spreuk.³⁴ Al zijn gedichten staan er vol mee. Het is zijn ethische wapen. Ik noem er enkele van de zeer vele uit 'Ontzet'.

Wie zich uit nood verweert beschermt zijn wettig recht.

De vrijheid is voor moed en oorlogkracht te koopen.

Omgekeerd wordt steeds, ook in spreukachtige zinnen, duidelijk gemaakt hoe amoraliteit tot steeds duisterder orgiën van onmenselijkheid leidt:

Ja wie al lachend durft met eenen dartlen voet
Gaan trappelen op 't hart, en trippelen in 't bloedt
Der menschen, heeft in 't minst van vrede geen gevoelen.
De dorst der wreedtheidt is niet dan door bloedt te koelen.

De schrik voor wreedtheidt weet de hardste borst te kneên

En, algemener:

Het oorlog heeft geen wetten.

Maar ondanks al zijn sententieuze wijsheden staat in laatste instantie ook de dichter machteloos. Geen wonder dat de pen uit zijn hand wil. Toch houdt die kunst haar taak: toon de chaos, toon het geweld, waarschuw ertegen. Vos heeft dat onvermoeibaar gedaan, bijvoorbeeld in het grote lofdicht op de 'Inwijding van het Stadthuis t' Amsterdam' van 1655.³⁵ Na de verschrikkingen van de tachtigjarige oorlog toont hij dat stadhuis als een vredehof waar wijsheid en gerechtigheid heersen. Ook hier probeert het monster van de oorlog door dreigementen de vrede te verstoren en de vorst der duisternis poogt door hels vuur de voortgang van het bouwen nog te stoppen. Op een wat versluisde manier wijst de dichter er ook op dat Amsterdam veel afgunst te verduren heeft en dat de prinselijke aanval van 1650 maar beter ongenoemd kan blijven. Misschien is het toch niet helemaal toevallig dat het gedicht eindigt met het 'dreunen der schuttryen'. Die zullen in Amsterdam niet gemist kunnen worden. De chaos ligt op de loer.

Ook schilders hebben die dubbele taak, de chaos tonen en haar zo bestrijden. Dat wordt heel duidelijk in een gedicht waar Vos de zaak bij uitzondering vanuit het christelijk geloof bekijkt. Hij is niet tevreden over een bepaald schilderij van de gekruisigde Christus omdat Jezus er veel te mooi en ongeschonden op staat.³⁶ Het helpt niet, zo vindt hij, om het kwaad te vermooien. Dan wordt de diepe zin van het afgebeelde niet duidelijk: 'De Boosheid toont zich onbepaald'. Alleen wanneer het resultaat van dat onbegrensde kwaad getoond wordt, kan ook het medelijden en de boetvaardigheid worden opgewekt.

Al het menselijk kunnen is erop gericht de dreigende wereld om hem heen te bedwingen. Ook de kunsten hebben die taak, en de vraag welke daarvan het beste is, de *paragone* dus, doet er in dat licht eigenlijk niet toe: alle zeilen moeten bijgezet worden. In dat kader gebruikt Jan Vos al zijn kennis en taalvaardigheid in zijn strijd tegen de chaos om zijn hoogst belangrijke levenslessen uit te delen, met levendige voorstellingen (het retorische middel van de *evidentia*) met sententies, met afschrikwekkende exempla. Als de mensen het allemaal nog beter onthouden wanneer ze het zien, dan maakt hij graag gebruik van de extra mogelijkheden van het theater waarbij het zien het horen nog ondersteunt.

Ter wille van het contrast presenteer ik tenslotte ook nog even kort de kijk van Jan Six van Chandelier (1620-1695) op de *paragone*.³⁷

Deze dichter-koopman was lang niet zo intens als Jan Vos met de zusterkunst bezig. Hij gaat ermee om, zo kunnen we zeggen, als de gemiddelde artistiek geïnteresseerde intellectueel. Hij kan de bekende antieke schilderanekdotes te pas brengen, hij heeft een paar schilders onder zijn kennissen en op zijn reizen door het buitenland laat hij de schilderijen niet onbekeken. Zo heeft hem, het blijkt terloops, het schilderij van Rafael over de brand van Troje in het Vaticaan getroffen (nr. 258) en heeft hij een les ontleend aan de beschouwing van het schilderij van Rubens (of een gravure daarnaar gemaakt) van Cimon en Pero, de dochter die haar vader in de gevangenis in leven hield door hem borstvoeding te geven (nr.

380). Nergens hoor je hem echter de wonderbaarlijke gaven van schilders bejubelen. Zelfs waar hij in het curieuze gedicht 'Konterfeysel van Roselle' (nr. 158) de schilder veel macht lijkt te geven, houdt de dichter strak de regie. De schilder krijgt daar de opdracht een door de dichter geleverd *blason*-in-taal van vrouwenschoon over te zetten op het doek. Wanneer hij aan die opdracht voldaan heeft, kan de dichter als een tweede Paris optreden en deze schoonste Helena schaken en volledig beminnen – daarmee iets doende dat hem in het echte leven met zijn Roselle blijkens weer andere gedichten nooit gegund is. Het gedicht toont een bijzondere cirkelgang: de dichter geeft tot in detail het onderwerp in taal vorm, de schilder voert slechts uit, maar het begin van concretisering dat de schilder kan bereiken, maakt het de dichter mogelijk zijn liefdesverlangen tot concretisering te brengen – zij het toch uitsluitend in gedachten. Schilder en dichter beiden kunnen toch niet meer doen dan de werkelijkheid op afstand benaderen.

Hij is dus evenmin onder de indruk van zijn eigen kunstvak. In 'Ydel ooghmerk van boekschryven' (nr. 352) noteert hij ironisch:

Indien men morgen my
Verkleedt, op stroo, in lykgewaaden,
Wat baat, in poësy,
Gewrocht te hebben Iliaden?

Hij kent de kunsten dus in de verste verte niet het belang toe dat Vos eraan gaf. Kunst als bedwinger van de chaotische werkelijkheid, kunst als een poging de dood te overwinnen, – het zijn gedachten die Six van Chandelier niet serieus kan nemen. Het mooiste heeft hij zijn scepsis over de waarde van dicht- en schilderkunst verwoord in het gedicht op de beeltenis van zijn vader die door David van Baudrighem was geschilderd (nr. 320). Dit schilderij zal de vader als het ware in leven houden, zoals dat volgens bijvoorbeeld Vos de taak van de kunst is. Of toch niet? Ook een schilderij is, net als al het aardse, vergankelijk. Wat moet er gebeuren als het de verblindende macht van de tijd niet langer weerstaat? Dan komt de *paragone* in zicht.

Maar deughtsaamheit op wit papier
Beschreeven, met een geestigh vier
Van dichtery, sterft nimmermeer,
Herdrukt, en onverkleint, van eer.
Aldus zal, sonder roemery,
De vaader, door de Poësy,
Van my, syn soone, nooit vergaan.
Want Persius, en Marsus staan.

Alle clichés die in dit kader thuishoren, zijn aanwezig. Zeker, het is de taak bij uitstek van de dichter iets onzichtbaars als de deugd te vereeuwigen, en natuurlijk, de

niet van de materie afhankelijke dichtkunst wint het gemakkelijk van de vergankelijke beeldende kunst. Geen wonder dus dat hij, de dichtende zoon, het werk van de schilder- portrettist zal overtreffen. Niets in het gedicht waarschuwt voor de valkuil in de laatste regel. Van die twee daar zo langs de neus weg genoemde literatoren die ‘staan’ is Persius nu juist een hekeldichter – daar zou vader dus weinig genoeg aan beleven - en Marsus is een totaal onbekende auteur van wiens werk niets is overgebleven. Ook de dichter kan dus de tijd niet overwinnen en voor eeuwige roem zorgen. Daarmee wordt plotseling de strekking totaal anders: geen enkele kunst, de schilderkunst net zo min als de dichtkunst, kan het tegen de dood opnemen en de *paragone* wordt langs die weg zinloos verklaard.

Het enige dat blijft is het rijk Gods:

Wie eeuwich leeven zoekt,
Wroet niet, in slyk van sterflike aarde.
D’aarde is ten brand vervloekt.
Gods Heemel is des leevens gaarde.

Zo eindigt ‘Ydel ooghmerk van boekschryven’.

Deze twee tijdgenoten- dichters uit het goudeneeuwse Amsterdam hebben dus elk een eigen en onderling zeer verschillende kijk op de kunst. De een hecht er grote waarde aan. Van iedere kunst verwacht hij – of misschien beter, hoopt hij – dat ze in staat zal zijn de mens in de chaotische werkelijkheid overeind te houden. De ander denkt veel minder hoog van de schilder- en dichtkunst. Beiden zijn aan de aarde gebonden en kunnen zich niet boven het aardse verheffen. Wie houvast zoekt in het bestaan, wende zich tot God.

De conclusie kan zijn dat het in de Nederlandse situatie verstandig is niet al te veel waarde te hechten aan de *paragone*. Ik heb diezelfde conclusie eerder getrokken, toen vooral op cultureel-sociologische gronden: de kunstenaars waren nauwelijks elkaars concurrenten op financieel gebied en konden elkaar het licht in de ogen wel gunnen.³⁸ Nu zijn daar nog enkele poetische en ideologische overwegingen aan toegevoegd.

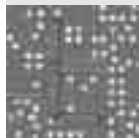
Noten

- * Dit artikel is een bewerking van een Engelstalige lezing, gehouden in Olomouc, Tsjechië, op 8 december 2000
- 1 Gerard Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 16 en 17^e eeuw*. Utrecht 1957.
- 2 J.L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century*. London 1974.
- 3 O.m. K. Porteman, ‘Geschreven met de linkerhand. Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden eeuw’. In: *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Ed. M. Spies. Groningen 1984. p. 93-113.

- 4 Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*. Ed. Hessel Miedema. 2 dln. Utrecht 1973. Deel I, p. 39 + commentaar dl. II, p. 330-33. Zie ook de index van dit boek s.v. 'kunsten, paragone der'. Voor hetzelfde onderwerp zoals dat in de orde komt in Van Manders schildersbiografieën zie Hessel Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander*. Alphen aan den Rijn 1981. p. 111-112.
- 5 Hierover enkele studies van J.A. Emmens: 'Apelles en Apollo in Nederlandse gedichten op schilderijen in de 17^{de} eeuw'en 'Ay Rembrant, maal Cornelis stem' in J.A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen* I, Amsterdam 1981. p. 5-60 en 61-91.
- 6 Voorwoord *Medea*. In: W.J.C. Buitendijk, *Jan Vos Toneelwerken*. Amsterdam 1975. p. 354.
- 7 Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bilde: Jan Vos und sein 'Zeege der Schilderkunst' von 1654*. Hildesheim 1991. Hans Luijten heeft een uitvoerige en rijkgedocumenteerde scriptie geschreven: 'Wat schriklijk wonder komt mijn ziel door kunst aanranden?' *De "Byschriften op schilderyen" van Jan Vos*. Utrecht 1987 (niet gepubliceerd).
- 8 W.J.C. Buitendijk, *Jan Vos Toneelwerken*. Amsterdam 1975.
- 9 Marijke Meijer Drees, 'Toneelopvattingen in beweging: rivaliteit tussen Vos en Vondel in 1641'. In: *De nieuwe taalgids* 79, 1986. p. 453-460.; Jan Konst, 'Het noodtlot staet zoo pal gelijk een staaie muur. Het fatum stoicum in Jan Vos' *Medea*. In: *Nederlandse letterkunde* 3, 1998. p. 357-371.
- 10 J.A. Worp, *Jan Vos*. Groningen 1879, Buitendijk, and S.A.C. Dudok van Heel, 'Jan Vos (1610-1667)'. In: *Jaarboek Amstelodamum* 72, p. 23-42.
- 11 Cf. Mieke B. Smits-Veldt, '17 juni 1660 :De zuster van de Engelse koning houdt een intocht in Amsterdam. Daarbij wekt een tableau vivant van Jan Vos haar afschuw'. In: *Nederlandse literatuur een geschiedenis*. Groningen 1993. p. 266.
- 12 Zie voor deze relatie Luuc Kooijmans, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*. Amsterdam 1997, o.m. p. 114, 117, 181-182.
- 13 Jan Vos, *Alle de gedichten*. Verzamelt en uitgegeven door J.L. Amsterdam 1662. p. **. .
- 14 *Alle de gedichten* 1662. p. 127-141. Cf. Gregor Weber (nt. 4)
- 15 *Alle de gedichten* p. 484.
- 16 Van Baerle. (Ed. Buitendijk p. 107) and Joan Victorijn (Ed. Buitendijk p. 109)
- 17 Ed. Buitendijk p. 105
- 18 *Alle de gedichten* p. 276.
- 19 *Alle de gedichten* p. 469
- 20 *Alle de gedichten* p. 488
- 21 *Alle de gedichten* p. *3
- 22 Buitendijk p. 358
- 23 Ik heb gebruik gemaakt van het exemplaar van de Stadsbibliotheek Haarlem (128 A 63) maar ik citeer verder uit *Alle de gedichten* p. 489-519.
- 24 p. 503.
- 25 Met zijn gedicht 'Tranen over Maria Stuart' is hetzelfde gebeurd. Dat is in 1661 'op de schouwburg t' Amsterdam door meer dan seventig personen vertoont en uitgesproken'. Deze mededelingen zijn alleen te vinden in de separate drukken. In de uitgave van Vos' verzamelde werken zijn ze niet opgenomen en ze hebben dus ook nauwelijks de aandacht kunnen trekken. Cf. E. Oey-de Vita en M. Geesink, *Academie en schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*. Amsterdam 1983. p. 186 en 197.

- 26 *Alle de gedichten* p.228
- 27 *Alle de gedichten* p. 246
- 28 *Alle de gedichten* p. 253
- 29 Buitendijk p. 490.
- 30 Buitendijk p. 356.
- 31 Marijke Meijer Drees, *De treurspelen van Thomas Asselijn (ca. 1620-1701)*. Enschede 1989. p. 123-125.
- 32 Jan Konst, 'Het noodtlot staet zoo pal gelijk een staale muur. Het fatum stoicum in Jan Vos' *Medea*'. In: *Nederlandse letterkunde* 3, 1998. p. 357-371.
- 33 *Alle de gedichten* p. 519.
- 34 De eerste editeur van zijn werk, Jan van Duisberg, prijst hem om zijn uitnemende 'vaste zinspreuken' (stevige sententiae). Cf. Buitendijk p. 34.
- 35 *Alle de gedichten* p. 333-352.
- 36 Buitendijk p. 488.
- 37 Cf. M.A. Schenkeveld- van der Dussen, 'De anti-idealistische poetica van een christen-burger'. In: *De nieuwe taalgijs* 76, 1983. p. 291-316. Een moderne editie van zijn poëzie met een rijk commentaar: J. Six van Chandelier, *Gedichten*. Ed. A.E. Jacobs. 2 vls. Assen-Maastricht 1991. Ik haal de gedichten aan volgens hun nummers in deze uitgave.
- 38 Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt*. Amsterdam-Philadelphia 1991. p. 134-135.

Beer of geen beer...



INTIMIDATIE, LIST EN BEDROG IN DE BERE WISSELAU*

Raymond Harper

Inleiding

Hoewel ze genetisch veel verder van de mens afstaan dan apen, hebben beren iets onmiskenbaar antropomorfs. Net als apen gebruiken veel berensoorten hun klauwen bij het vechten en het eten. Ook kunnen ze zich op hun achterpoten verheffen, wat het tekenaars vergemakkelijkt om hen in mensenkleren af te beelden. Overbekende voorbeelden van een dergelijke travestie zijn Rupert Bear en Ollie B. Bommel. Het gegeven dat beren qua motoriek en intelligentie verre bij de modale aap achterblijven, verleent hun in al hun vreeswekkendheid iets onbeholpens en zelfs vertederends. Dit draagt weer bij aan hun populariteit als (pluchen) knuffeldier, ook omdat hun bijrol in de evolutietheorie hen in die hoedanigheid accepteerbaar maakt voor creationisten. De benaming teddybeer is, tussen haakjes, naar verluidt in zwang gekomen omdat de Amerikaanse president en grootwildjager Theodore Roosevelt er op sentimentele gronden van afzag om een berenjong dood te schieten.¹

Onze voorvaderen hadden om voor de hand liggende redenen niet zoveel op met dergelijke plichtplegingen, en al helemaal niet wanneer het gevaarlijke diersoorten betreft. In de middeleeuwse literatuur zal men dan ook vergeefs naar een equivalent van Heer Bommel zoeken. Wanneer dieren hun opwachting maken in een sprekende rol, is dat doorgaans als personificatie van menselijke deugden of ondeugden.² Dit geldt zowel voor het aan de oudheid ontleende genre van de dierenfabel als voor het dierenepos, met als meest bekende vertegenwoordiger de verhalencyclus rond de vos Reinaert. Buiten dit kader zijn in de Middelnederlandse bellettrie het Ros Beyaert en Waleweins paard Gringalet de meest opmerkelijke voorbeelden van het dier in een zwijgende bijrol. Een behoorlijk strijdros was natuurlijk altijd een welkome aanwinst voor een literaire held uit de betere kringen. Voor een vervaarlijk ondiep als een leeuw, een wolf of een beer lag dat in de regel totaal anders.

Ook hier zijn het echter de uitzonderingen die deze regel bevestigen. Dezelfde kwalijke eigenschappen die een leeuw of beer aanvankelijk diskwalificeren als metgezel, maken hem immers, eenmaal gedomesticeerd, tot een onschatbare bondgenoot in de strijd. De Ronde Tafelridder Yvain kreeg in de gelijknamige roman

van Chrétien de Troyes kennis aan een leeuw die hem voortaan tijdens zijn avonturen terzijde stond. Hoewel de *Yvain* niet in het Middelnederlands overgeleverd is, figureren de titelheld en zijn tamme leeuw in de oorspronkelijke roman van de *Ridder metter Mouwen*. Een ander van oorsprong Middelnederlands werk, *Van den Bere Wisselau*, draait zoals de titel al aangeeft om een getemde beer. De medioneerlandistiek heeft nauwelijks aandacht geschonken aan deze tekst, wellicht mede omdat de *Wisselau* kennelijk reeds onder tijdgenoten niet erg hoog stond aangeschreven. Er is slechts één fragment van één enkel handschrift overgeleverd, en de verdere getuigenissen beperken zich tot een tweetal schampere terzijdes bij Jacob van Maerlant, waarvan er één weer door diens bewonderaar Jan Boendale is overgepend. Toch is de *Wisselau* een interessante tekst, niet in de laatste plaats vanwege zijn respectabele ouderdom. Het fragment en de verwijzingen bij Maerlant verankeren beide de datum ante quem op plusminus 1280, maar er zijn sterke aanwijzingen dat het werk als zodanig misschien wel honderd jaar ouder is (Voorwinden 1995, 170-171). Niet alleen in chronologisch, maar ook in tekstueel opzicht is dit verhaal een buitenbeentje. Serrure, die de *Wisselau* voor het eerst uitgaf, noemde hem 'stellig een der merkwaardigste voortbrengselen van onze middeleeuwsche letterkunde' en 'van eenen anderen aard als al wat wy tot hiertoe kennen' (Serrure 1858, 253). Hoewel het fragment sinds die tijd nog een paar maal opnieuw in druk verscheen, bleef het verder stil rond de *Wisselau*. De belangrijkste publicaties, van De Vries en Voorwinden, hebben niet zozeer betrekking op de tekst zelf als wel op zijn positie tegenover andere werken uit de zogenaamde heldenepiek. Veelzeggend is ook dat het artikel van De Vries uit 1922 dateert en de antithese van Voorwinden uit 1995. Omdat beide auteurs vanuit hun preoccupatie met de plaats van de *Wisselau* binnen de traditie steken hebben laten vallen op inhoudelijk gebied, kan het geen kwaad om het overgeleverde tekstfragment nog eens goed onder de loep te nemen. Bij deze speurtocht naar de ware aard van de *Wisselau* zal duidelijk worden dat onze inleidende beschouwing over beren niet alleen op dierkundig, maar ook op literair-historisch terrein repercussies heeft. Tevens mag blijken dat de dichter van de *Wisselau* wel degelijk over literaire kwaliteiten beschikte, zij het dat deze niet zozeer tot uitdrukking kwamen in een verfijnde vorm en stijl als wel in de doeltreffende exploitatie van bepaalde verhaalelementen omwille van spanningsopbouw en situationele humor. In dit kader zal ook de vraag waarom Maerlant geen hoge dunk had van de *Wisselau*, opnieuw aan de orde komen.

Schijn bedriegt

Het fragment van ruwweg zevenhonderd gedeeltelijk nauwelijks leesbare verzen dat ons van de *Wisselau* rest, begint in medias res. Wisselau heeft zojuist een vijandelijke reus, Erik genaamd, gedood op een strand, waar de beer met zijn baas Geernout en diens reisgenoten, onder wie zich even later ook Karel de Grote blijkt te

bevinden, per schip is gearriveerd. De dode reus blijkt te behoren tot het gevolg van een zekere koning Esperiaan, die de vreemdelingen met zachte dwang en niet geheel zuivere bedoelingen op zijn kasteel uitnodigt. Teneinde Esperiaan en zijn reuzen ontzag in te boezemen, maakt Geernout zijn gastheer wijs dat zich aan boord nog vier broers van Wisselau bevinden. Geernout beseft echter dat deze fictieve hulptroepen op Esperiaans burcht van weinig nut zullen zijn, en als hij toestemming heeft gekregen om Wisselau geketend en wel mee te voeren, schakelt hij over op een andere strategie. In een voor de overigen onverstaanbare taal draagt hij de beer op om op het kasteel de keuken te plunderen en de kok levend in het kookwater te gooien, en deze vervolgens ten overstaan van alle aanwezigen met huid en haar op te vreten. Zo gezegd, zo gedaan. De hevig geschrokken Esperiaan wordt wijsgemaakt dat Geernout Wisselau vroeger in een eerlijk tweegevecht heeft overwonnen, en dat Geernout en zijn kornuiten dus nog véél sterker zijn. Ter adstructie ensceneert Geernout een worstelpartij met de beer, die van tevoren is geïnstrueerd om zich in te houden en zich gedwee laat overmeesteren. Na dit overtuigende staaltje van fictief machtsvertoon besluiten Esperiaan en zijn mannen schielijk om hun snode plannen te laten varen. Wanneer het hele gezelschap vreedzaam aan tafel zit, breekt de tekst af.

Hoewel zij van mening verschillen over de onderlinge relatie tussen beide teksten, zijn De Vries en Voorwinden het eens over de opmerkelijke parallel tussen de *Wisselau* en de Middelhoogduitse *Koning Rother*. Ook in laatstgenoemd werk komt een koning Asprian met een gevolg van reuzen voor, evenals een soort wildeman, Widolt genaamd, die men als tegenhanger van Wisselau zou kunnen beschouwen. Om zijn hypothese dat de *Wisselau* afhankelijk is van de *Rother* kracht bij te zetten, beweert De Vries dat het moeilijk is '[...] dezen beer soms anders op te vatten dan een reus van menselijke gedaante' (De Vries 1922, 155). In het verhaal neemt Geernout zelfs de moeite om Esperiaan omstandig uit de doeken te doen dat Wisselau niet zijn 'maech' of 'neve' maar zijn 'man' (vazal) is,³ zodat De Vries veronderstelt dat de dichter in het licht van deze 'merkwaardige mededeeling [...] even het juiste beeld der situatie vergeten' moet zijn (De Vries 1922, 157).

Hoewel de *Wisselau* allesbehalve te boek staat als een meesterwerk, is het al bij voorbaat onwaarschijnlijk dat om het even welke auteur zich dergelijke flaters permitteert. Voorwinden werpt dan ook terecht tegen dat Wisselau ondanks alle onwaarschijnlijkheden 'von Anfang bis Ende ein Bär' is, en niet meer dan dat. Van de weeromstuit voelt Voorwinden zich evenwel geroepen om de door De Vries aangevoerde anomalieën op een niet bijster overtuigende wijze weg te redeneren (Voorwinden 1995, 164-169). De vraag is of al dit gepalaver wel noodzakelijk is. Het door zowel De Vries als Voorwinden gesignaleerde probleem dat de beer te menselijk dreigt te worden om geloofwaardig te zijn, doet zich namelijk uitsluitend voor als men uitgaat van de vooronderstelling dat alle verhaalfiguren zich er daadwerkelijk van bewust zijn dat Wisselau een beer is. Deze aanname lijkt op het eerste gezicht evident, maar is feitelijk de oorzaak van alle zojuist aangestipte interpretatiepro-

blemen. Zij blijkt bij nadere beschouwing namelijk niet alleen nergens door de tekst gesteund, maar zelfs regelmatig uitdrukkelijk weersproken te worden.

Enige nuancering is hierbij op haar plaats. Natuurlijk wist de auteur heel goed wat voor vlees hij met Wisselau in de kuip had, en vanzelfsprekend weten Geernout en zijn reisgenoten dit eveneens. Ook bij het publiek, middeleeuws of hedendaags, kunnen geen misverstanden hieromtrent hebben bestaan. Het gaat echter te ver om voetstoots aan te nemen dat dit voor koning Esperiaan en diens reuzen wel niet anders zal zijn geweest. De tegenstrijdigheden die De Vries en Voorwinden hebben geconstateerd, bevinden zich niet in de tekst zelf, maar vloeien voort uit de tegenpraak tussen de tekstuele getuigenis en deze onbewust als een vanzelfsprekendheid aangenomen vooronderstelling. In principe moet in dergelijke situaties altijd de tekst de doorslag geven.

Dat Esperiaan en de zijnen Wisselau blijkbaar niet als een dier maar als een min of meer menselijk wezen zien, blijkt alleen al uit het gegeven dat zij het tegenover Geernout nooit over 'uw beer' maar altijd over 'uw kempe' (strijder) hebben.⁴ Ook als Esperiaan en zijn reuzen zich onderling over de wandaden van Wisselau beklagen, betitelen zij hem met 'duivel', maar nimmer met 'beest' of met 'beer'.⁵ Een saillant detail zijn ook de bewoordingen waarin Esperiaan Geernout tegen het slot verzoekt om niet met Wisselau aan tafel te hoeven zitten. Dat hij niet eerlijk toegeeft bang voor hem te zijn, is begrijpelijk, maar het maakt toch een gezochte indruk als men de vorst bedremmeld hoort verklaren dat Wisselau hem de eetlust beneemt omdat hij zo 'lelijk' is (vs. 677-683; vgl. ook vs. 483-486).⁶ Niet alleen doet de kwalificatie 'lelijk' misplaatst aan wanneer er van een beer sprake is, maar bovendien moet men dan aan nemen dat huisdieren aan Esperiaans hof in de tafelschikking plachten te worden opgenomen. Deze toedracht van zaken is louter verklaarbaar indien Esperiaan geen beer voor zich denkt te hebben, maar een ongeciviliseerde en onappetijtelijke soortgenoot, met kannibalistische eetgewoonten op de koop toe. Zelfs het feit dat Esperiaan niet ontgaan is dat deze soortgenoot zich bij het vechten van 'clauē' en 'tandē' bedient (vs. 235-237), is kennelijk niet afdoende om die indruk te ondergraven.

Van zijn kant voelt Geernout klaarblijkelijk geen behoefte om dit misverstand recht te zetten, want ook hij heeft het stelselmatig over 'mijn kempe',⁷ en bedient zich verder van de ambigue formuleringen waarover De Vries hoofd én staf gebroken heeft. Op het niveau van de verhaalfiguren is hier echter veeleer sprake van bewust opportunisme dan van onbewuste onduidelijkheid. In het begin doet Geernout nog zijn best om zijn beer voor de koning te verbergen (vs. 63 e.v.), maar zogauw hij heeft vastgesteld dat deze Wisselau als een soort wildeman beschouwt,⁸ probeert hij zoveel mogelijk zijn voordeel met deze misvatting te doen. Als de koning bevreesd informeert of er nog meer van zulke krachtpatsers rondlopen, roept hij inderhaast vier broers van Wisselau in het leven, die net als Wisselau zelf slechts door sterke ketenen en hun 'manschap' aan Geernout in bedwang worden gehouden (vs. 241-248 en 406 e.v.; zie ook Voorwinden 1995, 172). Dit staaltje blufpoker heeft het gewenste resultaat. Wanneer Esperiaan te kennen geeft dat Wisselau niet tot de genodig-

den behoort, riposteert Geernout brutaal dat hij eigenlijk de hele familie wil meenemen (vs. 249 e.v.). Aangezien de koning niet weet dat Geernout liegt, neemt hij opgelucht genoegen met een compromis: Wisselau is welkom, mits gebonden. Om de maskerade nog overtuigender te laten zijn, wordt Wisselau voor het vertrek naar Esperiaans burcht in het kostuum gehesen dat - zo laat de verteller weten - speciaal voor zijn eerdere optreden aan Karels hof te Aken was gemaakt (vs. 282-297).

Tenslotte kan men ook de verteller in dit licht bezien moeilijk van warrigheid betichten. Om een helder zicht te krijgen op diens werkwijze, dient men zich goed te realiseren in wat voor onmogelijk parket Karel de Grote en zijn entourage zich in deze episode bevinden. Ze zijn, door welke oorzaak dan ook, terechtgekomen in een vreemd land, geregeerd door een vijandige koning. Deze voert het bevel over een leger van reuzen, tegen wie normale mensen niet opgewassen zijn. Hun enige troef is de tamme beer van Geernout, die immers bij aankomst heeft bewezen een reus in een tweegevecht de baas te kunnen. Tegen een heel leger reuzen is één beer echter vermoedelijk niet afdoende: dit beseft Geernout, dit beseft Karel, en dit beseft Esperiaan eveneens. Laatstgenoemde heeft immers aanvankelijk goede hoop dat zijn reuzen Wisselau met vereende krachten kunnen uitschakelen, waarna met de rest van het gezelschap afgerekend kan worden (vs. 505-513). Om een goede afloop te waarborgen, laat de verteller Geernout zijn toevlucht nemen tot een keten van listen, waarbij deze voortdurend gebruik maakt van de onwetendheid van de tegenpartij. Eerst verzint hij een viertal duplicaten van Wisselau, die zich aan boord van het schip zouden ophouden. Geernout weet heel goed dat hij dit dreigement onmogelijk hard kan maken, maar dit doet ook niet langer ter zake als men zich op weg naar Esperiaans burcht begeeft. Daarom gooit hij het over een andere boeg. Om nog eens goed in te wrijven hoe sterk en bloeddorstig Wisselau wel is, krijgt deze instructies voor de stunt met de kok. Het daaropvolgende schijngevecht tussen Geernout en zijn beer dient om de geïntimideerde Esperiaan voor eens en voor altijd in te pepen dat hij eventuele boze voornemens beter onuitgevoerd kan laten. Na te hebben gezien wat Wisselau met zijn personeel kan aanrichten, moet hij met lede ogen constateren hoe het vreeswekkende monster het op zijn beurt aflegt tegen de 'kleine worm' Geernout (cit. vs. 504). Bijgevolg

[...] waende Espriaen

Dat de clene heren

Also sterc weren. (vs. 573-575; vgl. Bouwman 1993, 64)

En daarmee zijn Karel en zijn reisgenoten, voorlopig althans, buiten levensgevaar.

Een kwestie van smaak: rauwe humor en een *roi fainéant*

Om Geernout en zijn metgezellen heelhuids door het verhaal te loodsen, weeft de

dichter van de *Wisselau* een geraffineerd web van bluff (de fictieve broers van Wisselau), intimidatie (het gesol met de kok) en bedrog (het schijngevecht). Deze façade bezit kennelijk genoeg overtuigingskracht om niet alleen sommige verhaalfiguren, maar ook de letterkundige kritiek op het verkeerde spoor te zetten. Niet de dichter, maar de critici ontbreekt het aan ‘het juiste beeld der situatie’, omdat laatstgenoemden stilzwijgend zijn uitgegaan van het axioma dat het onderscheid tussen mens en beer voor iedereen, overal, en te allen tijde evident is. Deze aanname, hoe juist ook in haar algemeenheid, mist voor wat de *Wisselau* betreft iedere grond. Over het hoe en waarom verschaft de tekst geen uitsluitsel, maar volgens het fragment waren Geernout en de zijnen per schip aangekomen in een door reuzen bevolkt vreemd land. Ogenschijnlijk kende men daar geen beren. Voor de reuzen zal de grootte van Wisselau in ieder geval geen obstakel hebben gevormd om hem als een verre verwant te beschouwen, en in geval van twijfel zullen naast de in de inleiding aangestipte ‘menselijke’ eigenschappen ook het koeterwaals van Geernout⁹ en bovenal Wisselau’s ‘apenpakje’ wel de doorslag hebben gegeven. Ook dit zijn, voor alle duidelijkheid, slechts veronderstellingen. Maar deze zijn al met al beduidend minder vergezocht dan de theorie dat de auteur zélf vanuit een vertroebelde kijk op de materie blunder op blunder gestapeld heeft. De enige echte ongerijmdheid waarop ik hem heb kunnen betrappen, betreft zijn bewering dat de ‘koene held’ Geernout het tijdens de worsteling met Wisselau presteert om de beer daadwerkelijk even knock-out te slaan (vs. 542-547). Maar ook hier mag men de dichter niet te hard vallen, want koene helden blijken in de middeleeuwse epiek wel vaker tot stoute stukjes in staat.

Natuurlijk valt niet te ontkennen dat Geernout vals speelt. Een mens, zelfs één van reuzenformaat,¹⁰ is immers geen partij voor een verscheurende beer. Geernout móet echter vals spelen omdat zijn tegenstander verder alle troeven in handen heeft, en hij kán alleen maar vals spelen omdat zijn tegenstander zich niet realiseert dat er vals gespeeld wordt. Esperiaan is dan ook de laatste om zich over het spelverloop te beklagen: integendeel, hij beaamt dat Wisselau zijn eigen ‘kempe’ Erik in een eerlijk man tot mangevecht heeft overwonnen (vs. 355-359). De enige partij die zich niet met deze toedracht van zaken kan verenigen, is de letterkundige kritiek.

Dit geldt echter niet alleen voor de hedendaagse kritiek, maar ook voor de contemporaine. Zoals in de inleiding is opgemerkt, was reeds Jacob van Maerlant niet erg van dit werkje gecharmeerd. In zijn tirade over de ‘favelen’ die over Karel de Grote de ronde doen, passeert ook ‘Van bere Wisslau die snodelhede’ de revue (*SH* IV: i: c. 1, vs. 46). Om te achterhalen wat Maerlant op onze tekst had aan te merken, dient eerst de precieze strekking van zijn kwalificatie ‘snodelhede’ te worden vastgesteld. Men placht over het algemeen aan te nemen dat deze term op het hoge gehalte aan bloederig gooi- en smijtwerk betrekking heeft. Serrure meent bij Maerlant een onderscheid tussen de ‘snodelhede’ van de *Wisselau* en de ‘boerden’ van de *Reinaert* te zien: ‘In den Reinaert gaet het immers nooit zoo gruwzaam toe als in den Wisselau.’ (Serrure 1858, 255-256). In iets voorzichtiger bewoordingen

suggereert ook Jonckbloet dat deze formulering op het als ‘grotesk woest’ bestempelde gedrag van de beer slaat (Jonckbloet 1888, 168).

Hier lijkt de medioneerlandistiek zich echter opnieuw door ongegronde vooronderstellingen op sleeptouw te hebben laten nemen, zelfs als we de discutabele contrastering met de *Reinaert* door de vingers zien. Het staat buiten kijf dat de auteur van de *Wisselau* zich allesbehalve laat kennen als een fijnbesnaarde geest, getuige zijn voorliefde voor weinig subtiële humor van de macabere soort. Als Esperiaan aan het begin van het verhaal op de dode reus toesnelt, geeft Geernout de beer leukweg de opdracht om ‘dijn eten’ te laten staan (vs. 52-53, vgl. ook vs. 84).¹¹ De plastische beschrijving van de wijze waarop Wisselau zich van zijn opdracht om de kok te verorberen kwijt, spreekt in dit verband eveneens boekdelen:

Hi sette neder den ketel
Ende en eisscede crauwel no lepel:
Sijn poten stac hi int sop.
Des hielden har scop
Karel ende sine genoete.
Vleesch stucken vele grote
Trac hire uut van den coke
Dien hi scoude in den sope;
Ay, hoe soetelike hijt at! (vs. 462-470)

Daarnaast is de *Wisselau* rijkelijk opgekruid met situationele humor die voortvloeit uit de eerder besproken persoonsverwisseling met betrekking tot de titelfiguur. De al eerder besproken passages waarin de onwetende Esperiaan op een kiese manier probeert om het gezelschap van Wisselau te mijden, zullen op het beter ingelichte publiek ongetwijfeld een dolkomische indruk hebben gemaakt. Hetzelfde geldt, mutatis mutandis, voor de steeds brutalere wijze waarop Geernout de mythevorming omtrent hemzelf en zijn ‘kempe’ aandikt. Een levendige voordracht droeg natuurlijk in hoge mate bij aan het succes van een dergelijke aanpak, waar ook de zo-even te berde gebrachte vraatlust van Wisselau zich toe leende. Als de beer in de keuken tekeergaat, stormt het personeel jammerend naar buiten onder de verzuchting:

In de cokene es genaen
Die duvel barlike!
Hi slint warlike
Al datter es gereet:
Rou, gesoden, God weet! (vs. 435-439)

Zélf s Esperiaan en zijn mannen moeten trouwens lachen als Geernout Wisselau na afloop van hun beider schijngevecht berispelend toespreekt:

Du heves geten, God weet,
Al dat hier was gereet,
Gesoden ende gebraden:
Al heestuut verraden.
En can niet geweten
Wat wi selen eten. (vs. 606-611)

Al is hun vreugde van korte duur wanneer blijkt dat de veelvraat daadwerkelijk nagenoeg niets eetbaars heeft overgelaten (vs. 653-658).

Dit alles is ontegenzeggelijk situationele humor, zij het van de primitievere soort en aangelengd met een forse dosis grof geweld. Dit waardeoordeel, hoe valide ook, vormt echter geen vrijbrief om onze eigen gevoeligheden op Maerlant terug te projecteren, aangezien daarvoor geen enkel concreet aanknopingspunt bestaat. Dat Maerlant de tekst met 'snodelhede' betitelt, wijst eerder op minachting dan op afschuw, want blijkens het *MNW* is de basisvorm 'snodel' of 'snuedel' vrijwel identiek met het moderne 'snotneus'. De bijbetekenis, die al spoedig de oorspronkelijke verdronk, is dan ook sukkel of domkop, waarbij uitdrukkelijk wordt aangetekend dat er geen enkele verwantschap bestaat met het begrip 'snode'. Dat ook Maerlant zich aan het algemene gebruik conformeert, blijkt uit een latere passage in de *Spiegel Historiael* waar hij de loftrumpet steekt over Stephen Harding, de stichter van de cisterciënzerorde. Het feit dat deze in tegenstelling tot zijn opvolgers het commerciële potentieel van zijn onderneming veronachtzaamd had, bewijst volgens Maerlant, in een schitterend staaltje van ironie *per contrarium*, 'hoe groot een snuedel hi was [...]' (*SH IV*: iii: c. 28, vs. 53).¹² Te meer daar Maerlant in zijn eigen oeuvre allerm minst van een teergevoelige inborst blijk geeft (Van Oostrom 1996, 257-258), mag men gerust aannemen dat hij in ieder geval niet over het bloedvergieten als zodanig zal zijn gestruikelde. Met 'snodelhede' wordt dan ook ongetwijfeld iets in de trant van kolder of kulverhaal bedoeld. Dit wordt gestaafd door Maerlants misprijzende aanduiding 'saghe' in zijn tweede verwijzing: 'Van bere Wisslau die saghe' (*SH IV*: i: c. 29, vs. 37; vgl. ook Voorwinden 1995, 170). Deze verwijzing maakt deel uit van een boutade waarin Maerlant van leer trekt tegen fantasierijke collega-dichters die met hun rijmelarijen onwaarheden over Karel de Grote verspreiden.

Daarmee hebben we echter nog geen antwoord op de vraag wat Maerlant dan wél in dit werkje tegenstond. Hierbij breng ik in herinnering dat de context van Maerlants sneer op de Wisselau bestaat uit een lange boutade tegen alle 'fabels' die over Karel de Grote de ronde doen. Maerlant laat zich in zijn hele oeuvre kennen als een overtuigd monarchist, en uit dien hoofde schijnt hij zich, in zijn eigen bewoordingen, vooral te hebben opgewonden over de hebbelijkheid van de romandichters om hun helden 'beter te willen maken' dan keizer Karel of koning Artur (*SH IV*: i: c. 29, vs. 41-58). In de *Wisselau* vervult Karel slechts een onbeduidende en weinig flatteuze bijrol. Hij heeft 'grote sorge' hoe hij het vege lijf zal behouden, en is maar al te graag bereid om Geernout en zijn beer de kastanjes uit het vuur te laten

halen (vs. 380-390). Maerlant, die expressis verbis verklaart dat Karel de Grote al zijn paladijnen in de schaduw stelde, kan onmogelijk erg ingenomen zijn geweest met dit portret, te meer daar het lot van de Frankische kroon ditmaal niet in de handen van een eigenzinnige leenman werd gelegd, maar in die van een sluwe potsenmaker en de klauwen van diens tamme beer (vgl. ook Van Oostrom 1996, 319). Want aangezien in het fragment wordt gememoreerd dat Wisselau in zijn speelpakje eerder met zijn baas Geernout aan het hof had opgetreden (vs. 282-297), ligt het voor de hand dat het tweetal op die manier aan de kost placht te komen. Dit stelt ons tot besluit in de gelegenheid om een laatste misvatting recht te zetten. Omdat men ervan uitging dat de *Wisselau* een zijtak vormde van de Duitse *Koning Rother*-traditie, was de medioneerlandistiek tot voor kort genegen om eerstgenoemd werk bij de zogenoemde 'speelmansdichtung' in te kwartieren. Voorwinden heeft laten zien dat bij deze voorstelling van zaken de nodige vraagtekens te plaatsen zijn. Hij gaat echter mijns inziens te ver door in zijn ijver om het milieu van de *Wisselau* op te waarderen ook de feitelijke hoofdpersoon Geernout te betrekken. Volgens Voorwinden was deze namelijk geen rondtrekkende kunstenmaker, die tijdelijk in het reisgezelschap van Karel de Grote was opgenomen, maar een edelman (Voorwinden 1995, 171-172). In dit verband wijst hij op het veelvuldige voorkomen van de termen 'eer' en 'schande' in de directe rede, waarbij hij uit het oog verliest dat 'schande' etymologisch nauw verwant is aan 'schenden' en in het fragment regelmatig naar de oerbetekenis 'schade' tendeert.¹³ De wens is opnieuw de vader van de gedachte als Voorwinden uit Geernouts opmerking

Sin geslechte es dit worden sat

Dart ter taflen niet en at. (vs. 686-687)

afleidt dat Geernouts voorvaderen tot de *maisnide* van de Karolingers behoorden. Bovenaaangehaalde mededeling heeft immers niet betrekking op Geernout zelf maar op Wisselau, en vormt een reactie op Esperiaans benauwde vraag of deze aan tafel zal mee-eten. We mogen al met al gerust concluderen dat we Geernout geen onrecht doen door hem vooralsnog als een speelman aan te merken, wiens voor naamste overeenkomst met de Tafelridder Yvain zal zijn dat hij zijn vierpotige metgezel vermoedelijk eveneens in een eerder stadium uit de penarie heeft gered. Voorwinden heeft slechts in zoverre gelijk dat dit op zichzelf nog niet voldoende is om de *Wisselau* met 'speelmansdichtung' te bestempelen, en weinig tot niets zegt over de status van het geïntendeerde publiek. Een goede afkomst gaat niet altijd samen met een uitgelezen smaak, en net als de eertijds ten onrechte als burgerlijk gekarakteriseerde boerden kan de *Wisselau* dus best in de hoogste kringen hebben gecirculeerd (Nykrog 1973, passim). Of de tekst zich ooit in een grote populariteit mocht verheugen, moet een open vraag blijven. Want hoewel het als unicum overgeleverde dubbelblad, dat zijn voortbestaan uitsluitend aan hergebruik als omslag te danken heeft, op het eerste gezicht op het tegendeel lijkt te wijzen, is een frag-

mentarische overlevering voor wat de Middelnederlandse Karelepiek betreft eerder regel dan uitzondering.

Besluit

Het adagium dat niet altijd alles is wat het lijkt, is bij uitstek van toepassing op de *Bere Wisselau*. De anonieme dichter van dit werk laat zich geenszins kennen als een groot stilist, maar door impliciet aan te nemen dat men onmogelijk een beer voor een mens kan aanzien, heeft de medioneerlandistiek ten onrechte ook diens vermogen om een acceptabele intrige te construeren in twijfel getrokken. Wanneer men namelijk deze vooronderstelling overboord zet, vallen de stukjes van de puzzel op hun plaats, die tezamen het beeld opleveren van een tekst die misschien geen literair hoogstandje is, maar waarin de verhaaltechnische mogelijkheden van een ongebruikelijke persoonsverwisseling voor humor en spanningsopbouw handig zijn uitgebuit. Voor wat het bewaard gebleven deel van de puzzel betreft althans, want de omstandigheid dat cruciale gedeelten van de *Wisselau* verloren zijn gegaan, zal niet het minst hebben bijgedragen tot de misverstanden die op de voorgaande pagina's de revue passeerden.

Bibliografie

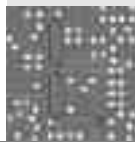
- Bouwman, A.Th.**, 'Het dier in de Middelnederlandse letterkunde', in: W.L. Idema e.a. (red.), *Mijn naam is haas. Dierenverhalen in verschillende culturen*. Baarn 1993, 57-65.
- Green, D.H.**, *Irony in the medieval romance*. Cambridge etc. 1979.
- Jacob van Maerlant**, *Spiegel Historiae* III. M. de Vries en E. Verwijs (ed.), Leiden 1863; herdruk Utrecht 1982.
- Jonckbloet, W.J.A.**, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* I. Vierde druk, Groningen 1888.
- Nykrog, P.**, *Les fabliaux*. Tweede druk, Genève 1973.
- Oostrom, F.P. van**, *Maerlants wereld*. Amsterdam 1996.
- Serrure, C.P.**, 'De Beer Wisselau', in: *Vaderlandsch museum...* II. Gent 1858, 253-284.
- Voorwinden, N.**, 'Das mittelniederländischen Fragment "Van Bere Wisselau" und sein Verhältnis zur deutschen Heldensage', in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 41 (1995), 161-174.
- Vries, J. de**, 'Van Bere Wisselauwe', in: *TNTL* 41 (1922), 143-172.
- Wisselau**, in: *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300)* II-1. M. Gysseling (ed.), 's-Gravenhage 1980, 529-546.

Noten

- * Met dank aan drs. J. van Driel en prof.dr. F.P. van Oostrom voor hun commentaar bij een eerdere versie van dit artikel.

- 1 Men vindt een aardige introductie tot de historische achtergronden van de 'berencultus' in het eerste hoofdstuk van P. Ford, *A collector's guide to teddy bears*. New York, 1990.
- 2 Een geval apart is de vos Roges in de *Roman van Walewein*, die op de keper beschouwd geen echt dier maar een door toverij tot vos getransformeerde mens is. Zie R. van Eekelen, 'Vos *huut* en *menschen luut*. Het beeld van Roges in de *Roman van Walewein*', in: *TNTL* 116 (2000), 132-152.
- 3 Dese kempe, dese here,
Doet mi dicke grote ere;
Here, wijs ic di trouwe geve,
Hi nes mijn maech no mijn neve
No niewer belanc.
Ic verwan hem in sijn lant
Datti mijn man wart sciene,
Ende siere broeder viere:
Die doen alle mijn gebot. (vs. 408-416)
- 4 Bijv. vs. 226, 356, 648 en 677.
- 5 Bijv. vs. 238-239 en 349-353.
- 6 Sal u kimpe mede gaen?
Des sijt, here, gewes:
Ic ete node dar hi es;
Hi es so lelec [...] (cit. vs. 677-680, daarna hiaat in tekst)
- 7 Bijv. vs. 408 en 605.
- 8 De precieze toedracht laat zich helaas niet achterhalen vanwege lacunes in de tekst.
- 9 Ook Waleweins paard Gringalet begrijpt overigens de instructies van zijn meester zonder zelf te spreken.
- 10 Terloops merk ik op dat de grens tussen 'mens' en 'reus' voor middeleeuwen rond 1.80 meter zal hebben gelegen.
- 11 Een ander staaltje van – wellicht gedeeltelijk onbewuste – kolderieke humor is vervat in de laconieke woorden waarin Geernout zijn beer op het hart drukt om zich tijdens hun worstelpartij gedeisd te houden:
Wisselau, ic ben dijn vrient:
Du en sout mi biten twent,
Al sla ic u sere;
Ic ben Ghernout, u here.
Comt din clau in mine hu(u)t,
So es onse vrienſcap uut! (vs. 522-527)
- 12 Om preciezer te zijn neemt Maerlant hier zijn toevlucht tot het stijlmiddel van 'lof door onverdiende blaam', de tegenhanger van de meer gangbare techniek van 'blaam door onverdiende lof', waar Cicero – en op een bescheidener niveau Keie – een meester in was. Zie m.b.t. deze 'irony of inversion' ook Green 1979, 200 e.v.
- 13 Zie m.n. vs. 230-237. In dit verband wijs ik ook op de oer-Hollandse uitdrukking 'schade en schande'.

Die werelt hielt my in haer gewout



SUSTER BERTKEN, HAAR BIOGRAFIE EN
HAAR VIJFDE LIED¹

A.M.J. van Buuren

Suster Bertkens afkomst: nieuwe gegevens en het belang daarvan

Sinds ruim tien jaar is er hernieuwde belangstelling voor de Utrechtse kluizenares Suster Bertken (1426/27 - 25 juni 1514) en het niet zo omvangrijke literaire werk dat ons op haar naam is overgeleverd.² De publicaties uit deze periode hebben nogal wat aan het licht gebracht. Bertkens werk blijkt literair meer inhoud te hebben dan tot voor enkele jaren werd aangenomen en dankzij nader onderzoek naar haar persoon en haar afkomst weten we nu ook meer over de natuurlijke dochter van Jacob van Lichtenberg, de proost van het kapittel van de Utrechtse Sint-Pieterskerk.

Terecht heeft zowel José van Aelst als Llewellyn Bogaers opgemerkt dat kennis van de persoon en van de historische context van belang is voor 'de duiding van haar werk' (Bogaers 1998, 298), voor 'een beter begrip van haar literaire teksten' (Van Aelst 1998, 262). Beiden hebben er ook op gewezen dat het, in tegenstelling tot wat in het verleden meer dan eens is geopperd, niet waarschijnlijk is dat Bertkens besluit zich uit de wereld terug te trekken te maken zou hebben gehad met haar onwettige afkomst (Bogaers 1998, 304 en 313; Van Aelst 1998, 271-272). In hoge geestelijke kringen in Utrecht was het niets bijzonders dat kanunniken kinderen hadden. 'Joncfrou Beerte' behoefde zich voorzover het om haar komaf ging nergens voor te schamen.³ En dat zij, meisje van stand, een voortreffelijke opvoeding heeft genoten, is dan ook buiten kijf.⁴

Interpretatie I

Zodra echter de persoon van een auteur en diens biografie bij de interpretatie van het literaire werk betrokken worden, loert er gevaar. Het *ik* van een literaire tekst immers is niet op voorhand of per definitie het *ik* van de auteur. En de historische context van een literair werk wordt niet alleen bepaald door de historische context van de auteur, maar door de héle historische context, waartoe bijvoorbeeld behoort de contemporaine cultuur, met inbegrip uiteraard van de literatuur. Bij de

interpretatie van een literaire tekst is het wat dit punt betreft altijd een kwestie van wikken en wegen.

Ik wijs daar zo expliciet op, omdat ook in deze bijdrage over het vijfde lied van Suster Bertken - *Die werelt hielt my in haer gewout* - de historische context-in-brede-zin nadrukkelijk aan de orde komt.

Suster Bertkens vijfde lied

Nu is het eigenlijk wat al te simpel zomaar te spreken over ‘Bertkens vijfde lied’, want naast de drie redacties die we vinden in de drie zestiende-eeuwse drukken van Bertkens oeuvre (verschenen bij Jan Berntsz, Jan Seversz en Willem Vorsterman) kennen we niet minder dan zeven andere Middelnederlandse liederen die eveneens beginnen met (ongeveer) dezelfde regel *Die werelt hielt my in haer gewout* en die ook verdere verwantschap vertonen met Bertkens ‘lied vijf’. De overlevering van al die teksten is intrigerend en ingewikkeld - ook met betrekking tot Bertkens werk - en roept nogal wat vragen op. Ik heb daar elders aandacht aan besteed.⁵ In dit artikel echter blijft de overleveringsproblematiek buiten beschouwing en beperk ik mij tot ‘lied vijf’, zoals dat op Bertkens naam is overgeleverd in de zo-even genoemde zestiende-eeuwse drukken van haar letterkundige nalatenschap.

Allereerst de tekst. Ik citeer het lied uit de in 1989 in Utrecht verschenen facsimile-editie van de druk die in 1518 te Leiden bij Jan Seversz van de pers kwam.⁶

- Een lyedeken
- 1 Die werelt hielt my in haer gewout
mit haren stricken menichvout.
Mijn macht had sy benomen.
- 4 Si heeft my menich leet gedaen, eer ic haer bin ontcomen.
- Ic bin die werelt af gegaen.
Haer vroechede is also schier gedaen
In also corten daghen.
- 8 Ic en wil die edel siel mijn niet langer daer in wagen.
- Ic sie den enghen wech bereyt,
Die recht totter ewigher vroecheden leyt.
Natuer wilt nyet versaghen.
- 12 Ic wil dair vromelic doer gaen om Jhesus te behagen.
Ick voele in my een vonkelkijn.
Het roert so dic dat herte mijn.
Daer wil ick wel op waken.
- 16 Die min vermach des altemael een vuer daer af te maken.

- Nu moechdi horen een groot beclach.
Natuer, si roept: 'O wy, o wach'.
Haer vroude moet si laten.
20 Daer si haer lange in heeft verblijt, dat moetse leeren haten.
- Haddieu, haddieu, nature mijn.
Mijn hert dat moet ontcommert sijn.
Ten mach gheen claghen baten.
24 Dye mijn siel alleen begeert, hem wil ic nu inlaten.
- Mijn vianden nemen des nauwe waer,
Heymelick ende openbaer.
Si legghen mi valsche laghen.
28 Hier om so moet ic wacker sijn, bi nacht ende oec bi dage.
- Ic en wil mi daer in niet versaken.
Met vroecheden wil anegaen.
Ic selse verweren.
32 Die minne voert so groten brant, si en moghen mi niet deren.
- Daer vast staet mijn betrouwen in.
Hi sterct mi met sijn hoghe min.
Sijn cracht doet mi verwinnen.
36 Sijn gaven sijn soe menichfout, geen hert en macht versinnen.

Interpretatie II

In haar artikel uit 1998 ziet Llewellyn Bogaers in de eerste regel 'een diepere betekenis' (p. 314). Zij meent dat Bertkens keuze voor het kluizenaarsleven gezien moet worden tegen de achtergrond van 'haar vaders turbulente politieke carrière' (p. 313) - die zou op haar besluit van invloed zijn geweest - alsmede tegen de achtergrond van 'de machtsstrijd waarin de familie al generaties lang verwickeld' was (p. 313).⁷ 'Misschien', zo zegt de schrijfster, 'heeft zij met haar radicale daad het onrecht van haar voorouders willen verzoenen' (p. 313-314). Mevrouw Bogaers verbindt nu het geweld, dat 'als een rode draad door de geschiedenis van de Lichtenbergers liep' (p. 314) en het geweld dat in Bertkens eigen tijd in Utrecht hoogtij vierde (p. 314) met het besluit van de dochter van Jacob van Lichtenberch zich uit de wereld terug te trekken. Bogaers schrijft (p. 314-315): 'In het licht van deze geschiedenis krijgt de zin "Die werelt hielt my in haer gewout" een diepere betekenis. Niet alleen had de wereld haar in de greep, maar de wereld legde haar ook het patroon van geweld op. Zolang zij zich niet aan dit geweld onttrok, was zij er

niet alleen slachtoffer van, maar hield zij het ook in stand. In die zin was haar stap van meet af aan en in alle opzichten een daad van protest tegen geweld. Zij keerde zich van de wereld af om niet langer in het wereldse gevangen te zitten. In haar literaire werk is dit een thema dat keer op keer ter sprake komt. Het wereldse, de wereld in algemene zin, was voor haar een reden om zich te laten inkluisen. In haar geschriften legt zij echter nauwelijks een link met concrete gebeurtenissen uit haar persoonlijke leven. Haar verleden heeft zij afgelegd, zij getuigt vooral van de innerlijke weg die zij gegaan is en van haar grote verlangen naar de vereniging met haar bruidegom.’

Bij de eerste zin van dit citaat geeft de schrijfster een noot: “Gewout” houdt volgens het Middelnederlands handwoordenboek diverse betekenissen van macht in: macht in de zin van mogendheid, sterkte, kracht, invloed, wens, geweld, inbreuk, heerschappij’.

Als ik het betoog goed begrijp, wil Mevrouw Bogaers er niet alleen op wijzen dat de wereld Joncfrou Beerte in haar macht had en dat deze niet langer in het wereldse gevangen wenste te zitten, maar wil zij ook rechtstreeks een verband leggen tussen (a) het geweld dat in de geschiedenis van de Lichtenbergers ruimschoots een rol heeft gespeeld, (b) het geweld dat in Bertkens eigen tijd in Utrecht in royale mate voorhanden was, én (c) het voorkomen van het woord *gewout* in de eerste regel van het vijfde lied: ‘In het licht van deze geschiedenis [de geschiedenis van het geslacht Lichtenberg en van de vijftiende/zestiende eeuw in Utrecht (A.v.B.)] krijgt de zin “Die werelt hielt my in haer gewout” een diepere betekenis’.

Hier haak ik af. *Krijgt* die regel een diepere zin, of *wordt* deze *erin gelegd* door degene die meent hem zo te moeten of te kunnen lezen? Anders gezegd: ik geloof niets van die ‘diepere betekenis’. Er is geen reden om aan te nemen dat Joncfrou Beerte, vanwege de gewelddadige voorgeschiedenis van haar familie en/of het geweld dat Utrecht in de vijftiende eeuw te zien gaf, de wereld de rug toekeert als ‘een daad van protest tegen geweld’. Het is verstandiger deze literaire tekst uitsluitend te zien tegen de achtergrond van soortgelijke contemporaine teksten uit de kringen van de Moderne Devotie. Het is geen ‘biografisch’ lied, maar een typisch ‘Moderne-Devotielied’. De historische context is niet die van het zestien-de-eeuwse Utrecht of van het geslacht der Lichtenbergers, maar van ‘het geestelijk klimaat van de Moderne Devotie’, om met Van Aelst te spreken.⁸

Men hoeft het vijfde lied niet eens in zijn geheel te lezen om er al zeker van te zijn dat het hier echt enkel en alleen gaat om de macht van de wereld, met haar vele strikken, de wereld, die de macht van de *ic* - zeg, zo men wil: Bertken - heeft weggenomen en haar veel leed heeft bezorgd, aler zij (de *ic*) haar (de *werelt*) is ontkomen. De vreugde - niets geen geweld - die de wereld schenkt is kortstondig. Ik heb de wereld achter mij gelaten, want mijn ziel is mij te lief. Ik ga de smalle weg. Die leidt tot éeuwige vreugde. Enzovoort.

Dát is de geest van veel liederen uit de godsdienstige kringen ten tijde van Sus-ter Bertken. Wie bijvoorbeeld een bron als *Een deuoot ende profiteleyck boecxken* uit

1539 bij wijze van spreken alleen maar diagonaal doorleest, stuit reeds tientallen keren op het woord *wereld* in een context als bij Bertken en in dezelfde betekenis als bij haar.⁹ Wat het *geweld* betreft, dit citaat uit lied CXLI van *Een deuoot ende profityck boecxken*: ‘Der werelt vruechde soet / Coemt met ghewelde groot / So diep int herte mijn’. Het gaat puur om de macht van de wereld met haar schijnvreugde. Een aantal andere woorden - begrippen - uit het vijfde lied vindt men eveneens precies zo in veel teksten van wat ik nu maar de verzamelnaam ‘Moderne Devotie’ geef: *strikken*, *vreugde* (die de wereld schenkt), *natuur*, *vijand*, om er enkele te noemen. Ter illustratie slechts één voorbeeld, een paar strofen van een tekst, niet uit het *Boecxken* van 1539, maar uit een handschrift van eind vijftiende eeuw, vermoedelijk in Utrecht ontstaan.¹⁰

[...]

Die werelt die toont mi bli ghelaet
ende al dwase minne.
ic volghese nae, al isset quaet:
dat doen mijn sotte sinnen.

Die werelt te dienen is al verlies,
ic secht u wel te voren:
si leit haer stricken menichfout,
daer blijft veel verloren.

[...]

Natuur ende ooc des viants raet
die spannen dic te samen.
wacht u, o siel, voor sulken quaet!
wi verderven al te samen.

Die inhoud - de wereld, die trekt en korte tijd vreugde verschaft, achter je laten om naar Gods stem te luisteren, de natuur, die haar pogingen je terug te halen naar de wereld en haar gemakken niet staakt, en de (helse) vijand die wereld en natuur daarbij duchtig een handje helpt - dat is wat we in heel veel liederen vinden. Mevrouw Bogaers weet dat ook. Het blijkt uit haar artikel. Maar daar moet het dan bij blijven. De rest gaat te ver. Ik kan het werkelijk niet anders zien.

Nadere analyse van het vijfde lied

Het vijfde lied is niet ingewikkeld. De strofen volgen ‘logisch’ op elkaar. De *ic* heeft de wereld en haar genoegens achter zich gelaten (strofe 1 en 2, regel 1-8) en gaat,

ter wille van Jezus, van nu af de smalle weg (strofe 3, regel 9-12). De *ic* voelt in zich een vonkje en wil dat bewaken: de liefde kan er een vuur van maken (strofe 4, regel 13-16). *Natuer* verzet zich daartegen en klaagt, maar de *ic* neemt afscheid van *natuer*, want wil de minnaar (Jezus) binnenlaten (strofe 5 en 6, regel 17-24). De tegenstanders evenwel leggen hinderlagen en dus is voortdurende waakzaamheid geboden. De *ic* laat zich niet afschrikken en gaat met vreugde de strijd aan. Tegen de liefde immers zijn de vijanden niet opgewassen (strofe 7 en 8, regel 25-32). De *ic* vertrouwt op de kracht van de minnaar, die de *ic* tot de overwinning zal brengen en wiens gaven zo menigvuldig zijn: niemand kan het begrijpen (strofe 9, regel 33-36).

Nog wat korter: de *ic* zal van onderworpenheid aan de wereld via afscheid van de wereld en van de tegenstribbelende natuur en door middel van een gevecht met die beide tegenstanders tot de uiteindelijke overwinning komen.

Als reeds gezegd: de thematiek is meer dan bekend uit de Laat-Middelnederlandse geestelijke lyriek en dat geldt ook voor de bewoordingen. Het heeft niet veel zin dit hier met allerlei voorbeelden te illustreren.¹¹ Maar dat wil niet zeggen dat er geen opmerkingen te maken zouden zijn die toch de tekst mogelijk wat meer kunnen doen oplichten.

Tegenstelling

Inhoudelijk staan tegenover elkaar: enerzijds de wereld, de (menselijke) natuur, de vijanden, en anderzijds Jezus en de minne. Die tegenstelling omspant letterlijk het hele lied: de eerste strofe staat tegenover de laatste. In de eerste is er sprake van de macht van de wereld, die haar *stricken menichvout* heeft gespannen en die aan de *ic* de eigen macht heeft ontnomen en haar/hem veel leed heeft bezorgd, aler zij/hij haar ontkwam. In de laatste strofe is het de *ic*, die niet slechts ontkomen is, maar er zeker van is dat de overwinning wacht dankzij de *hoghe min* en de *cracht* van de *hi*, met zijn *gaven menichfout*. De *werelt* staat tegenover de *hi* (Jezus: vgl. regel 12), de *menigvuldige strikken* (regel 2) vinden hun directe tegenhanger in de *menigvuldige gaven* (regel 36), en de *macht* (het *gewout*) van de wereld (regel 1) krijgt een pendant in *sijn cracht* (regel 35). Het *leet* uit regel 4 vormt een tegenstelling met de *hoghe min* (die immers *vreugde* schenkt) van regel 34, terwijl *ontcomen* in regel 4 tegenover *verwinnen* in regel 35 staat.

Het probleem van de *ic* is gelegen in de strijd die moet worden aangegaan met *werelt* en *natuer*, ook nadat zij/hij aan de *stricken* (regel 2) ontkomen is en afscheid heeft genomen van *nature* (regel 21): de *ic* moet dat leren haten wat eens verblijdde (regel 20). Dat is het spanningsveld. De vijanden namelijk blijven *valsche laghen* (regel 27) leggen. De *ic* weet en ervaart hoe het aardse blijft trekken - *natuer* beklaagt zich erover (regel 17-18, 23) dat de *ic* haar achter zich heeft gelaten - maar voelt ook een *vonkelkijn* (regel 13) in het hart, dat door de *min* kan worden tot een *vuer* (regel 16), ja, tot een *groten brant* (regel 32).¹² Dat vonkje moet goed *bewaakt*,

gekoesterd, worden (regel 15), terwijl er ter andere zijde dag en nacht *waakzaamheid* geboden is ten opzichte van de vijanden (regel 25, 28). Zo staat de *kortstondige* vreugde die *werelt* en *natuer* schenken (regel 6-7, 19-20) tegenover de *eeuwige* vreugde (regel 10) die de *ic* wacht als *den enghen wech* (regel 9) wordt betreden en de strijd met de vijanden *met vroechden* (regel 30) wordt aangegaan.

De tegenstelling, het spanningsveld dat het lied beheerst, vindt men dus zowel in de tekst als geheel als in het woordgebruik door het lied heen. Maar er valt nog meer op te merken.

Bijbelse reminiscenties¹³

Bij middeleeuwse teksten uit geestelijke contreien zijn er altijd bijbelse reminiscenties, dikwijls expliciet, soms wat meer verhuld, of zelfs onopzettelijk, zo immers waren bijbelse allusies er bij de auteurs als het ware ‘ingebakken’.

In dit vijfde lied van Suster Bertken zijn de rechtstreekse verwijzingen niet of nauwelijks aanwezig. De duidelijkste lijkt mij *den enghen wech* uit regel 9, waar we Mattheüs 7, 13-14 horen: ‘Ga binnen door de nauwe poort. Want wijd is de poort en breed is de weg die naar de ondergang leidt; er zijn vele mensen die daarlangs gaan. Hoe nauw is de poort en hoe smal de weg die naar het leven leidt; er zijn maar weinig mensen die hem vinden’.

Vrij evident is ook *geen hert en macht versinnen* (regel 36). Dat doet denken aan Paulus: hetzij aan zijn Filippenzenbrief (4, 7): ‘de vrede van God, die alle begrip te boven gaat, zal uw hart en uw gedachten bewaren in Christus Jezus’, hetzij aan de Efesenbrief (3, 19), waar de apostel wenst dat zijn lezers in staat mogen zijn ‘de liefde te kennen van Christus, die alle kennis te boven gaat’. Die ‘onbegrijpelijkheid’ van Gods vrede en liefde vindt men in allerlei variaties bij Bertken en in veel geestelijke lyriek uit deze tijd.¹⁴

En een derde tamelijk duidelijke verwijzing is het vaste vertrouwen (regel 33) en zijn kracht die overwinnen doet (regel 35): hier klinkt vers 33 van Johannes 16 mee, waar Jezus tot zijn leerlingen zegt: ‘In de wereld zal benauwenis jullie deel zijn, maar houd moed: Ik heb de wereld overwonnen’.

Naast deze betrekkelijk directe allusies echter kan men in het lied als geheel een bijbelse echo horen. Te denken valt bijvoorbeeld aan de eerste brief van Johannes (2, 15-17): ‘Verlies uw hart niet aan de wereld of aan de dingen van de wereld! Als iemand de wereld liefheeft, woont de liefde van de Vader niet in hem. Want al wat in de wereld is, de hebzucht, de afgunst en het pronken met bezit, dat alles komt niet van de Vader maar van de wereld. En die wereld gaat voorbij met heel haar begeerlijkheid, maar wie de wil doet van God blijft in eeuwigheid’. Johannes’ woorden passen goed bij de gedachten van *Die werelt hielt my in haer gewout*. Anderzijds: er zijn vanzelfsprekend meer bijbelteksten die expliciet de ‘wereld’ afwijzen, immers: ‘Trouwelozen, weet u niet dat vriendschap met de wereld vijandschap met

God betekent? Wie met de wereld bevriend wil zijn, maakt zich tot vijand van God' (Jakobus 4, 4). Misschien ook is het overdreven bij Bertkens lied de bijbel meteen tevoorschijn te halen, omdat de gedachten die we verwoord zien, zeker in de laat-middeleeuwse geestelijke lyriek, altijd weer opduiken en daar evident gemeengoed zijn.

Toch doen ook de *stricken* (regel 2) en de *valsche laghen* (regel 27) sterk aan de bijbel denken. De strik, de *laqueus*, wordt daar nogal eens in verband gebracht met 'de bozen' of met 'de duivel'. In psalm 35 (Vulgaat 34) bijvoorbeeld bidt de psalmist tot God dat Deze de wapens zal opnemen en de achtervolgers tegemoet zal gaan: 'Zonder reden spannen ze een net voor mij; zonder reden graven ze een kuil voor mij' (vers 7). Met name in de psalmen komt dit beeld verscheidene keren voor.¹⁵

Onder verwijzing naar de eerste alinea van deze paragraaf merk ik op dat het niet uitgesloten is dat ik doordraaf als ik bijbelse allusies meen te herkennen op plaatsen in Bertkens lied waar men simpelweg met vergelijkbare contemporaine literaire teksten op de proppen kan komen. Maar ook dan blijft staan, dat de achtergrond van al die teksten ongetwijfeld in veel gevallen sterk bijbels bepaald is. Misschien is het nuttig daar nog eens aan te herinneren.

De duivel, de wereld en het vlees?

Onder alle voorbehoud kan men in het lied ook nog een ander, niet strikt bijbels maar wel middeleeuws-godsdienstig, motief aanwijzen. Er is sprake van wereld, natuur en vijanden. Zij zijn de tegenspelers van de *ic*. Valt hierin de meer dan bekende topos te herkennen van 'de wereld, het vlees en de duivel', de drie geestelijke vijanden van de mens?¹⁶ Voor 'wereld' is dat geen probleem, maar 'vlees' wordt niet genoemd en 'duivel' evenmin. Toch ligt het voor de hand in regel 18 en 21 *natuer* - een woord dat bij de moderne devoten frequent voorkomt - te zien als synoniem van *vlees*, zoals ook het MNW (9, 591 sub 4) bij 'vleesch' zegt: *het zinnelijke in den mensch, zinnelijke natuur*.¹⁷ Met de duivel ligt het lastiger. Die komt in het lied niet voor. Wel is er sprake van de *vianden* (regel 25). Binnen de context zijn dat *werelt* en *natuer*. Zij zijn uiteraard de handlangers, de instrumenten van de duivel. Dat in het lied de zo wijd verbreide trits dus meespeelt is zeker mogelijk.

Overigens moet bij *natuer* nog worden gezegd dat het woord, zoals het MNW (4, 2199-2200) het uitdrukt, onder meer betrekking heeft op 'het door de natuur aan al het geschapene toebedeelde wezen' wat 'ten opzichte van het zedelijkheidsgevoel van den mensch' betekent: 'de menselijke natuur, de vermenging van geestelijke en zinnelijke behoeften in den mensch, vooral ten opzichte van hare onvolkomenheid'. Die dubbele betekenis speelt ook in dit lied mee: in regel 11 gaat het om de *geestelijke* kant van de natuur, die aangespoord wordt vol te houden om *den enghen wech* te gaan; in de regels 18 en 21 is het de *zinnelijke* natuur: zij wil niet, maar de *ic* neemt

afscheid van haar, want het hart moet *ontcommert* - bevrijd - zijn om de beminde te kunnen binnenlaten.

Geen mystiek

Een laatste punt met betrekking tot de inhoud. Er is sprake van *een vonkelkijn* dat het hart *roert* en waarvan *die min* een *vuer* kan maken (regel 13-16); verder wil de *ic* in regel 24 Hem binnenlaten *Dye mijn siel alleen begeert* (waarbij *Dye* onderwerp en *mijn siel* lijdend voorwerp is); ook ontsteekt *die minne* een *groten brant*, zodat de vijanden geen kwaad kunnen aanrichten (regel 32); en ten slotte sterkt de *hoghe min* van de *Hi* de *ic*: met behulp van die kracht overwint de *ic* de vijanden (regel 34-35).

Dat alles doet denken aan mystiek. Maar daarvan is beslist geen sprake. Het gaat in het lied om de eerste fase van het proces dat eventueel tot mystieke ervaringen zou kunnen voeren: de *via purgativa*, de ‘zuiverende weg’ wordt betreden. Dat moge ten overvloede blijken uit het volgende.

Ampe heeft bij *vonkelkijn* in lied 5 het volgende opgemerkt: ‘We mogen hierin wel een doorwerking zien van het Eckhartse thema over de voncke der ziele. De filosofisch-speculatieve bekommernis ontbreekt wel, maar de kern der leer is er, terwijl het geheel in de minnemystiek is overgeheveld’.¹⁸ Het lijkt mij dat Pater Ampe hier wat ver gaat. Van het *vonkelkijn* kan men wel zeggen dat het bij Eckhart een centraal begrip is en dat het in de Eckhart-traditie een grote rol speelt,¹⁹ maar dat wil niet zeggen dat we er hier ook zonder meer mee uit de voeten kunnen en dat in dit geval ‘het geheel in de minnemystiek is overgeheveld’. Het lijkt juister bij dit lied van Bertken te denken aan het *vonxken* zoals dat in de kringen der moderne devoten veelal werd opgevat: *een vonxken ontvaen* duidt op *zich beginnen te verbeteren, beginnen godsdienstig te leven*.²⁰ Juist die betekenis past hier in de context: in de voorafgaande strofe 3 geeft de *ic* te kennen *den enghen wech* te willen gaan, in deze vierde strofe voelt de *ic* een *vonkelkijn*, waarover gewaakt moet worden en dat dankzij de *min* tot een *vuer* kan worden, en in de volgende - vijfde - strofe beklagt *natuer* zich, nu zij, na het besluit van de *ic*, haar *vroude* achter zich moet laten. Het gaat hier om een eerste stap in het geestelijk leven. De weg naar de minnemystiek is nog lang.

Het rijm

Het bovenstaande heeft betrekking op de inhoud van Bertkens vijfde lied. Maar het is interessant ook nog even stil te staan bij een ander aspect van het lied: het rijm. Het viel mij op dat van de 36 regels er niet minder dan 20 een rijm hebben met lange of korte a.²¹ Alleen in de eerste en laatste strofe vinden we (althans bij Seversz) in geen enkel rijmwoord de a-klank. Is dat toevallig? Heeft het implicaties? Kun je er als lezer iets mee?

Ik bemerk bij mijzelf dat die overheersende a-klank het geheel *voor mijn gehoor* enigszins zwaar, wat donker, aanzet. En dat zou in overeenstemming zijn met de problematiek die in het lied bezongen wordt. Natuurlijk moet men met zo'n opmerking voorzichtig zijn, want wat de een als een 'zware' of 'donkere' klank ervaart, kan door een tweede heel anders worden gehoord. Frank Willaert heeft mij er terecht op gewezen dat het precies andersom kan zijn: 'tra la la'. Naar zijn oordeel moet klankherhaling altijd in samenhang gezien worden met de betekenis van de woorden. Bij mijn weten is er met betrekking tot Middelnederlandse en -algemener - middeleeuwse poëzie op dit punt eigenlijk geen onderzoek gedaan.²² Toch zou ik staande willen houden dat het rijm in de laatste zes regels van het lied (met eerst twee keer de lange e-klank en vervolgens ter afsluiting vier keer achter elkaar de korte i-klank) veel 'lichter' klinkt. Vergis je je, als je beweert dat de triomf van de overwinning van de minne meeklinkt in het rijm van die laatste zes regels? Het zou - nogmaals: voor mijn oren - heel functioneel zijn. In dit verband valt (mij) dan aan het rijm ook nog het volgende op. Het eerste volle a-rijm (regel 5-6: *-aen*) is gelijk aan het laatste volle a-rijm (regel 29-30: *-aen*).²³ En het rijm op *-aghen* komt meteen ná regel 5-6, en keert (na een herhaling in regel 11-12) terug onmiddellijk vóór regel 29-30: men zou van een omarmend rijm kunnen spreken (*-aen, -aen, -aghen, -aghen, -aghen, -aghen, -aen, -aen*). Dit omarmend rijm opent, zo zou men kunnen zeggen, het hele middengedeelte (na de terugblik op het verleden in strofe 1) en sluit het ook weer af, voordat het perspectief op de triomf in de laatste zes regels doorbreekt.

Wat er van dit alles zij, technisch ziet het rijm (mijn (!) 'zware', 'donkere' -a tegenover de 'lichtere' -e en -i) en de wijze waarop het gerangschikt is (het op de juiste plaats 'omarmend' a-rijm) er niet slecht uit. Frank Willaert schreef mij dat het hier evenwel gaat om een *lied* en een lied verloopt in de tijd: het is, zo zegt hij, 'geen gedicht voor close-readers'. Daar kan ik weer tegenoverstellen dat de kwestie 'zingen zonder zang', 'lied *versus* meditatiestof', en zelfs 'zingen *versus* lezen' sinds een aantal jaren in de vakliteratuur de aandacht trekt, waarbij steeds meer materiaal tevoorschijn komt en de standpunten der beschouwers in meer of mindere mate uiteenlopen.²⁴ Wat de liederen van Suster Bertken betreft is het, juist in dit verband, interessant erop te wijzen dat in de zestiende-eeuwse uitgaven van haar werk boven de liederen staat: 'Item dese lyedekens die hier nae volgen dye heeft suster Baertken selver ghedicht ende gemaect. dye welcke seer gheestelijc sijn ende ghenoechlic om te lesen'.²⁵ Het zou kunnen zijn dat we dit 'lesen' in letterlijke zin mogen verstaan en dat we dus voor 'lied' hier ook 'gedicht' kunnen invullen en dat *close-reading* derhalve niet zo gek is. Maar afgezien daarvan is het mijns inziens geen vraag of een middeleeuws auteur niet heel bewust met de technische vormgeving van een gedicht bezig kan zijn. Vergeten we in dat verband ook niet dat Suster Bertken, verkerend in de betere kringen, een opvoeding heeft genoten waarbij hoogstwaarschijnlijk ook 'literaire' scholing hoorde.

Besluit

In het laatste gedeelte van deze uiteenzetting heb ik mij ongetwijfeld op glad en wellicht ook te dun ijs begeven. Maar mogelijk vindt iemand er aanleiding in de bevroren plas wat nader te verkennen. De middeleeuwse lyriek is enige waaghalzerij wel waard.

Lijst van geraadpleegde literatuur

- J. van Aelst**, 'Geordineert na dye getijden. Suster Bertkens passieboekje'. In: *Ons geestelijk erf* 69 (1995), 133-156.
- J. van Aelst**, 'Suffering with the Bridegroom. The *Innighe sprake* of the Utrecht recluse Sister Bertken'. In: *Ons geestelijk erf* 71 (1997), 228-249.
- J. van Aelst**, 'Het leven van Suster Bertken. Kanttekeningen bij de recente beeldvorming'. In: *Ons geestelijk erf* 72 (1998), 262-272.
- A. Ampe**, 'De geschriften van Suster Bertken'. In: *Ons geestelijk erf* 30 (1956), 281-320.
- De bijbel**. Uit de grondtekst vertaald. Willibrordvertaling. Geheel herziene uitgave. 's-Hertogenbosch 1995.
- L. Bogaers**, 'Kluizenares midden in de wereld. Suster Bertkens antwoord op haar beladen familiegeschiedenis'. In: *Trajecta* 7 (1998), 296-318.
- D.A. Brinkerink (ed.)**, *Van den doechden der vuriger ende stichtiger susteren van diepen veen*. ("Handschrift D"), uitgegeven en toegelicht door - . Eerste gedeelte. - De tekst van het handschrift. Leiden [1904]. Bibliotheek van Middelnederlandsche letterkunde.
- E. Bruning, M. Veldhuyzen, H. Wagenaar-Nolthenius (eds.)**, *Het geestelijk lied van Noord-Nederland in de vijftiende eeuw. De Nederlandse liederen van de handschriften Amsterdam (Wenen ÖNB 12875) en Utrecht (Berlijn MG 80 190)*. Amsterdam 1963. Monumenta musica Neerlandica 7.
- A.M.J. van Buuren (ed.)**, *Suster Bertken. Twee bij Jan Seversz in Leiden verschenen boekjes ('s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, 227 G 46) in facsimile uitgegeven*. Utrecht 1989.
- A.M.J. van Buuren**, 'Nu hoert ic sal enen nyen sanc beginnen. Een lied van Suster Bertken'. In: *De nieuwe taalgids* 83 (1990), 212-223.
- A.M.J. van Buuren**, "'Jhesus, den ic vercoren heb boven al dat ye gewert". Een lied van Suster Bertken'. In: K. Porteman, W. Verbeke, F. Willaert (red.), *Tegendraads genot. Opstellen over de kwaliteit van middeleeuwse teksten*. Leuven 1996, 149-160.
- A.M.J. van Buuren**, 'Mi quam een schoon geluyt in mijn oren. Aantekeningen bij Suster Bertkens tweede lied'. In: *Spiegel der letteren* 41 (1999), 83-101.
- F. van Buuren**, 'Ja zuster, nee zuster. De overlevering van "Die werelt hielt my in haer gewout"'. In: B. Besamusca, F. Brandsma en D. van der Poel (red.), *Hoort wonder! Opstellen voor W.P. Gerritsen bij zijn emeritaat*. Hilversum 2000. Middeleeuwse studies en bronnen 70.
- P. Dinzelbacher (ed.)**, *Wörterbuch der Mystik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler herausgegeben von - . Stuttgart 1989. Kröners Taschenausgabe 456.

- C.C. van de Graft (ed.),** *Een boecxken gemaket ende bescreven van suster Bertken die twij iaren besloten heeft gheseten tot Utrecht in die buerkercke*. Naar de eerste uitgave van Jan Berntsz. Utrecht 1955. Zwolse drukken en herdrukken 9.
- [H.] Hoffmann von Fallersleben (ed.),** *Niederländische geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts*. Aus gleichzeitigen Handschriften herausgegeben. Hannover 1854. *Horae Belgicae* 10. [Ongewijzigde herdruk: Amsterdam 1968]
- B. van den Hoven van Genderen,** *De heren van de kerk. De kanunniken van Oudmunster te Utrecht in de late Middeleeuwen*. Zutphen 1997. [Ook verschenen als dissertatie Universiteit van Amsterdam: A.J. van den Hoven van Genderen, *Oud en eerbiedwaardig. De kanunniken van Oudmunster in Utrecht en hun kerkgebouw in de late Middeleeuwen*. Zutphen 1997]
- H. Joldersma en D. van der Poel,** 'Sij singhen met soeter stemmen. Het liederenhandschrift Brussel KB II 2631'. In: *Nederlandse letterkunde* 5 (2000), 113-137.
- J.A.N. Knuttel,** *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming*. Rotterdam 1906. Dissertatie Leiden. [Ongewijzigde herdruk: Groningen etc. 1974]
- J.M. Lotman,** *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von K. Eimermacher, übersetzt von W. Jachnow. München 1972. *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 14.
- MNW**, zie: **E. Verwijs en J. Verdam**
- D.F. Scheurleer (ed.),** *Een deuoot ende profiteelyc boecxken*. Op nieuw uitgegeven en van eene inleiding, registers en aantekeningen voorzien. 's Gravenhage 1889.
- J. Snellen (ed.),** *Een boecxken gemaket van suster Bertken die LVII iaren besloten heeft gheseten tot Utrecht in dye buerkercke*. Naar den Leidschen druk van Jan Seversen opnieuw uitgegeven met aantekeningen en een inleiding. Utrecht 1924. Herdrukken van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde 3.
- E. Verwijs en J. Verdam,** *Middelnederlandsch woordenboek*. 's-Gravenhage 1885-1952. 11 dln. [Ongewijzigde herdruk: 's-Gravenhage 1969-1977. Nu ook op CD-ROM]
- H. Vynckier,** 'Poetry from behind bars: some translations from the Dutch recluse Sister Bertken'. In: *Mystics quarterly* 14 (1988), 143-153.
- G. Warnar,** *Het Ridderboec. Over Middelnederlandse literatuur en levensvroomheid*. Amsterdam 1995. Dissertatie Leiden. *Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen* 10.
- S. Wenzel,** 'The three enemies of man'. In: *Mediaeval studies* 29 (1967), 47-66.
- F. Willaert,** *De poëtica van Hadewijch in de strofische gedichten*. Utrecht 1984.
- P. Zumthor,** *Essai de poétique médiévale*. Paris 1972. Collection poétique.

Noten

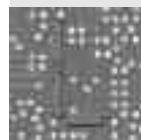
- 1 Mijn dank gaat uit naar José van Aelst en Annemeike Tan en in het bijzonder naar Frank Willaert, die zowel telefonisch als schriftelijk (in een brief van 8 maart 2000) niet alleen inlichtingen heeft verschaft, maar daarbij ook zijn kritiek heeft geuit en mij opnieuw aan het denken heeft gezet. Met zijn goedvinden maak ik in deze bijdrage expliciet gebruik van ons schriftelijk en mondeling contact.
- 2 Zelfs een incomplete opsomming kan dat al duidelijk maken. Zie Vynckier 1988, Van Buuren 1989,

- Van Buuren 1990, Van Aelst 1995, Van Buuren 1996, Van Aelst 1997, Bogaers 1998, Van Aelst 1998, Van Buuren 1999, Van Buuren 2000. In 1989 werd in de Utrechtse Janskerk onder grote publieke belangstelling van 27 september tot en met 15 oktober een muziektheaterproductie van de Stichting Utrechtse Theater Initiatieven ten tonele gebracht: 'Suster Bertken, de wereld van een ingeklusde'. Vermeld zij bovendien dat een Utrechtse werkgroep een heruitgave van Bertkens bescheiden oeuvre voorbereidt.
- 3 Van den Hoven van Genderen 1997, 383-392.
 - 4 Van Buuren 1989, 7; Bogaers 1998, 305; Van Aelst 1998, 266.
 - 5 Van Buuren 2000, 43-50.
 - 6 Vgl. Van Buuren 1989. De tekst is integraal, maar kritisch, overgenomen: de gebruikte afkortingen zijn stilzwijgend opgelost, de *v*- en *u*-spelling zijn aangepast, de strofenindeling is aangegeven door witregels (Seversz gebruikt paragraaftekens), er is een 'hedendaagse' interpunctie aangebracht, en de regelnummering is toegevoegd. De editie uit 1516 van Jan Berntsz in Utrecht (zie daarvoor Van de Graft 1955) is inhoudelijk gelijk aan die van Seversz, maar in regel 29 heeft Berntsz - terecht - 'verslaen' in plaats van 'versaken', in regel 30 heeft hij na 'wil' het woord 'ic' (waar Van de Graft in haar editie uit 1955 tussen teksthaken nog een 't' aan toevoegt) en in regel 31 achter 'selse' het woord 'wel'. Verder zijn er allerlei kleine verschillen: zoals spellingsverschillen (als 'mi' tegenover 'my') en dialectverschillen (als 'ghewalt' tegenover 'gewout').
 - 7 Nader over de geschiedenis van de Lichtenbergers en over die van Jacob van Lichtenberg in het bijzonder: Bogaers 1998. Vgl. hierbij ook Van Aelst 1998.
 - 8 Van Aelst 1998, 271.
 - 9 Zie Scheurleer 1889. Ik streepte het woord terloops meer dan zeventig keer aan.
 - 10 Het handschrift berust nu in Berlijn, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. germ. 8° 190. Ik citeer naar de uitgave Hoffmann von Fallersleben 1854, 115.
 - 11 Ik volsta ermee te wijzen op enkele uitgaven: Hoffmann von Fallersleben 1854, Scheurleer 1889 en Bruning 1963.
 - 12 Het MNW (9, 728) geeft onder de transitieve betekenis van 'voeren' met een zaak als object sub 6: *'uitvoeren, tot stand brengen, veroorzaken; ook doen, verrichten [...], verbonden met de volgende objecten'*. Het eerste object dat genoemd wordt is 'brant': 'brant voeren' is *brand stichten*. In alle uitgaven van het lied die ik gezien heb, wordt bij regel 32 óf niets toegelicht óf vertaald 'brandt zo hevig', 'brandt zo fel'. Alleen Knuttel 1906, 359 noot 1, vraagt zich af of 'brant' hier 'zwaard' kan betekenen. Misschien is het goed in aansluiting op Knuttel het volgende op te merken. 'Voeren' heeft ook de betekenis *dragen* 'in het bijzonder wapenen' (MNW 9, 727-728). Nu heeft 'brant' zowel de betekenis *vuur, gloed* en *fakkel* als *zwaard* (MNW 1, 1417-1420). 'Soms', zo zegt het MNW (1, 1420), 'kan men niet met zekerheid zeggen, of brant de bet. heeft van *brandend hout, (fakkel)*, of van *slag-zwaard*'.
Het ligt voor de hand bij Bertkens vijfde lied allereerst te denken aan *vuur, brand* (eventueel *fakkel*), vanwege het eerder in de tekst genoemde 'vonkelkijn' en 'vuer'. Maar als in de regels 25-32 wordt gesproken over de vijanden die hinderlagen leggen en over de ik die de vijanden zal 'verweren' - dat is *afweren, zich van het lijf houden, met goed gevolg bestrijden* (MNW 9, 326) - kennelijk dankzij de 'minne', die 'so groten brant [voert]', dan zou mogelijk niet alleen gelezen kunnen worden 'de minne sticht zo'n geweldige brand'. 'de minne brandt zo fel' of eventueel 'de minne draagt zo'n

grote fakkel, dat de vijanden geen schijn van kans maken', maar ook 'de minne draagt zo'n groot zwaard, dat de vijanden mij niet kunnen deren'. In één uitdrukking samengebracht: 'de minne zal de vijanden zo te vuur en te zwaard bestrijden, dat zij mij niets kunnen maken'.

- 13 Voor de bijbel is gebruikgemaakt van de Willibrordvertaling uit 1995.
- 14 Vgl. Van Buuren 1999, 97-98.
- 15 Vergelijk psalm 31, 5; 57, 7; 119, 110; 140, 6 en 142, 4. Voor de strikken van de duivel zie Paulus' brieven aan Timoteus: 3, 7 in de eerste brief en 2, 26 in de tweede.
- 16 Zie over 'de drie vijanden' en de oorsprong en verspreiding van het motief vooral Wenzel 1967.
- 17 Vgl. bijvoorbeeld ook Warnar 1995. Zie aldaar de bladzijden waarnaar in het register verwezen wordt onder de trefwoorden 'lichamelijke natuur', 'wereld als vijand' en 'vijanden'.
- 18 Ampe 1956, 303. Naar aanleiding van de *Minne* in Bertkens zevende lied voegt hij daar twee bladzijden verder in zijn betoog (p. 305-306) nog aan toe, dat deze *Minne* beantwoordt aan het *vonkelkijn* uit het vijfde: 'dit *vonkelkijn* ontwikkelt zich tot *vlammende minne*, die een liefdebrand wordt. Dit Lied V lijkt als een eerste modulatie op dit thema, waarin het lijden wel principieel aanvaard wordt, om de liefde te laten zegevieren. Er is het uitzicht op een uiteindelijke *brant der minnen* en op de ervaring van Gods rijkdom. De overtuiging van Gods liefde houdt de ziel recht: *Hy sterct mi met zijn hoghe min*'. Over dit zevende lied zie verder Van Buuren 1990.
- 19 Vgl. Dinzelbacher 1989, onder *Seelenfünklein*, en de daar opgegeven literatuur.
- 20 Vgl. Brinkerink 1904, 45, noot 1, met een verwijzing naar het bekende werk van W. Moll over *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de vijftiende eeuw*.
- 21 Als we uitgaan van de druk van Jan Berntsz (zie: Van de Graft 1955), dan zijn het er zelfs 22, omdat daar in regel 1 en 2 niet het rijm *-out* maar *-alt* gebruikt wordt.
- 22 Ook prachtige studies als Zumthor 1972 of Willaert 1984 gaan op dit aspect van het rijm niet in. Lotman 1972 heeft mij evenmin verder geholpen.
- 23 Weliswaar heeft de druk van Seversz in regel 29 *versaken*, maar dit is duidelijk een fout. De uitgave van Berntsz heeft hier terecht *verslaen* (vgl. noot 6 en zie Van de Graft 1955, 109).
- 24 Zie laatstelijk hierover (met verdere literatuuropgave) Joldersma en Van der Poel 2000.
- 25 Snellen 1924, 59.

Is *Max Havelaar* een historische roman?



Ralf Grüttemeier

Een student die de opdracht krijgt om een definitie van de documentaire of van de historische roman te geven, zou met de volgende formulering voor de dag kunnen komen:

uiteindelijk blijkt de vorm waarin de geschiedenis is aangeboden weliswaar die der fictie, doch de verhaalde gebeurtenissen zijn ten dele exemplarisch voor feitelijk bestaande situaties, voor een groot gedeelte echter ook in de meest directe zin authentiek.

Het citaat is afkomstig uit het proefschrift van A.L. Sötemann over *De structuur van Max Havelaar* en werd neergeschreven met een bedoeling die wel het tegendeel van een genredefinitie mag heten. Het ging er Sötemann (1966, 95) juist om de originaliteit en bijzonderheid van *Max Havelaar* te beklemtonen. Het eerste gedeelte van de geciteerde, concluderende zin luidt als volgt: 'In het voorgaande is gebleken dat *Max Havelaar* zich althans in één opzicht beslissend onderscheidt van vrijwel alle andere romans:' daarop volgt dan het citaat van hierboven. De stelling van Sötemann is dus op zijn minst verrassend. Nu zou men tegen kunnen werpen dat de documentaire roman een 20ste eeuws genre is en dat daarom de uniciteit van *Max Havelaar* niet in het geding is. Maar dit argument geldt niet voor de historische roman. De vroegste vormen van de historische roman sinds het einde van de 17e eeuw (cf. Van der Wiel 1999, 31vv.) werden immers eveneens door velen opgevat als een mengeling van verdichting en geschiedschrijving, van feit en fictie. Hoe kan een roman uit 1860 als uniek en origineel worden beschouwd met betrekking tot iets dat een centrale rol krijgt toebedeeld in het genre van de historische roman? Is er sprake van een blinde vlek in het betoog van Sötemann? Of anders en meer in het algemeen geformuleerd: wat is de relatie tussen *Max Havelaar* en de historische roman?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal ik eerst naar de rol kijken die de historische roman in het proefschrift van Sötemann speelt (1.). Daarna wil ik de belangrijkste verbanden tussen de historische roman en *Max Havelaar* bespreken (2.) om vervolgens de vraag aan de orde te stellen of *Max Havelaar* een historische roman is (3.).¹

1. De historische roman als blinde vlek

Op het eerste gezicht lijkt het erg onwaarschijnlijk dat Sötemann in zijn proefschrift het belang van de historische roman in het algemeen en dat van Walter Scott - de sleutelfiguur in de ontwikkeling van het genre - in het bijzonder over het hoofd zou hebben gezien. Het kan haast niet anders of de aandacht van een zorgvuldige lezer als Sötemann wordt getrokken door de Scott-passages in hoofdstuk XIII. Daarin verdedigt Stern-als-auctoriale-verteller in een uitweiding over uitweidingen 'den grooten meester die den Waverley schreef' tegen de kritiek dat Scott het geduld van zijn lezers misbruikt zou hebben door beschrijvende passages veel te lang te maken. De verteller interpreteert deze beschrijvingen echter als functioneel binnen het geheel van de roman, en wel op basis van het argument 'verband door tegenstelling' (*Havelaar* I, 133). Alleen maar door de terugblik op het einde van de roman, na het aangrijpende hoogtepunt, kan men de beschrijvende passages met betrekking tot landschap, architectuur of historische kleding op de juiste wijze begrijpen. En wanneer het beoogde effect op de lezer alleen door dit contrast tussen beschrijving en spanning tot stand kan komen, dan zijn de beschrijvende passages niet alleen legitiem, maar noodzakelijk. Alleen maar een oppervlakkige lezer ziet dit 'verband door tegenstelling' over het hoofd, aldus de verteller.

Inderdaad besteed Sötemann in zijn dissertatie nogal wat aandacht aan Walter Scott. In zijn conclusie schrijft hij (1966, 176) dat zijn boek heeft laten zien hoe Multatuli door Scott werd 'beïnvloed'. Allereerst betreft deze invloed de gedetailleerde beschrijving van de omgeving van de handeling op Java in het eerste Stern-hoofdstuk, dat, aldus Sötemann, 'wordt geschilderd op een wijze die niet noemenswaard verschilt van de methode, gewoonlijk gebruikt in historische romans' (1966, 100). De auteur van een historische roman moet zijn lezers achtergrondinformatie verschaffen voordat hij met zijn verhaal kan beginnen, en dat doet Multatuli ook.

Daarnaast legt Sötemann in een noot een verband tussen de uitweiding in het eerste Stern-hoofdstuk en de reeds vermelde uitweiding over uitweidingen, 'waar de functionele divagatie wordt verdedigd met een beroep op Scott' (Sötemann 1966, 232, noot 41). Elders gaat hij - alweer in een noot - zelfs nog een stap verder door niet alleen de legitimatie van de uitweiding in verband met Walter Scott te brengen, maar door in Scotts manier van schrijven de structurele basis van de hele *Max Havelaar* te zien:

Het spreekt wel vanzelf dat de onderhavige beschouwing [dat wil zeggen: de verdediging van Scott, R.G.] functioneert als rechtvaardiging van de bouw van *Max Havelaar* zelf. (Sötemann 1966, 262; noot 26)

Voor een voetnoot is dit een nogal verstrekkende, apodictische bewering. In zijn hoofdtekst benadert Sötemann deze stelling het dichtst in zijn interpretatie van

een citaat van Ian Jack die over Scott schrijft: 'no doubt [...] the desire for striking contrasts lay very near the heart of his imagination.' Dat geldt ook voor Multatuli, stelt Sötemann (1966, 63) meteen aansluitend hierop.

In twee andere noten legt hij een verband tussen Multatuli en Scott voor wat betreft hun omgang met personages. Droogstoppel als 'repetitious comic character' vertoont volgens hem (1966, 206, noot 7) overeenkomsten met de steeds weer onder de aandacht van de lezer gebrachte preoccupaties van personages in de *Waverley-novels*. Daarnaast ziet hij ook een parallel tussen Multatuli's voorkeur om zijn personages niet geleidelijk aan in kleine porties te presenteren, maar uitgebreid meteen bij hun eerste optreden in de tekst, in één blok als het ware. Dat deed Scott ook, zegt Sötemann (1966, 233v., noot 60).

Al deze verbanden en overeenkomsten - ook wanneer ze vooral in de noten zijn beland - maken het nog onwaarschijnlijker dat er in Sötemanns proefschrift sprake zou kunnen zijn van zoiets als een blinde vlek met betrekking tot de historische roman. Desondanks lijkt het erop dat Sötemann zich ervan bewust was de relatie tussen *Max Havelaar* en de historische roman allesbehalve uitputtend te hebben onderzocht: 'Het lijkt me niet noodzakelijk in dit verband in extenso in te gaan op de relatie tussen Multatuli's werk en de historische roman.' - dit kan men in weer een andere noot van Sötemann (1966, 235v., noot 68) nalezen. De context van deze laatste noot geeft echter tevens een eerste indicatie dat er wel degelijk sprake is van een zeer eenzijdig beeld van de historische roman in Sötemanns boek. In zijn hoofdstuk stelt hij in verband met de introductie van Nederlands-Indië, auctorieel verteld door Stern:

Het spreekt wel vanzelf dat de overvloed van deze toespelingen en constatering [...] de geschiedenis een dwingend karakter geeft op een wijze die afwijkt van wat in de historische roman nogal eens voorkomt. Dikwijls, zij het lang niet altijd, vormt zo'n historische introductie niet zo heel veel meer dan een achtergrond, dan coulissen, waartegen zich een betrekkelijk 'vrije' intrigue voltrekt. (Sötemann 1966, 103)

Het lijkt er dus op dat Sötemann de historische of feitelijke dimensie van de historische roman als marginaal beschouwt - in tegenstelling tot wat veel eigentijdse literatuurkritici (cf. Van der Wiel 1999), de meeste studies over het genre (cf. Aust 1994, Heirbrant 1995) en veel auteurs van historische romans zelf hebben beweerd. Overvloedige authentieke documentatie is in de ogen van Sötemann het bijzondere, originele extra dat de kern van *Max Havelaar* uitmaakt - authentieke documentatie vormt voor hem beslist niet het uitgangspunt van het genre 'historische roman'.

Voordat ik zal proberen een verklaring voor die eenzijdigheid te geven, zal ik eerst nog wat verdere argumenten voor mijn blinde-vlek-diagnose aanvoeren. Deze argumenten kan men halen uit wat Multatuli elders over Walter Scott heeft gezegd. Wanneer men de index van de *Volledige werken* erop naslaat, dan kan men daar

meer dan 30 verwijzingen naar Scott of een van zijn romans aantreffen. Afgezien van Multatuli's kritiek op Scott - die betrekking heeft op Scotts welgemanierde religiositeit en zijn massaproductie (cf. VW III, 205, 330vv.) - kan men vooral twee domeinen van bewondering in deze verwijzingen onderscheiden. Het eerste domein betreft de compositie van Scotts romans, waar ook Sötemann bij stil heeft gestaan. Niet alleen maar de auctoriale verteller in *Max Havelaar* gelooft in functionele divagatie, maar ook Douwes Dekker, zoals uit zijn brief aan Tine van 19 oktober 1859 valt af te leiden. Dekker verdedigt daarin het begin van zijn roman als volgt:

[...] daar het begin zoo flauw is zal je zeggen: is dat het nu? Maar het moet zoo wezen, geloof me, net als mijne toosten die gingen ook in eens over van flauwheid in scherpte en gevoel. Er komt eene beschouwing in voor over Walter Scott, die wist het, hoe men doen moet om effect te maken, en om het boek als men het uit heeft, uit de hand te doen leggen met indruk. (VW IX, 83)

Elders in de *Volledige werken* kan men zelfs een blauwdruk van Sötemanns apodictische uitspraak aantreffen dat de structuur van *Max Havelaar* in de werken van Walter Scott kan worden gevonden. Het gaat daarbij om een brief die Multatuli in 1876 aan K.Th. Wenzelburger schrijft en die verband houdt met Multatuli's polemieken met zijn Duitse vertaler Stromer. Stromer zou, door alles te schrappen dat hem overbodig leek - bijvoorbeeld de algemene informatie over de situatie in de kolonie -, de 'wezenlijke inhoud van de roman gecastreerd' hebben. Daarmee zou hij het onmogelijk hebben gemaakt de kern van de roman te begrijpen. En wat is die kern?

Ik zelf wees daartoe den weg, door die uitweiding over de breedte, waarmede Walter Scott z'n werken opzette. (VW XVIII, 348)

Maar daarnaast is er ook nog een tweede aspect van bewondering. Deze lof op Walter Scott wordt expliciet in idee 1065 gezongen, in het vijfde deel van de *Ideëën*:

Tegen één Walter Scott, die zich inspant om archaeologisch, historisch, volkenkundig en psychologisch wáár te zijn, en die 't gevondene op behaaglyke manier tracht in te kleden, staan er honderden op, die zich met de nabootsing van dat inkleden vergenoegen. Ze menen de voorafgaande inspanning en studie te mogen overslaan. (VW VI, 686)

Multatuli prijst Scott voor zijn historische, feitelijke authenticiteit en het documentatie-werk dat aan Scotts romans voorafging. Daardoor zou Scott 'soms maanden aan 't bestuderen van 'n landschap, en weken aan 'n gebouw' (VW VI, 689) hebben besteed. Over deze kant van Multatuli's bewondering voor Scott rept Sötemann niet. Ik zie daarin een verder argument voor het eenzijdige beeld in Söte-

manns proefschrift met betrekking tot de historische roman in het algemeen en zijn historische, op feiten gerichte dimensie in het bijzonder.

Ik meen twee verklaringen voor mijn stelling te kunnen geven. De eerste verklaring is gebaseerd op dat wat Eep Francken (1990, 91) Sötemanns 'autonomistische dogmatiek' zou noemen. Sötemann kiest in zijn studie voor een standpunt van waaruit hij *Max Havelaar* als roman, als een kunstwerk bekijkt. Hij beschouwt *Max Havelaar* als relatief autonoom - relatief omdat hij niet ontkent dat deze 'autohagiografie' (Sötemann 1966, 93) zwaar leunt op de relatie tussen de roman en de wereld buiten deze roman. Maar hij lokaliseert deze relatie met de wereld buiten de roman in de roman zelf - waar zij niet kan worden aangetroffen, zoals Eep Francken op overtuigende manier heeft laten zien (Francken 1990, 94). De historische roman als genre dat over het algemeen op de grens tussen geschiedschrijving en literatuur - of ten minste ergens in de buurt van deze grens - wordt gesitueerd, leent zich blijkbaar niet gemakkelijk voor een benadering op basis van de relatieve autonomie van literatuur. Met andere woorden: het genre van de historische roman is moeilijk in te passen in de poëtische uitgangspunten die aan de studie van Sötemann ten grondslag liggen. Daarom is het beslist niet toevallig dat hij - in een noot - als allereerste Wim Drop aanhaalt om te legitimeren waarom hij zich niet uitgebreider met de historische roman bezighoudt:

Deze auteur [Drop, R.G.] is van oordeel dat het slechts een enkele maal is gelukt om een werkelijk bevredigende synthese tot stand te brengen tussen het historische gebeuren en de eisen die de roman stelt. (Sötemann 1966, 235, noot 68)

Een verdere verklaring voor de geconstateerde eenzijdigheid is Sötemanns overtuiging dat hij door de structuuranalyse van een literair werk de basis voor een wetenschappelijk gefundeerd waardeoordeel kan leggen (cf. Sötemann 1966, 7). Deze opvatting is vanuit methodologisch standpunt reeds uitvoerig bekritiseerd (cf. Van der Paardt 1978). Hier volstaat het om te zeggen dat Sötemann zijn betoog afsluit met een lijst van zeven punten die moet aangeven in welk opzicht *Max Havelaar* 'geheel en al origineel' is (1966, 176v.). Het spreekt in dat verband vanzelf dat de authenticatie van de historische feiten door Multatuli in een glanzender daglicht komt te staan, wanneer er niet geconstateerd moet worden dat vergelijkbare procédés in verband met de historische roman eerder werden vertoond. Ik zal daarom proberen te laten zien dat een aantal van Sötemanns originaliteits-claims moeilijk overeind blijven wanneer men ze in verband met de historische roman bekijkt.

2. Overeenkomsten tussen de historische roman en *Max Havelaar*

Als een van de originele kanten van *Max Havelaar* beschouwt Sötemann 'de authenticatie en het spel met fictieve vorm/ reële inhoud' (1966, 176). Hij beweert daar-

mee niet dat nooit eerder in literaire teksten de indruk is gewekt dat de schrijver gebruik maakt van bronnen die voor hem liggen - de zogenaamde manuscript-fictie die in Nederland vooral rond 1700 in romanvoorredes opgang deed, is daar een goed voorbeeld voor (cf. Pol 1987, 90v. et passim). Waar het hem wel op aan komt - en gezien zijn originaliteitsclaim op aan moet komen - is dat de traditionele manuscript-fictie ten tijde van *Max Havelaar* alleen maar een beproefd literair procédé en niets dan een literaire conventie was. Dit doel bereikt hij (1966, 96) door de manuscript-fictie bij Multatuli te relateren aan de komische traditie van de 'humor-'cultus', - en in dit opzicht volgt hem overigens Eep Francken (1990, 91) zonder meer. Weliswaar geven beiden verder geen argumenten voor het verband dat zij leggen, maar het spreekt geenszins vanzelf dat het spel met fictieve vorm en reële inhoud van *Max Havelaar* tegen de achtergrond van de humor-cultus moet worden begrepen. Gezien de bewondering van Multatuli voor de zorgvuldigheid waarmee Scott zich documenteerde, ligt het meer voor de hand een andere lijn te trekken. De suggestie dat de historische roman documentaire bronnen heeft verwerkt, wordt in het genre namelijk vaak gewekt (cf. Heirbrant 1995:212). Als voorbeeld moge een citaat uit Walter Scotts debuutroman *Waverley; Or, 'Tis Sixty Years Since* uit 1814 volstaan. Aan het begin van hoofdstuk 24 deelt de verteller ons mee:

It is true that the annals and documents in my hands say but little of this Highland chase; but then I can find copious materials for description elsewhere. (*Waverley*, 186)

Deze bewering van de verteller kan al dan niet op historische documenten gebaseerd zijn, net zoals de vele vergelijkbare beweringen van de auctoriële verteller in *Max Havelaar* al dan niet waar kunnen zijn. Uitsluitsel over de vermeende waarheid zou alleen een historisch-kritische toetsing van de bronnen opleveren. Maar om deze beslissing gaat het hier niet. Waar het mij wel om is te doen, is vast te houden dat Multatuli in de historische, feitelijke waarheid van Scott scheen te geloven - zoals ook hij gelooft wilde worden in die zin dat zijn boek de waarheid over Lebak en Nederlands-Indië had onthuld. Tegen deze achtergrond lijkt het me plausibel om de bronnenfictie te begrijpen als procédé ontleend aan de historische roman - in beide gevallen schijnt er sprake te zijn van 'authenticatie en het spel met fictieve vorm/ reële inhoud'.

Het nadrukkelijke gebruik van historische documenten wordt in genre-studies dan ook opgevat als het uitzenden van historiciteitssignalen ('Geschichtssignale'), waaronder Hugo Aust (1994, 22vv.), behalve het vermelden van bronnen, het noemen van historische namen van personen en plaatsen, van historische data en culturele feiten verstaat. Ik hoef op de aanwezigheid van deze signalen in *Max Havelaar* niet in extenso in te gaan - reeds een oppervlakkige blik op de toelichtingen bij de historisch-kritische uitgave van *Max Havelaar* volstaat (cf. *Havelaar* II, 1-180). Wel lijkt het me in dit verband belangrijk erop te wijzen dat Jacob van Lennep zich tegen het gebruik van data in de eerste druk keerde met hetzelfde argument dat

in de literatuurbeschouwing als standaardargument tegen de historische roman dienst deed. Bedoeld wordt het verwijt dat het bij de historische roman om een bastaard of - sinds Jacob Geel de term in 1838 in het literaire debat had geïntroduceerd (cf. Grüttemeier 1999) - een hybride zou gaan, samengesteld uit literatuur en geschiedschrijving. Van Lennep keert zich tegen het gebruik van 'data in 't Boek, die er iets hybridis van maken en - aanleiding tot een proces wegens *dif-famatie* zouden kunnen geven.' Daarop antwoordt Multatuli: 'Juist, het weglaten der data maakt M.H. tot een *roman*. - *maar het is geen roman*. 't Is eene geschiedenis. 't Is eene *memorie van grieven*, 't Is eene *aanklagt*, 't Is eene *sommatie*!' (cf. *Havelaar* II, XXIV.)

Wat het spel met feit en fictie betreft, zijn ook meer dan algemene overeenkomsten tussen de historische roman en *Max Havelaar* te noemen. Wanneer 'Ik, Multatuli' op het einde van *Max Havelaar* de pen over neemt en zowel Stern als ook Droogstoppel ontslaat, zou het kunnen zijn dat de auteur Multatuli een vergelijkbaar laatste oordeel over romanpersonages heeft gelezen in Walter Scotts *The Betrothed* uit 1825. Bij wijze van introductie presenteert Scott in deze roman de notulen van een vergadering. De schrijver van de *Waverley-novels* heeft enkele van zijn bekendste personages uitgenodigd met als doel samen een juridisch persoon te gaan vormen. Kort gezegd komt het erop neer dat de vergadering geen succes wordt en in een chaos eindigt, waarop de voorzitter - de schrijver - het opgeeft. Hier komt het oordeel van de voorzitter die zich tot zijn personages richt:

I perceive, gentlemen, that you are like the young birds, who are impatient to leave their mother's nest - take care your own pen-feathers are strong enough to support you; since, as for my part, I am tired of supporting on my wing such a set of ungratefull gulls. But it signifies nothing speaking - I will no longer avail myself of such weak ministers as you - I will discard you - I will unbeget you, as Sir Anthony Absolute says - I will leave you and your whole hacked stock in trade [...], to the fools who choose to deal with them. I will vindicate my own fame with my own right hand, without appealing to such halting assistants, *Whom I have used for sport rather than need*. - I will lay my foundations better than on quicksands - I will rear my structure of better materials than painted cards; in a word, I will write HISTORY!' (*Betrothed*, xxxix v.)

Een belangrijk verschil met *Max Havelaar* is dat 'het is genoeg, Stern, ge kunt gaan!' en het tot Droogstoppel gerichte 'ik walg van myn eigen maaksel: stik in koffi en verdwyn!' aan het einde van de roman staan (cf. *Havelaar* I, 235vv.). Het wegsturen van de belangrijkste personages vindt plaats nadat Multatuli geschiedenis heeft geschreven en zijn lezers worden daar nog eens nadrukkelijk op gewezen. Desondanks is Scotts schim en diens spel met feit en fictie op de achtergrond van deze passage aanwezig.

Het lijkt er dus op dat voor 'authenticatie' en 'het spel met fictieve vorm/ reële inhoud' in historische romans van het type 'Scott' een rol is weggelegd die sterk overeenkomt met dat wat Sötemann met betrekking tot *Max Havelaar* poneert. De

originaliteit van *Max Havelaar* wordt daarmee danig gerelativeerd.

Een tweede structurele eigenschap waarmee Söttemann (1966, 177) de originaliteit van *Max Havelaar* meent te kunnen aantonen is 'de geraffineerde wijze waarop de formidabele hoeveelheid feitelijk materiaal is verwerkt'. Wederom moet men dit onder verwijzing naar het genre van de historische roman in het algemeen en in dit geval de zogenaamde 'Gelehrtenroman' in het bijzonder tegenspreken.

In de receptie werd Barthélemy's *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* uit 1788 bijvoorbeeld nadrukkelijk en expliciet geprezen vanwege de onvoorstelbare hoeveelheid encyclopedische kennis die de roman zou bevatten. Net zoals in het geval van Multatuli, was het juist niet de bedoeling van Barthélemy om een roman te schrijven. Hij verklaarde teleurgesteld te zijn, toen zijn boek als dusdanig werd gelezen - voor hem was de vorm die hij had gekozen niet meer dan een didactisch hulpmiddel. Een recensent beschreef de roman-vorm bij Barthélemy als 'luchtig hulsel' (cit. Van der Wiel 1999, 79v.) - een metafoor die sterk lijkt op Multatuli's 'een lekker omhulsel' (VW X, 63). Het belangrijkste verschil hierbij is uiteraard dat Multatuli in zijn omhulsel de lezer iets aandienende dat vooral in politiek opzicht bijzonder 'heet' was, terwijl het bij Barthélemy om humanistische encyclopedische kennis ging. Maar het verschil tussen deze 'Gelehrtenroman' en *Max Havelaar* ligt *niet* in de oriëntatie op een enorme hoeveelheid feiten en ook *niet* in de poging de roman-vorm als middel te gebruiken om die feiten te presenteren.

Wat hier aan de hand van het voorbeeld Barthélemy werd gesteld, geldt eveneens voor het Nederlandse voorbeeld *Plinius Secundus* van M.C. van Hall uit 1809. *Plinius* is, volgens de literatuurkritiek, eveneens een boek waarin de lezer niets zal vinden dat niet waar is. Maar ook in dit geval draagt de historische waarheid het kleed van de roman - de kledingmetafoor is afkomstig uit een van de contemporaine recensies (cf. Van der Wiel 1999, 85). Uiteraard verschillen de romans van Barthélemy en Van Hall grondig van die van Multatuli. Desondanks kan men vasthouden dat zij allen met hetzelfde probleem geconfronteerd waren om een enorme hoeveelheid feiten in fictie te integreren en dat zij eveneens allemaal voor dit probleem een oplossing hebben gevonden die vele contemporaine lezers en critici overtuigde.

Uiteindelijk kan men ook in dit verband nogmaals naar Walter Scott verwijzen, hoewel het belangrijkste hierover reeds is gezegd. Multatuli bewonderde Scott vanwege zijn compositorische vaardigheden, gebaseerd op zijn functioneel gebruik van uitweidingen en vanwege zijn zorgvuldige documentaire werkzaamheden. De combinatie van deze twee aspecten moet uiteindelijk iets opleveren wat zeer dicht in de buurt van datgene komt wat Söttemann noemt 'de geraffineerde wijze waarop de formidabele hoeveelheid feitelijk materiaal is verwerkt'. Scott maakte eveneens gebruik van een breed repertoire aan literaire middelen om zijn historisch materiaal te presenteren: het spectrum loopt van noten via feitelijke uitweidingen tot aan fictieve auteurs als Laurence Templeton in *Ivanhoe*, die behalve de noten ook de 'Dedicatory Epistle' schreef aan Scotts Droogstoppel, Rev. Dr. Dryasdust.²

Ik zou dus willen concluderen dat de banden tussen *Max Havelaar* en de historische roman, vooral in vorm die Walter Scott eraan gaf, nog veel hechter zijn dan tot nu toe door de literatuurwetenschap is onderkend.

3. Is Max Havelaar een historische roman?

Wanneer men met mijn betoog tot hier toe akkoord gaat, zou men nog een stap verder kunnen gaan en zich op grond van al die verbanden tussen *Max Havelaar* en de historische roman afvragen of *Max Havelaar* zelfs niet een historische roman is. Een dergelijke stap lijkt mij echter niet zinvol. Om te beginnen beschikt de literatuurwetenschap voor geen enkel van de duizenden genres die men onderscheidt over een operationaliseerbare definitie aan de hand waarvan men teksten bij een genre kan indelen volgens een controleerbare, intersubjectieve procedure. Genres zijn normatieve, veranderlijke en historisch gebonden concepten waaraan socio-historische en strategische functies kunnen worden toegekend (cf. Hempfer 1973, Voßkamp 1977, DiMaggio 1987). Ook wanneer men niet al te diep op methodologische problemen wil ingaan, moet men de hierboven gestelde vraag op zijn minst herformuleren in de trant van: kan *Max Havelaar* gelezen worden als wat over het algemeen als historische roman wordt beschouwd?

Maar ook in dit geval lijkt de vraag ver gezocht. De intentie van de auteur, om daar maar eens mee te beginnen, was duidelijk een andere. Multatuli werd niet moe te beklemtonen dat hij geen roman heeft willen schrijven (zie hierboven), en al helemaal geen historische roman. Hij wilde gelezen worden om de aandacht te vestigen op een eigentijds persoonlijk en koloniaal probleem, een probleem van de jaren 1850 en 1860 - zijn heden. Een blik op de contemporaine en latere literatuurbeschouwing (cf. Oversteegen 1970) levert eveneens geen aanknopingspunten op - afgezien van incidenteel gebruik van de genre-aanduiding.³ De vraag of *Max Havelaar* als historische roman kan worden gelezen lijkt dus ietwat geforceerd, om het vriendelijk uit te drukken.

Een blik in een themanummer van *Spiegel Historiael* uit 1996 naar aanleiding van het dertigjarig bestaan van het tijdschrift verandert de zaak echter. Het themanummer was helemaal gewijd aan de historische roman. Het tijdschrift had zijn lezers de kans geboden om hun favoriete historische roman te kiezen. Meer dan tweehonderd lezers gaven gehoor aan deze oproep en het tijdschrift publiceerde de uitslag in het genoemde themanummer. Niet helemaal verrassend kwam Hella Haasses *Het woud der verwachting* op nummer een en onder de eerste acht titels waren er vijf van Hella Haasse. Maar in de lagere rangen kreeg ook *Max Havelaar* 6 punten en eindigde daarmee als achttiende.⁴ Dit resultaat is verbazingwekkend: hoe kan een roman die als eigentijdse roman gepresenteerd is en in eerste instantie ook zo gerecipiëerd wordt, door sommige lezers zo'n 140 jaar later als historische roman worden gelezen?

Als men met deze vraag bij de genretheorie te rade gaat, dan komt men uit bij een algemeen probleem waar de meeste studies aandacht aan besteden. Kort gezegd gaat het daarbij om de vraag hoe historisch de handeling in een roman op het moment van verschijnen moet zijn om het boek nog als historische roman te laten doorgaan. Moet de roman over een ander tijdperk handelen? Moet de handeling minimaal twee generaties in het verleden liggen? Of vóór de geboorte van de auteur? Sinds Drops *Verbeelding en historie* uit 1958 - door sommigen nog steeds beschouwd als het Nederlandse standaardwerk over de materie (cf. Van der Wiel 1999, 587) - tot aan de dissertatie van Serge Heirbrant uit 1995 - die een uitvoerige discussie van de mogelijke antwoorden geeft - komt het antwoord op hetzelfde neer: de studies over de historische roman kunnen ons niet vertellen hoe veel jaren de auteur of het verschijnen van het boek van zijn handeling moeten scheiden (cf. Drop 1979, 8): 'Een sluitend criterium om het verleden af te bakenen bestaat niet.' (Heirbrant 1995, 28) Omdat de keuze voor een bepaalde historische periode vaak het resultaat is van een specifieke belangstelling voor de tegenwoordige tijd van de auteur (cf. Aust 1994, 2v.), is het verschil tussen de eigentijdse roman en de historische roman een verschil in gradatie, maar geenszins een absoluut verschil.

Wanneer Heirbrant (1995, 28) probeert dit probleem op te lossen door te verwijzen naar het gebruik en de prominente aanwezigheid van 'historische signalen' in de tekst zoals namen, data, culturele gebruiken en documenten, dan moet hij als consequentie accepteren dat iedere eigentijdse roman, iedere 'Zeitroman' die documentaire signalen uitzendt in de loop der tijden min of meer automatisch tot een historische roman evolueert (cf. Aust 1994:22vv.).

Tegen deze achtergrond kan men concluderen dat *Max Havelaar* niet alleen in velerlei opzichten stevige banden met de historische roman in de trant van Walter Scott onderhoudt. Bovendien lijkt in de loop der tijden de genre-grens tussen de historische roman en *Max Havelaar* osmotisch te zijn geworden.

Literatuur

Aust, H., *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar 1994.

DiMaggio, P., 'Classification in Art'. In: *American Sociological Review* 52 (1987), 440-455.

Drop, W., *Verbeelding en historie. Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw*. Utrecht 3 1979.

Francken, E., *De veelzinnige muze van E. Douwes Dekker*. Amsterdam 1990.

Grüttemeier, R., "Ondingen" in de negentiende eeuw: over de term en het concept *hybride*. In: K.D. Beekman/ M.T.C. Mathijssen-Verkooijen, G.F.H. Raat (red.): *De as van de Romantiek*. Opstellen aangeboden aan prof. dr. W. van den Berg bij zijn afscheid als hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Amsterdam 1999, 76-88.

Heirbrant, S., *Componenten en compositie van de historische roman. Een comparatistische en genologische benadering*. Leuven/ Apeldoorn 1995.

- Hempfer, K.**, *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München 1973.
- Hoogteijling, J.**, *Door de achterdeur naar binnen. Over de wording van Multatuli's Max Havelaar*. Amsterdam 1996.
- Johannes, J.-G.**, 'Rob Roy en Max Havelaar. Over de invloed van Walter Scott op Multatuli'. In: *over Multatuli* 22(2000), afl. 45, 39-51.
- Multatuli**, *Volledige Werken*. Red. G. Stuiveling/ H. van den Berg/ B.P.M. Dongelmans. 25 delen. Amsterdam 1950-1995.
- Multatuli**, *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Historisch-kritische uitgave. Red. A. Kets-Vree. 2 delen. Assen/Maastricht 1992.
- Oversteegen, J.J.**, *Multatuli en de kritiek. Een bloemlezing uit de literatuur over Multatuli*. Amsterdam 1970.
- Paardt, W.J. van der**, 'Evolutie der evaluatie. Max Havelaar en het literaire waardeoordeel.' In: *Over Multatuli* 1 (1978), 59-89.
- Pol, L.R.**, *Romanbeschouwing in voorredes: een onderzoek naar het denken over de roman in Nederland tussen 1600 en 1755*. Utrecht 1987.
- Scott, W.**, *Ivanhoe*. With introductory essay and notes by Andrew Lang. [Border edition, vol. XVI and XVII] London 1893.
- Scott, W.**, *The Betrothed*. With introductory essay and notes by Andrew Lang. [Border edition, vol. XXX-VII] London 1894.
- Scott, W.**, *Waverley*. Edited with an introduction by Andrew Hook. Harmondsworth 1972.
- Sötemann, A.L.**, *De structuur van Max Havelaar. Bijdrage tot het onderzoek naar de interpretatie en evaluatie van de roman*. Utrecht 1966.
- Spiegel Historiaal**, Themanummer 'De historische roman'. November/ december 1996. In: *Spiegel Historiaal* 31.
- Voßkamp, W.**, 'Gattungen als literarisch-soziale Institutionen'. In: Walter Hinck (red.): *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1977, 27-44.
- Wiel, J.R. van der**, *De geschiedenis in balkostuum. De historische roman in de Nederlandse literaire kritiek (1808-1874)*. Leuven/Apeldoorn 1999.

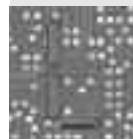
Noten

- 1 Een eerdere versie van dit artikel werd als voordracht gepresenteerd op het ICNS congres 'Janus at the millenium' in juni 2000 in Berkeley.
- 2 Cf. Johannes, (2000). Johannes betoogt verder dat de gelijkenis tussen die twee nog overtroffen wordt door een 'veel grotere familieverwantschap' tussen Droogstoppel en de heer Osbaldistone uit Scotts *Rob Roy*.
Ivanhoe verscheen in Engeland in 1817. De Nederlandse vertaling kwam in 1824 op de markt en wordt beschouwd als het begin van de Nederlandse 'Scottomanie' (cf. Van der Wiel 1999, 127vv.).
- 3 Een voorbeeld voor de aanduiding van *Max Havelaar* als historische roman treft men aan in W.C. van Manens recensie van de vierde druk van *Max Havelaar* (cf. VW, XVIII, 235-241). Jaap Hoogteijling besteed in zijn proefschrift over de wording van *Max Havelaar* twee bladzijden aan deze vraag onder het kopje: 'Historische roman?' Maar het is duidelijk dat deze vraag bij hem alleen retorisch

van aard is. Hij stelt immers meteen: 'Voor mij is een historische roman gekenmerkt door reflectie op het verleden, niet door een wijze van schrijven [...].' (Hoogteijling 1996, 196) Aan deze norm voldoet *Max Havelaar* volgens Hoogteijling niet: 'In *Max Havelaar* is niets te vinden dat duidt op enige reflectie op het verleden. Het heden van Havelaar, daar gaat het om, en Havelaars verleden doet alleen dienst om zijn heden beter te verstaan.' (1996, 197)

- 4 Hier de uitslag van de lezersenquête: 1. Haasse: Het woud der verwachting, 2. Haasse: Heren van de thee, 3. Eco: De naam van de roos, 4. Berling: De kinderen van de graal, 5. Haasse: Schaduwbeeld of het geheim van Appeltern, 6. Haasse: Scharlaken stad, 7. Vestdijk: Vuuraanbidders, 8. Haasse: Bentinck-boeken, 9. De Vries: Baron, 10. Graves: Ik Claudius, Couperus: Iskander, Tuchman: De waanzinnige 14e eeuw, 11. Romein-Verschoor: Vaderland in de verte, Chang: Wilde zwanen, 12. Oltmans: De schaapherder, Beckman: Kruistocht in spijkerbroek, 13. Vestdijk: Het vijfde zegel, Couperus: De berg van licht, 14. Nolthenius: Een man uit het dal van Spoleto, Van Ammers-Küller: Tavelinck-trilogie, Bradley: Nevelen van Avalon, Yourcenar: Hadrianus' gedenkschriften, 15. Boon: Pieter Daens, 16. Alders: Non nobis, 17. Rosenboom: Gewassen vlees, Yourcenar: Het hermetisch zwart, Noordervliet: Tine, Hermans: De donkere kamer van Damocles, 18. Haasse: Een nieuwer testament, Vestdijk: De held van Temesa, Multatuli: Max Havelaar, McLeod: Hoe duur was de suiker, Auel: De stam van de holebeer, Van Schendel: Fregatschip Johanna Maria. (cf. *Spiegel Historiael* 1996, 453)

Gerard Knuvelder op oorlogspad, of de metamorfose van een criticus



Mathijs Sanders

Wie zich bezighoudt met de Nederlandse literatuur van het interbellum wordt herhaaldelijk geconfronteerd met schrijvers die zich op enigerlei wijze hebben geëngageerd met wat in het spraakgebruik van die tijd wel werd aangeduid als 'de revolutie van rechts', met fascistische en nationaal-socialistische stromingen die na de Eerste Wereldoorlog in Europa opkwamen. In de literair-historische handboeken en overzichtswerken is van dit engagement doorgaans weinig terug te vinden. Het NSB-lidmaatschap van J.C. Bloem, de fascistische sympathieën van Willem de Mérode en de conservatieve politieke en maatschappelijke denkbeelden van dichters als Boutens, Marsman en A. Roland Holst lijken mijlenver verwijderd van het beschermd domein der poëzie; voer voor biografen, maar voor de literatuurgeschiedschrijver hoogstens van secundair belang.¹ Met de contextualisering van de literatuurgeschiedschrijving en de verschuiving van de aandacht van de literaire *tekst* naar het literaire *veld* zijn echter tal van buiten-literaire aandachtsgebieden binnen het blikveld van de literatuurhistoricus gekomen. Wie literatuuropvattingen interpreteert in hun veelvormige institutionele en culturele context, kan niet voorbijgaan aan de maatschappelijke en politieke standpunten die schrijvers en critici innamen. Literaturopvattingen en cultuuropvattingen zijn vaak onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Toen ik enkele jaren geleden begon met een promotie-onderzoek naar literaturopvattingen van katholieke Nederlandse auteurs en critici in het interbellum kon ik de troebele politieke wateren, waarin veel katholieke schrijvers zich hadden bewogen, al voorzien.² In 1964 had de Nijmeegse historicus L.M.H. Joosten er in zijn geruchtmakende dissertatie *Katholieken en fascisme in Nederland 1920-1940* immers al op gewezen dat 'bij de betrekkingen van katholieken met het fascisme in Nederland vooral letterkundigen een belangrijke rol hebben gespeeld.'³ Aan de hand van tijdschriften als *Roeping*, *De gemeenschap* en enkele kortlopende radicaal-katholieke blaadjes als *De valbijl*, *De paal*, *De christophore*, *Vrijdagen* en *De dijk* legde Joosten de vinger op de zere plek van het rechts-radicalisme onder katholieke jongeren in de jaren twintig en dertig, van wie er enkelen nog in leven waren. In een tijd

dat de publieke discussie over de Tweede Wereldoorlog werd beheerst door het 'goed-of-fout-syndroom' en Nederlanders, doorgaans met weinig gevoel voor nuance, werden ingedeeld 'bij een van de varianten op het verzet-collaboratie-continuüm'⁴ kwam de stelling van Joosten hard aan. De katholieke historicus haalde zich dan ook de woede en verontwaardiging op de hals van veel geloofsgenoten, ook van hen die zich voor en tijdens de oorlog van iedere rechts-radicalen ideologie hadden gedistantieerd. Zo brandmerkte Anton van Duinkerken Joosten als een nestbevuiler die oude wonden openscheurde en de vuile roomse was buiten hing. Van Duinkerken's recensie, die verscheen in het obscure *Jong Nederlands literaire tijdschrift*, was even bijtend als geforceerd en vormt zelfs in de ogen van diens biograaf Michel van der Plas een dieptepunt in zijn kritisch oeuvre. Joosten's *Katholieken en fascisme* en Van Duinkerken's aanval op dit boek leidden nog tot een kortstondige polemiek in na-oorlogs katholiek Nederland. Terwijl Joosten werd bijgevalen door zijn leermeester en promotor L.J. Rogier, kreeg Van Duinkerken kort na de publicatie van zijn honende bespreking de gelegenheid zijn aanval op Joosten nog eens over te doen in het tijdschrift *Brabantia*, op uitnodiging van Gerard Knuvelder, één van de centrale figuren in Joosten's proefschrift.⁵

Literatuurgeschiedschrijver

In de recente discussies over de nieuwe Nederlands-Vlaamse literatuurgeschiedenis duikt de naam van Gerard Knuvelder herhaaldelijk op.⁶ Als auteur van het vierdelige *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* - verschenen tussen 1948 en 1953 en tot in de jaren zeventig herdrukt - staat hij te boek als erfflater van de Nederlandse literatuurgeschiedenis, als onze nationale literatuurgeschiedschrijver. Kritiek op zijn eenmansonderneming was er van meet af aan, maar vooral in de jaren tachtig groeide onder neerlandici de onvrede met het handboek, dat toen al vele decennia als standaardwerk gold. Toen Anbeek in 1990 een gooi deed naar de opvolging van Knuvelder met zijn eigen *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* formuleerde hij in het voorwoord enkele toen reeds geijkte bezwaren tegen zijn voorganger. Diens boeken zouden te normatief zijn, de auteursportretten te evaluerend, de tekstinterpretaties uit de tweede hand en de inleidingen een nachtmerrie voor elke samenvattende student.⁷

Het zwaarst woog evenwel de kritiek op de moralistische waardeoordelen die Knuvelder in zijn handboek ten beste gaf. De literatuurgeschiedschrijver verloochende zijn katholieke achtergrond niet. In zijn *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde* uit 1954 - ook wel 'het vijfde deel' genoemd (deel vier eindigde in 1916) - figureerden de schrijvers Simon van het Reve, W.F. Hermans en Jo Boer onder het kopje 'De landerigen', een groep 'weinig attractieve' auteurs in wier werk Knuvelder geen metafysische dimensie kon ontwaren en die hij dan ook zonder pardon naar een uithoek van de literatuurgeschiedenis verwees, terwijl Anton van Duin-

kerken met niet minder dan zeven pagina's als één van de belangrijkste schrijvers werd opgevoerd. In dit *Handboek* (dat in 1964 werd herdrukt) verweet Knuvelder de jongste generatie 'een jongensachtige behoefte tot exhibitionisme en de drang woorden te laten afdrukken die men vroeger liever op schuttingen of op de wanden van urinoirs kalkte.'⁸ Gebrek aan cultuur en intelligentie, 'geestelijke onrijpheid', 'gemakkelijk cynisme' en een 'aan het ziekelijke grenzende neiging tot exhibitionisme van eigen ziel en lichaam' kenmerkten hun werk.

Met zijn morele bezwaren tegen de moderne naoorlogse Nederlandse roman schaarde Knuvelder zich achter de behoudende critici die het 'ontluisterende' mens- en wereldbeeld in het illusieloze proza van jongeren als Hermans, Reve en Blaman aan de kaak stelden en daar hun idealiserende literatuuropvatting tegenover plaatsten.⁹ Knuvelder zal zich hebben kunnen vinden in de morele 'voorbehouden' die de literatuurcriticus van *De tijd*, Anton van Duinkerken, maakte tegen de lectuur van de 'ontluisterende' romans van deze jongeren en in de mening van de dichter, criticus en politicus Bernhard Verhoeven, toen deze in de Tweede Kamer waarschuwde tegen 'destructieve tendensen en decadentievervalsingen' in het proza van de jonge literaire voorhoede en naar aanleiding van Van het Reve's novelle *Melancholia* concludeerde dat de weg naar de hel was geplaveid 'met dit soort zelfmoordkunst.'¹⁰ In de jaren zeventig stelde Knuvelder zijn negatieve oordeel over de moderne a-religieuze schrijvers bij, maar dat deze handboekschrijver zijn wortels had in de vooroorlogse katholieke zuil was onmiskenbaar. In 1989 noemde Anbeek Knuvelder 'een pilaarheilige, steunend op een afbrokkelen-de zuil.'¹¹

Knuvelder en de katholieke jongeren

Waar kwam deze pilaarheilige vandaan? Gerard Knuvelder werd in 1902 geboren, bezocht de gemeentelijke HBS in Arnhem en studeerde vervolgens Nederlands aan de Katholieke Leergangen in Tilburg, het in 1912 door H.W.E. Moller opgerichte katholieke opleidingsinstituut. Behalve als leraar Nederlands in Eindhoven, actief lid van de vereniging 'Ons Middelbaar Onderwijs in Noord-Brabant', correspondent voor het katholieke dagblad *De tijd* en medewerker van *De morgen* en *De Maasbode*, ontplooipte Knuvelder in de jaren twintig zijn activiteiten als literatuurcriticus en tijdschriftredacteur.¹² Begin jaren twintig maakte hij kennis met zijn geloofs- en generatiegenoten Gerard Bruning, Jan Engelman, Anton van Duinkerken en Wies Moens. In 1927 werd hij redacteur van het Brabantse katholieke maandblad *Roeping*, dat in 1922 door zijn leermeester Moller was opgericht. In 1928 werd hij zelfs hoofdredacteur van dit tijdschrift en dat zou hij blijven tot 1944, toen de uitgave van het blad tijdelijk werd gestaakt.

Binnen de constellatie van katholieke tijdschriften fungeerde *Roeping* begin jaren twintig als podium voor de rond 1900 geboren 'katholieke literaire jongeren', de

gebruikelijke aanduiding van de groep katholieke schrijvers, dichters en critici die kort na 1920 het woord namen en van wie Jan Engelman, Gerard en Henri Bruning, Anton van Duinkerken, Henk en Louis Kuitenbrouwer (alias Albert Kuyle), Albert Helman en Gerard Knuvelder de bekendsten zijn.¹³ Dankzij een oudere mentor, Hendrik Moller, kregen deze jongeren de gelegenheid hun tegendraadse culturele en literaire denkbeelden te ventileren in *Roeping*. In tegenstelling tot de voorgaande generatie katholieken, die zich had gemanifesteerd in tijdschriften als *De katholieke* (1842-1919) en vooral *Van onzen tijd* (1900-1920), meenden de jongeren van 1920 dat katholieke schrijvers en critici zich niet moesten richten naar opvattingen die eerder in het niet-katholieke literaire circuit waren geformuleerd (bijvoorbeeld de opvattingen van Kloos), maar zelfbewust een eigen koers moesten uitzetten op cultureel en literair gebied. Katholieken, zo meenden zij, moesten geen achterhoedepositie innemen, maar leiding geven om zodoende de cultuur en literatuur in katholieke zin te vernieuwen.¹⁴

Uit onvrede met de contemporaine cultuur, die van haar religieuze fundament was losgeslagen, ontwikkelden de malcontente jongeren scherpe cultuur- en maatschappijkritische standpunten die van meet af aan ook de literaire reflectie bepaalden. Inspiratie vonden zij bij de vertegenwoordigers van het *renouveau catholique* in Frankrijk, bij katholieke denkers als Léon Bloy en Jacques Maritain, wiens kunst-theoretische verhandeling op neothomistische grondslag, *Art et scolastique*, in 1919 was verschenen. Het verzet van de jongeren gold echter niet alleen de literatuur-opvattingen van de oudere generatie, maar ook de in hun ogen bezadigde en zelfgenoegzame katholieke emancipatiecultuur die werd uitgedragen door gezaghebbende geloofsgenoten als Gerard Brom (hoofdredacteur van *De beiaard*), A.B.H. Gielen (redacteur van het recensietijdschrift *Boekenschouw*), W.H. Nolens (de priester-politicus en voorzitter van de Rooms-Katholieke Staatspartij) en de befaamde kanselredenaars Jacques van Ginniken en Borromeus de Greeve, twee welbespraakte kopstukken van het rijke roomse leven. Veel roomse reputaties moesten eraan geloven. Van de priesters, die sinds Schaepman in alle segmenten van het katholieke leven de dienst uitmaakten, hadden de jonge non-conformisten danig hun becomst. Hoe controversieel de opvattingen van de jongeren waren in de ogen van de behoudende clerus, blijkt uit het feit dat de jonge priesterstudent Willem Asselbergs de eerste nummers van *Roeping* bemachtigde doordat zijn moeder de afleveringen in een waskoffertje het seminarie binnensmokkelde.¹⁵

Ondanks het gemeenschappelijke verzet tegen de oudere generatie geloofsgenoten, tegen het politieke en literaire establishment van de katholieke zuil en tegen niet-katholieke generatiegenoten die zich groepeerden in tijdschriften als *De stem* en *De vrije bladen*, liepen de meningen onder de jongeren spoedig uiteen. De oprichting van nieuwe tijdschriften was het gevolg van deze scheiding der geesten. In 1924 richtte een viertal radicaal-katholieke jongeren, Gerard en Henri Bruning, Rob de Wilt en Frans Schaepman, in Nijmegen het blaadje *De valbijl* op, waarvan slechts drie nummers verschenen (in april, mei en juni 1924) en waarin - onder het

motto 'wij willen uwe nekken treffen' - ongeremd werd gescholden op het burgerlijke en 'bezadigde' emancipatie-katholicisme, op de parlementaire democratie en op de vrome poëzie van de priester-dichters. De invloed van de Franse radicaal-katholieke polemist en pamflettist Léon Bloy was onmiskenbaar; notoire querulanten als Wouter Lutkie en Erich Wichman behoorden tot de *fans* van het eerste uur.¹⁶

Een jaar later werd in Utrecht door Jan Engelman, Henk en Louis Kuitenbrouwer en Willem Maas het maandblad *De gemeenschap* opgericht, waarin aandacht werd gevraagd voor het specifiek artistieke in kunst en literatuur en waarin verzet werd aangetekend tegen de ethisch-moralistische literatuurkritiek in *Roeping* en tegen de roomse kunstbevoogding in een tijdschrift als *Boekenschouw*. Terwijl in *De gemeenschap* – vooral bij monde van Engelman – de relatieve autonomie van de kunst werd bepleit, domineerde in de literatuurkritiek van *Roeping* de ethische norm.¹⁷ Ook in literair opzicht was de katholieke zuil allesbehalve een monoliet: naar buiten toe maakte zij weliswaar een solide indruk, maar binnen knaagde de verdeeldheid.

Moller en Knuveldeur betreurden de versplintering van krachten onder de katholieke jongeren. Knuveldeur was dan ook bepaald geen vriend van *De gemeenschap*. De oprichting van het Utrechtse maandblad betekende een gevoelige aderlating voor *Roeping* en Knuveldeur – Mollers trouwste paladijn – liet geen gelegenheid onbenut om 'Utrecht' vanuit *Roeping* te bestoken. Wat hij zijn Noordelijke geloofsgenoten verweet was een teveel aan esthetiek ten koste van het katholieke belang. Op hun beurt verweten Engelman en de zijnen hem gebrek aan esthetisch onderscheidingsvermogen. *Roeping* was in hun ogen onartistiek en van weinig belang: werkelijk literaire talenten bleven er weg. Dat Knuveldeur niets moest hebben van *De gemeenschap* bleek toen één van de meest getalenteerde jongeren, de ex-seminarist Anton van Duinkerken, in 1927 (het jaar waarin hij redacteur werd van *De tijd* en verhuisde naar Amsterdam) de overstap maakte van *Roeping* naar *De gemeenschap*. Van Duinkerken was tussen 1924 en 1927 de inzet van touwtrekkerij tussen Jan Engelman en Gerard Knuveldeur, die hem beiden aan hun tijdschrift wilden binden en elkaar overtroefden met honoraria. Van Duinkerken's uiteindelijke keuze voor *De gemeenschap* schoot Knuveldeur dan ook in het verkeerde keelgat. In een brief aan Van Duinkerken van 22 november 1928 diskwalificeerde Knuveldeur *De gemeenschap* als 'de meest moderne revue' en noemde hij Van Duinkerken's medewerking aan dat tijdschrift 'een afgrijselijke mesalliance':

In zoover Roeping 'n specifiek katholiek en zuidelijk belang is, acht ik je daad in dit opzicht 'n vergissing: je benadeelt 'n katholiek en zuidelijk belang ten voordele van een esteties (zeker niet katholiek) en noordelijk belang. Voor jezelf zal het ten gevolge hebben dat je verestetizeert - en dan ga je naar de bliksem, zoals Utrecht in *diepste zin* improductief is geworden, dóór zijn esteticisme. [...] Utrecht *haat* het Zuiden, en dat zul jij niet tegenhouden. [...] Utrecht neemt jou; *niet* omdat ze bijzondere kwaliteiten in je erkennen (gelóóf dat toch niet), maar omdat ze zo doende 't Zuiden menen uit te mergelen.¹⁸

Knuvelders sympathieën lagen meer bij de radicale Nijmeegse fractie. In 1924 had hij een uitnodiging van Gerard Bruning, om met enige 'parate exekuties' mee te werken aan *De valbijl*, weliswaar af moeten slaan uit loyaliteit jegens Moller¹⁹, maar toen dit tijdschrift ter ziele was kregen radicalen als Henri Bruning, Ernest Michel en Ton Kerssemakers van hem ruimschoots de gelegenheid om in *Roeping* hun religieus radicalisme te ventileren in geëxalteerde scheldtirades tegen vooral Engelman, Kuyle en van Duinkerken. Het radicaal-katholieke tijdschrift *De paal* - opgericht in 1930 door Bruning, Michel, Kerssemakers en Ernst Voorhoeve als voortzetting van *De valbijl* - had Knuvelders sympathie. In *De morgen* had hij *De paal* verwelkomd als 'een der reacties tegen het proces van verburgerlijking, van arrivisme dat zich in de kring van de Gemeenschap aan 't voltrekken is.'²⁰ Deze aanval van Knuvelder op *De gemeenschap* leidde tot een korte polemiek in *Roeping* tussen Knuvelder en Marsman, die het voor zijn Utrechtse katholieke vrienden opnam en zijn medewerking aan *Roeping* beëindigde.²¹ Knuvelder bleef bij zijn stelling dat *De gemeenschap* was verzand in burgerlijk arrivisme en in zijn eigen tijdschrift bood hij de radicale querulanten Henri Bruning en Ernest Michel (een rabiante antisemiet en psychopaat, zich noemende 'Gods handgranaat'²²) ruimschoots de gelegenheid om hun gal te spuwen over *De gemeenschap* in het algemeen en over Van Duinkerken in het bijzonder. Onder diens leiding zou *De gemeenschap* volgens Michel aanpappen met de 'heidenen' van *De vrije bladen*, waarmee de 'gearriveerde' Utrechtse jongeren Engelman, Van Duinkerken, Kuyle en Helman hun katholicisme verloochenden.²³ De tirades van Bruning en Michel in *Roeping* aan het adres van Van Duinkerken vormden de prelude op de scheldkanonnades tegen 'Utrecht' in *De paal*. In dit integraal-katholieke tijdschrift, waarvan in 1930-1931 slechts negen nummers verschenen, werd ongeremd gescholden op 'de democratische plee', op priesters en politici, maar vooral op de 'kunst- en moraalvervalscher' Engelman en op 'het orakel der pedanten' Anton van Duinkerken.²⁴ Het verbale geweld in *Roeping* tegen *De gemeenschap* was dan wel niet rechtstreeks afkomstig van Knuvelder, maar als verantwoordelijk hoofdredacteur zette hij met Bruning en Michel grof geschut in tegen 'Utrecht', terwijl hij zelf tussen de coulissen bleef.

Literatuuropvattingen: vorm noch vent

Gezien zijn sympathie voor het radicale, anti-burgerlijke katholicisme is het niet verwonderlijk dat voor de literatuurcriticus Knuvelder de katholieke levensbeschouwing de allesbepalende norm was. Morele en levensbeschouwelijke criteria voerden de boventoon in zijn vele essays en kritieken uit de jaren twintig en dertig. Kunst moest in zijn ogen niet gericht zijn op *vormvernieuwing*, maar op *levensvernieuwing*. Het kunstwerk moest de eerlijke weergave zijn van een sterke levensovertuiging en van een ongeschokt geloof. Toen Knuvelder in 1929 enkele essays en kritieken bundelde onder de titel *Zwervers*, liet hij in de inleiding weten dat zijn

belangstelling niet in de eerste plaats *littéraire* was, maar dat hem vooral ‘de geestelijke (niet-literaire) waarden’ in een kunstwerk interesseerden en dat hij literatuur in de eerste plaats wenste te beschouwen in de context van ‘de geestesgesteldenis van de moderne Europese mens.’ De opstellen waren geschreven vanuit ‘de zekerheid van het Katholicisme, dat met wel-willend begrip van het standpunt der “anderen” in eerste en laatste instantie zichzelf handhaaft tegenover dit standpunt.’²⁵

Aan dit ‘wel-willend begrip’ waren echter wel duidelijke grenzen. Literatuur die de juiste levensbeschouwelijke en ethische gerichtheid ontbeerde werd door Knuvelde vaak onzachtzinnig afgewezen. Ronduit agressief en honend was zijn recensie van Menno ter Braaks roman *Hampton court* (1931).²⁶ Ook Van Duinkerken, Helman en Panhuysen oordeelden negatief over de roman, maar geen van hen speelde zozeer op de man als Knuvelde.²⁷ *Hampton court* getuigde volgens hem van een abjecte, nihilistische mentaliteit en van kil rationalisme. Ter Braak reageerde niet op Knuvelde's tirade, hij polemiseerde liever met Van Duinkerken. Du Perron had zijn oordeel over ‘den heer Knuvelde’ al gereed. In een brief aan Marsman heet *Roepings* hoofdredacteur ‘een van de schijnheiligste en geboorneerdste smoelementen die het iemand gegeven is te aanschouwen, zelfs in katholiek Polderland!’²⁸

Het ligt gezien de ethische, morele en levensbeschouwelijke dominant in Knuvelde's kritieken voor de hand dat hij afwijzend stond tegenover veel contemporaine literatuur, die met de katholieke moraal op gespannen voet stond. In het speciaalnummer van *De vrije bladen* over de moderne film (1926) mistte hij ‘het etiese element’.²⁹ In de moderne literatuur ontwaarde Knuvelde alom ‘decadentie’ en ‘destructie’. Het werk van een schrijver als Vestdijk vond hij kil-cerebraal, *Meneer Visser's hellevaart* weerszinwekkend. Zijn afkeer van het tijdschrift *Forum* kwam rechtsreeks voort uit zijn verzet tegen de geest van het intellectueel nihilisme die hij in het tijdschrift van Ter Braak, Du Perron en Vestdijk - ‘deze allerijkelijkste boven-Moerdijkse harken’ - ontwaarde.³⁰ Van poëzie eiste hij dat deze niet individualistisch maar ‘volks’ was, wortelend in het volle leven en in het katholieke geloof. Keer op keer benadrukte hij de sociale functie van literatuur. Goede literatuur moest getuigen van ‘menselijke bewogenheid’, ‘gemoedswarmte’ en ‘levensliefde’ - trefwoorden waarmee ook Van Duinkerken zijn recensies doorspekte.³¹ Knuvelde noemde het de taak van de criticus ‘de producten onzer romanciers te toetsen op méér dan hun artistieke raffinement alléén.’³² Literaire autonomie achtte hij dan ook ronduit verwerpelijk.

In 1931 nam hij de gelegenheid te baat zijn poetische kaarten op tafel te leggen. In *Roeping* publiceerde hij een uitgebreide recensie van *Prisma*, de in 1930 door D.A.M. Binnendijk samengestelde en ingeleide bloemlezing uit de Nederlandse en Vlaamse poëzie van na 1918. In zijn inleiding had Binnendijk – aansluitend bij Nijhoff en in oppositie tot het ethisch humanisme van Dirk Coster – de autonomie van de poëzie verdedigd. De programmatische inleiding van *Prisma* vormde de aanleiding tot het bekende ‘Vorm of vent’-debat, een literaire polemiek tussen de voorstanders van een onafhankelijke, autonome poëzie en critici die in het literai-

re werk in de eerste plaats een sterke persoonlijkheid wilden ontmoeten en zich verzetten tegen de in hun ogen mystificerende theorieën over ‘vormkracht’, ‘transformatie’ en ‘ontpersoonlijking’.³³ Op grond van de vooropgestelde eenheid van kunst, religie en moraal verwierpen de katholieken zowel de opvattingen van de formalisten Nijhoff en Binnendijk, als die van de ventisten Ter Braak en Du Peron: vorm noch vent dus. In een ludieke satire nam de redactie van *De gemeenschap* in de polemische rubriek ‘Hagel’ het debat op de korrel door de standpunten van beide partijen belachelijk te maken en de hele polemieek te reduceren tot een onbenullige dorpsruzie.³⁴

Knuvelders reactie op het debat was aanmerkelijk serieuzer, de hilariteit van *De gemeenschap* was niet aan hem besteed. In zijn recensie van *Prisma* ventileert Knuvelder zijn eigen levensbeschouwelijk gefundeerde poetica in oppositie tot de autonomistische poëzie-opvatting van Binnendijk.³⁵ Knuvelder noemt Binnendijks uiteenzetting over het beschermd domein der poëzie en creatieve vermogen van het gedicht onzinnig en onjuist: ‘alsof er een soort immanente kracht in de poëzie-zelf zou schuilen!’ Wanneer de ‘zonderlinge aesthetika’ van Binnendijk ingang vindt, zal de poëzie volgens Knuvelder volledig van de werkelijkheid vervreemden met als resultaat: steriel estheticisme en een misplaatste vergoddelijking van de poëzie.

Is het niet merkwaardig: dat zo goed als niets uit het huiveringwekkend groots, katastrofaal gebeuren rondom ons: de dreigende ondergang van het avondland, de ondergang van de katholieke beschaving in het Westen, het iedere dag een schrede verder overgeleverd worden van de Europese cultuur aan de barbaren - dat niets van dit alles schijnt door te dringen in het artistiek bewustzijn van onze kunstenaars?

Uit zijn *Prisma*-kritiek blijkt dat literatuurkritiek en cultuurkritiek bij Knuvelder direct in elkaars verlengde lagen. Telkens dook in zijn recensies de tijdgeest op en werd de stand van de literatuur gerelateerd aan de vermeende crisis in de Westerse cultuur. Dit cultuurkritisch standpunt deelde Knuvelder met zijn katholieke generatiegenoten. Zij schreven deze cultuurcrisis toe aan een viertal historische breuklijnen sinds de (katholieke) Middeleeuwen: de protestantse reformatie, de humanistische renaissance, de rationalistische verlichting en het moderne liberalisme en kapitalisme, vier wezenlijk anti-katholieke ‘revoluties’ waartegen de Kerk zich tweemaal moest stellen. De Franse revolutie van 1789 had volgens hen het katholieke, religieuze fundament ondermijnd en een algehele geestelijke en zedelijke ontbinding veroorzaakt. De loopgraven van Verdun waren voor de katholieke jongeren het onomstotelijke bewijs dat de moderne Westerse cultuur was vastgelopen en dat een groots en integraal katholiek herstel noodzakelijk was - een *renouveau catholique* in de geest van de Franse katholieke denkers Léon Bloy en Jacques Maritain, een ‘katholieke reconstructie’, zoals de ondertitel van *De gemeenschap* aanvankelijk luidde.³⁶

Het non-conformisme van de katholieke jongeren op cultureel en literair gebied kreeg een politieke invulling in een uitgesproken verzet tegen moderne zaken als liberalisme, kapitalisme en parlementaire democratie en - bij enkelen - in een groeiende belangstelling voor de rechts-radicalen stromingen die in Europa terrein wonnen: het fascisme van Mussolini en Franco en (in mindere mate) het nationaal-socialisme van Hitler. Ook deze politieke stromingen keerden zich immers tegen de moderne samenleving, die de beginselen van de Franse revolutie tot grondslag had.³⁷

Cultuuropvattingen: de revolutie van rechts

Zowel in *De gemeenschap* als in *Roeping* werd kritiek geleverd op de parlementaire democratie, maar terwijl in het eerstgenoemde tijdschrift het rechts-radicalisme werd getemperd door redacteuren als Van Duinkerken en Engelman, trok Knuvelder in *Roeping* radicale consequenties uit zijn principiële kritiek op kapitalisme en democratie. In 1929 opende de redactie van *Roeping* een 'Politieke kroniek' die werd verzorgd door J.A. Vervaart, een kritische voorstander van de democratische staatsvorm en een opponent van het rechts-radicalisme onder geloofsgenoten.³⁸ Uit het gegeven dat hoofdredacteur Knuvelder democratisch gezinde katholieke politici als Vervaart en Max van Poll aan het woord liet, blijkt dat hij aanvankelijk niet onwelwillend stond tegenover de parlementaire democratie en de politiek van de RKSP, die in *De gemeenschap* toen al geruime tijd onder vuur lagen. Maar begin jaren dertig ging ook Knuvelder in de aanval tegen de katholieke politieke leider Nolens en pleitte hij voor een principiële katholieke politiek 'die niet met handen en voeten gebonden is aan afspraken met andere vaag-kristelijke partijen.'³⁹ In zijn redactionele inleiding tot de tiende jaargang van *Roeping* ventileerde Knuvelder onverhuld zijn katholiek-volkse idealen.⁴⁰ Het Italiaans fascisme moest de Nederlandse katholieken tot voorbeeld dienen in hun strijd voor een nieuwe wereld. De contouren van die nieuwe wereld tekenden zich volgens hem elders in Europa al af:

Door een juist en takties aanwenden der nationale krachten heeft Mussolini van een tweederangse, aan corruptie overgeleverde volksgemeenschap een natie gemaakt welke in haar staatsformatie haar taak in de wereld eerder zal overschatten dan vergeten. Al te menselijke overdrijvingen mogen echter de juistheid van het beginsel niet in verdenking brengen.

In een reeks opstellen in *Roeping* pleitte Knuvelder begin jaren dertig voor een wending naar rechts, waarbij hij beurtelings een lans brak voor het syndicalisme, de Action Francaise, het Italiaans fascisme en voor het nationaal-socialisme in Oostenrijk en Duitsland. Wat Knuvelder voor ogen stond was een centraal geleide volksstaat onder de eenhoofdige leiding van een soevereine monarch met Brabant als centrum. Nationalistische en Groot-Nederlandse sentimenten bepaalden de

teneur van Knuvelders politieke vertogen in *Roeping* en van zijn spraakmakende boeken *Bezuiden de Moerdijk* (1929), *Vanuit wingewesten; een sociografie van het Zuiden* (1930), *Het rampjaar 1830* (1930), *De mythe van Nederland* (1932) en *Volk en staat* (1936).⁴¹ De 'Nederlandse stam' moest volgens Knuvelder in één staatsverband worden ondergebracht. In *Roeping* brak hij een lans voor een autoritair-corporatieve nationale staat die een 'organiese eenheid' zou vormen en waarin zou worden afgerekend met individualisme, kapitalisme en democratie - nivellerende vruchten van de gehate Verlichting. De rechtse revolutie zou volgens Knuvelder een einde moeten maken aan de chaos die het moderne denken had veroorzaakt en de 'natuurlijke orde' - die natuurlijk een katholieke orde is - herstellen.⁴² Voor een democraat als Vervaart was toen geen plaats meer in *Roeping*. In 1933 kreeg hij zijn congé:

De geest van *Roeping* gedooft niet langer, dat op haar bladzijden - in een zogenoemde, regelmatig verschijnende 'Politieke kroniek' - als 'de' politieke beschouwingwijze de parlementair-demokratiese gehuldigd wordt.⁴³

In 1933 mondde Knuvelders pleidooi voor een krachtige Nederlandse volksgemeenschap uit in een uitgesproken positieve waardering van de Machtsübernahme door Hitler. Zijn opstel 'Hitler' is één grote lofzang op de door de Nazi's bewerkstelligde 'Duitse revolutie' - een contrarevolutie die een afrekening inhield met de ongewenste erfenis van de Franse revolutie.⁴⁴ In Duitsland - aldus Knuvelder - krijgt Europa een laatste kans:

De Duitse Revolutie van 1933 overwon de Franse Revolutie en haar beginselen: opnieuw, na Italië, aanvaardt een staat thans weer het organiese gemeenschapsbeginsel boven het individualistische vrijheidsbeginsel. Alle consequenties volgen: de liberale democratie houdt op te bestaan, dientengevolge de partijstaat. Tegenover het Rationalisme, in de Godin van de Rede anderhalve eeuw her ten troon verheven, wordt het - ten dele irrationele leven geplaatst.

Bezorgde geloofsgenoten als Engelman en Van Duinkerken moesten zich volgens Knuvelder maar niet te veel vergapen aan de onvermijdelijke excessen waarmee de 'Duitse revolutie' nu eenmaal gepaard ging. Intussen ondernam Knuvelder verwoede pogingen om een 'Bond van katholieke fascistten' van de grond te krijgen, maar daar wist zijn Eindhovense schoolbestuur een stokje voor te steken.⁴⁵ Dat de revolutie van rechts in Gerard Knuvelder een warm pleitbezorger had, bleek nog eens in het artikel 'Gleichschaltung' uit 1933. De teneur van dit stuk is radicaal antisemitisch.⁴⁶

De Jodenmacht, innig gelieerd aan de Vrijmetselarij, verderft de wereld. Het is, zonder meer, een kwestie van zelfbehoud deze onduldbare tyrannie te breken. En Hitler doet goed werk, bijv. als hij de Berlijnse drukpers - tot voor kort voor 90 pCt in handen van Joden - hun klauwen ontruikt om ze terug te geven aan het eigen volk.

Ook voor de literatuur zou de autoritaire volksstaat naar Duitse snit volgens Knuvelder een vruchtbare voedingsbodem zijn. Er zou immers worden afgerekend met 'de volslagen anarchie in het kunstleven' en met 'de spoorloosheid in de letterkunde, die zelfs Katholieken op een dwaalspoor brengt'.⁴⁷ Ook de openbare boekverbrandingen waartoe de Nazi's waren overgegaan hadden Knuvelders volmondige instemming, immers

Men kan met de Duitse staat slechts erkennen, dat een massa literatuur slechts Schund is, morele Schund in enger zedelijk opzicht, in breder opzicht tegen de geest, de goede zeden en gewoonten des volks. [...] Rotte plekken dienen grondig uitgesneden te worden. Hebben wij respect voor de mannen, die aandurven de moedige daad welke onsympathiek maakt...althans in de oogen der liberale esthetelingen!⁴⁸

Het verbranden van boeken werd een repeterend motief in de kritieken van Knuvelder. Zijn recensie van een werk van W.A. Wagenaar besloot hij met de uitroep: 'Dit boek roept om de brandstapel'.⁴⁹

In *De nieuwe eeuw* had Engelman naar aanleiding van 'Hitler' en 'Gleichschaltung' zijn bezorgdheid uitgesproken over de geestelijke gezondheid van Knuvelder.⁵⁰ Deze had echter zijn vertrouwen gesteld op de revolutie van rechts en zijn ideeën werkte hij uit in een speciale aflevering van *Roeping* (april 1934), getiteld 'Vernieuwing van het staatsbestel; essay over de revolutie van rechts en de katholieke staatsleer'. De staatkundige vernieuwing zou haar beslag moeten krijgen in een nationale variant van het fascisme en nationaal-socialisme: een corporatief ingerichte staat onder eenhoofdige leiding, waarin 'natuurlijke orde' en 'organiese eenheid' zouden heersen en waarin liberalisme en communisme kansloos zouden zijn. Knuvelder noemde zich bij deze gelegenheid 'demofiel', maar geen 'democraat'.⁵¹

In de loop van de jaren dertig distantieerde Knuvelder zich van Nazi-Duitsland en van het rechts-extremisme. Hij raakte teleurgesteld door de uitkomst van de 'Duitse contra-revolutie'. De voornaamste reden waarom hij afstand nam van Hitler was echter gelegen in het feit dat de Führer de rechten van de Duitse katholieken niet respecteerde.⁵² Ook het gegeven dat het Nederlandse episcopaat bij herhaling waarschuwde tegen het nationaal-socialisme het lidmaatschap van de NSB ten strengste verbood, heeft mogelijk bijgedragen aan Knuvelders bezinning. Anders dan een aantal van zijn meer radicale geloofsgenoten kwam Knuvelder nog voor de pogroms van de *Reichskristallnacht* (1938) terug op zijn nazistische sympathieën. De oprichting van de Nederlandse Unie in augustus 1940 - die met 'erkenning van de gewijzigde verhoudingen' een positie tussen het Nederlandse volk en de bezetter wilde innemen en daarbij pleitte voor een Nederlands autoritair-corporatief systeem onder Duitse bescherming - juichte hij evenwel toe.⁵³

Het politieke debat over de revolutie van rechts werkte in de jaren dertig als een slijtzwam onder katholieke literatoren. Terwijl Gerard Knuvelder zich gaandeweg distan-

tieerde van het rechts-extremisme sloot zijn broer Louis zich aan bij Arnold Meijers Zwart Front en nam hij zitting in de redactie van *De nieuwe gids* toen dit tijdschrift onder redactie van Alfred Haighton een nationaal-socialistische koers ging varen.⁵⁴ Ook binnen *De gemeenschap* leidde het debat over kunst, maatschappij en katholicisme tot een scheiding der geesten, waarbij vooral Engelman en Kuyle tegenover elkaar kwamen te staan. Eind 1933 resulteerde deze controverse in het vertrek van de gebroeders Kuitenbrouwer uit de redactie van *De gemeenschap* en in de oprichting van *De nieuwe gemeenschap*, waarvan het eerste nummer in januari 1934 verscheen en dat al spoedig opteerde voor een nationaal-socialistische koers.⁵⁵ Engelman en Van Duinkerken bonden in *De gemeenschap* de strijd aan tegen fascisme en nationaal-socialisme, spraken zich uit tegen Franco en namen in 1936 samen met onder anderen Ter Braak, Du Perron en Romein enige tijd zitting in het Comité van Waakzaamheid.⁵⁶ In de eerste oorlogsjaren werden de tijdschriftredacties gedwongen zich te conformeren aan de nationaal-socialistische cultuurpolitiek, hetgeen de opheffing van een groot aantal bladen tot gevolg had. Slechts enkele tijdschriften bleven gespaard. Terwijl *De gemeenschap* in september 1941 door het *Referat Zeitschriften* 'polizeilich verboten' werd, kon *Roeping* gedurende de bezettingsjaren blijven verschijnen (met een korte onderbreking van juli 1941 tot januari 1942). De gehele redactie en alle vaste medewerkers waren toegetreden tot de Kultuurkamer en deze inschikkelijkheid werd beloond, op voorwaarde dat het tijdschrift zich buiten elke politieke discussie zou houden.⁵⁷ In mei 1944 was de papierschaarste zo groot dat ook *Roeping* van het toneel verdween. Enkele maanden later verruilde Knuvelder het hoofdredacteurschap van *Roeping* voor dat van het weekblad *De nieuwe eeuw*. Toen dit weekblad eind december 1944 weer begon te verschijnen vanuit het bevrijde Eindhoven opende hij het eerste nummer met het redactionele hoofdartikel 'Na de catastrophe', waarin hij zijn landgenoten opriep de nationale wederopbouw vanuit het bevrijde Brabant krachtig ter hand te nemen.⁵⁸ Anders dan geloofsgenoten als Albert Kuyle, Henk Kuitenbrouwer, Gerard Wijdeveld, Chris de Graaff, Henri Bruning en zijn broer Louis bezondigde Gerard Knuvelder zich niet aan actieve collaboratie met de Duitse bezetter (bijvoorbeeld door zich als correspondent te binden aan de Kultuurkamer).⁵⁹ Dat zal vermoedelijk de belangrijkste reden zijn geweest dat hij uiteindelijk niet werd gedaagd voor zuiveringscommissies als de Ereraad voor de Letterkunde en geen publicatieverbod kreeg opgelegd. Bovendien was een vooraanstaand geloofsgenoot als Anton van Duinkerken maar al te graag bereid hem waar nodig de hand boven het hoofd te houden. Van Duinkerken zorgde er zelfs hoogstpersoonlijk voor dat Knuvelder zich niet tegenover de Ereraad behoefde te verantwoorden over zijn beleid als redacteur van *Roeping* tijdens de oorlogsjaren, toen op een dergelijk onderzoek werd aangedrongen.⁶⁰ Men kan zich (met biograaf Van der Plas) verbazen over zoveel praktisch-christelijke barmhartigheid van Van Duinkerken ten aanzien van de man die tijdens de oorlogsjaren zijn taken bij *De tijd* overnam.⁶¹ Met Van Duinkerken's aanval op Joostens dissertatie in het achterhoofd krijgt diens grote mede-

dogen met 'foute' geloofsgenoten echter een andere dimensie. Natuurlijk wist Van Duinkerken anno 1964 maar al te goed dat er onder de vooroorlogse katholieke jongeren - waartoe hij ook zelf behoord had als redacteur van respectievelijk *Roeping* en *De gemeenschap* - velen waren die zich expliciet voor de rechtse revolutie hadden uitgesproken. Enkel van hen gingen na mei 1940 over tot openlijke collaboratie met de Duitse bezetter en conformeerden zich aan de nationaal-socialistische cultuurpolitiek, terwijl Van Duinkerken als fervent anti-fascist werd geïnterneerd in het gijzelaarskamp St. Michielsgestel. Hoewel Van Duinkerken geen enkel begrip kon opbrengen voor de fascistische en nationaal-socialistische sympathieën van zijn 'foute' geloofs- en generatiegenoten is hij hen na de oorlog niet erg hard gevallen. Als adviseur van de Eerste Raad voor de Letterkunde stelde Van Duinkerken zich na 1945 zelfs tot doel 'de vonnissen over katholieke schrijvers tot een minimum beperkt te houden' en nam hij enkele geloofsgenoten die van collaboratie werden beschuldigd in bescherming, onder wie Gerard Wijdeveld, Henri Bruning en Paul Vlemminx.⁶² Geen moeite was hem teveel om hen buiten schot te houden: de vuile was van de kleine en grote collaboratie onder katholieken mocht in geen geval buiten worden gehangen; voor alles diende de katholieke eenheid bewaard te blijven, zeker ten overstaan van de buitenwereld. De katholieke 'foutgangers' waren in Joostens boek echter prominent aanwezig. Knuveler zelf heeft na de oorlog met geen woord gerept over zijn vroegere rechts-radicalen sympathieën. In zijn memoires *Onachterhaalbare tijd* schreef hij dat hij zich tijdens de oorlogsjaren - 'in afwachting van de ondergang van het Derde Rijk' - vooral bezig hield met het schrijven van zijn nieuwe literairhistorische *Handboek*.⁶³ In hun televisiedocumentaire *De nieuwe gemeenschap en het ideaal* (1977) vroegen K. Schippers en Kees Hin hem naar diens rechtse sympathieën in de jaren dertig. De grijze pilaarheilige keek wazig voor zich uit, leek de vraagsteller te negeren en begon spontaan te verhalen over een Maria-openbaring.⁶⁴

Besluit

In het Nederlandse literaire veld van het interbellum waren de katholieke jongeren prominent aanwezig en in de niet-zuilgebonden tijdschriften zag men zich voortdurend genoodzaakt een standpunt tegenover hen te bepalen. Hun sterk polemische optreden in periodieken als *De nieuwe eeuw*, *Roeping*, *De valbijl* en vooral *De gemeenschap* en hun geprononceerde anti-moderne cultuurkritiek trokken de aandacht van niet-confessionele auteurs. Zij wekten het verzet van Ter Braak en oefenden grote aantrekkingskracht uit op Marsman, die zich gedurende enkele jaren met de zaak van zijn katholieke generatiegenoten engageerde (zeer tot ongenoegen van zijn vrienden Ter Braak en Du Perron). Men hoeft de jaargangen van *De vrije bladen* en *Forum* maar door te lezen om te zien hoe sterk het literaire speelveld tussen de wereldoorlogen door de katholieke jongeren werd bepaald. Dat wij tegenwoordig

geen 'esthetisch genoeg' meer beleven aan hun werk is een andere kwestie, die met literatuur*geschiedschrijving* naar mijn mening weinig te maken heeft.

Als representant van de katholieke schakering in het literaire veld werd Knuvelders stem in de jaren twintig en dertig gehoord (al nam hij in de literaire constellatie van het interbellum een minder centrale plaats in dan Van Duinkerken, die zich als criticus profileerde in onder andere *De tijd*, *De gemeenschap* en *De gids* en doorlopend polemiseerde met 'moderne ketters' als Ter Braak). Uit de casus 'Knuvel-der' blijkt hoe sterk het literaire debat in deze periode werd bepaald door ideologische conflicten en breuklijnen en hoezeer de literaire reflectie met het politieke engagement verknoopt was.

Het is niet mijn bedoeling geweest om - in navolging van Martin van Amerongen en Adriaan Venema - Knuvelder postuum voor het literair-politieke tribunaal te dagen.⁶⁵ Waar het zijn ideologische 'foutgang' betreft liggen de zaken bij Knuvel-der genuanceerd, zeker wanneer men zijn engagement met de revolutie van rechts vergelijkt met de radicale collaboratie van bijvoorbeeld Henri Bruning, die in 1940 lid werd van de NSB, tijdens de oorlog werkzaam was bij het 'Departement van opvoeding en cultuurbescherming', redacteur was van het orgaan van de Kultuurkamer *De schouw*, zich profileerde als strijdbaar dichter voor de Nieuwe Orde, nog in 1944 begunstigend lid werd van de SS, voor uitgeverij De Amsterdamsche Keurkamer een bloemlezing samenstelde van nationaal-socialistische poëzie (*Gelaat der dichters*, 1944) en na de oorlog een gevangenisstraf van ruim twee jaar en schrijfverbod van tien jaar kreeg opgelegd. Wel roept ook Knuvelders engagement een aantal vragen op. In hoeverre kwam zijn rechts-extremisme voort uit oprechte sociale bekommernis? In hoeverre liet hij zich beïnvloeden door nog radicalere geloofsgenoten als Bruning en Wijdeveld? Maar ook: hoe kon deze man - die literatuur beoordeelde met de katholieke geloofsartikelen in de hand, die opponeerde tegen 'liberale esthetelingen', die in 1933 tekeer ging tegen 'literaire Schund' en die zonder reserves de boekverbrandingen in Nazi-Duitsland verdedigde - hoe kon uitgerekend hij zich na de oorlog ontpoppen tot onze nationale literatuurgeschiedschrijver, auteur van een vierdelige literatuurgeschiedenis waarvoor hem in 1961 het eredoctoraat door de Universiteit Utrecht werd toegekend? Ik zie twee mogelijke verklaringen. In de eerste plaats werd er na de oorlog afgerekend met degenen die zich aan openlijke en actieve collaboratie hadden bezondigd, reden waarom Knuvelder, met de hulp van Van Duinkerken, de dans ontsprong. In de tweede plaats kan Knuvelders naoorlogse succes worden verklaard uit de culturele transformatie na de oorlog: de snelle ontmanteling van de katholieke zuil betekende ook het einde van het katholieke literaire circuit. *De gemeenschap* werd niet heropgericht, *Roeping* ging in 1963 over in *Raam* en stierf een zachte dood. Weinigen toonden nog belangstelling voor de vooroorlogse katholieke literatuur en met deze literatuur ging ook de criticus Knuvelder tenonder. Uit zijn as verrees de literatuurgeschiedschrijver. De jaargangen van *Roeping* werden keurig bijgezet in de bibliotheekmagazijnen en over zijn politieke en maatschappelijke denkbeelden

zweeg Knuvelder wijselijk.

Literatuur

- Akker, W.J. van den.** '15 december 1931: E. du Perron en M. Nijhoff gaan op de vuist. Vorm of vent.' In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen e.a. (red.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 1993.
- Amerongen, M. van.** 'Twee boekverbranders.' In: *NRC Handelsblad*, 4 juli 1987.
- Anbeek, Ton.** *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*. Amsterdam, 1986.
- Anbeek, Ton.** 'Knuvelder, de pilaarheilige.' In: *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, jg.6 (1989), 6, p.358-360.
- Anbeek, Ton.** *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, 1990.
- Anten, H.** 'De contemporaine kritiek op Menno ter Braaks *Hampton court*.' In: *De nieuwe taalgids*, jg.80 (1987), 2, p.125-139.
- Bekkering, H. en A. J. Gelderblom (red.).** *Veelstemmig akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis*. Verslag studiedag Den Haag, 17 januari 1997. Den Haag, 1997.
- Beijert, R.** *Van tachtiger tot modernist. Het Gezellebeeld in de Nederlandse kritiek, 1897-1940*. Groningen, 1997.
- Bijvoet, Th. e.a.** *De gemeenschap 1925-1941*. Schrijversprentenboek 24. 's-Gravenhage, 1986.
- Faassen, S. van.** 'De splitsing tussen *De gemeenschap* en *De nieuwe gemeenschap*.' In: *De Vlaamse gids*, jg.83 (1999), nr.1/2, p.12-25.
- Jonge, A.A. de.** *Crisis en kritiek der democratie. Anti-democratische stromingen en de daarin levende denkbeelden over de staat in Nederland tussen de wereldoorlogen*. Assen, 1968.
- Joosten, L.M.H.** *Katholieken en fascisme in Nederland 1920-1940*. Hilversum/Antwerpen, 1964.
- Kersten, A.L.S.** *Een rebelse conservatief: Louis Albertus Maria Knuvelder, 1907-1982*. Nijmegen, 1999.
- G.K. [Knuvelder].** '[Kroniek] De film.' In: *Roeping*, jg.5 (1925-1926), p.69-71.
- Knuvelder, Gerard.** 'Neu-Orientierung.' In: *Roeping*, jg.7 (1928-1929), p.106-111.
- Knuvelder, Gerard.** *Zwervers. Letterkundige opstellen*. Tilburg, 1929.
- Knuvelder, Gerard.** '[Kroniek] Antwoord aan H. Marsman.' In: *Roeping*, jg.8 (1929-1930), p.388-389.
- Knuvelder, Gerard.** 'Kroniek van kunst en letteren.' In: *De morgen*, 11 maart 1930.
- Knuvelder, Gerard.** 'Labyrint en Prisma.' In: *Roeping*, jg.9 (1930-1931), p.439-450.
- Knuvelder, Gerard.** 'Vormkracht (Ter inleiding van de tiende jaargang).' In: *Roeping*, jg.10 (1931-1932 (a)), p.5-12.
- Knuvelder, Gerard.** 'Nieuwe oogst.' In: *Roeping*, jg.10 (1931-1932 (b)), p.210-219.
- Knuvelder, Gerard.** 'Chaos of orde?' In: *Roeping*, jg.11 (1932-1933 (a)), p.1-20.
- Knuvelder, Gerard.** 'Hitler.' In: *Roeping*, jg.11 (1932-1933 (b)), p.392-395.
- Knuvelder, Gerard.** 'Gleichschaltung.' In: *Roeping*, jg.11 (1932-1933 (c)), p.590-600.
- Knuvelder, Gerard.** 'Vernieuwing van het staatsbestel; essay over de revolutie van rechts en de katholieke staatsleer.' In: *Roeping*, jg.12 (1933-1934), afl.7 (april 1934).
- Knuvelder, Gerard.** '[Boekbespreking] W.A. Wagener. *3000 meter in dood water*.' In: *Roeping*, jg.14 (1935-1936 (b)), p.275.
- Knuvelder, Gerard.** 'Aan de rand van de afgrond.' In: *Roeping*, jg.14 (1935-1936 (c)), p.360-365.
- Knuvelder, Gerard.** 'Calliope op vakantie?' In: *Roeping*, jg.15 (1936-1937), p.171-183.
- Knuvelder, Gerard.** 'Na de catastrofhe.' In: *De nieuwe eeuw*, kerstmis 1944, p.1.

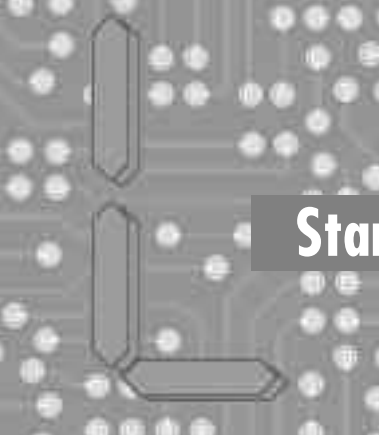
- Knuvelder, Gerard.** 'Het verborgen leven van Roeping.' In: *Roeping*, jg.38 (1963), p.600-612.
- Knuvelder, G.P.M.** *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. Den Bosch, 1964.
- Knuvelder, G.** *Onachterhaalbre tijd. Vijftig jaar grasduinen in literatuur*. Den Bosch, z.j. [1974].
- Knuvelder, G.P.M.** *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Den Bosch, 1982.
- Lucas, E.** 'Kruisvaarder en kunstenaar. Jan Engelman en de literaire tijdschriften, 1930-1934.' In: L. Feikema e.a. (red.). *Op gezang en vlees belust. Over leven, werk en stad van Jan Engelman*. Utrecht, 2000, p.169-194.
- Luykx, P.** *Andere katholieken. Opstellen over Nederlandse katholieken in de twintigste eeuw*. Nijmegen, 2000.
- Marsman, H.** '[Ingezonden] De Gemeenschaps-"politiek".' In: *Roeping*, jg.8 (1929-1930), p.348.
- Michel, Ernest.** 'Het liberalisme en de "catholieke" letteren.' In: *Roeping*, jg.8 (1929-1930), p.272-275.
- Molenaar, M.** 'Het moeilijke begin.' In: *Roeping*, jg.38 (1963), p.597-599.
- Oversteegen, J.J.** *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam, 1969.
- Perron, E. du.** *Brieven III*. Amsterdam, 1978.
- Plas, M. van der.** *Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek. Biografie van Anton van Duinkerken (1903-1968)*. Anthos/Lannoo, 2000.
- Polman, M.** *De keerzijde van het leven. Anton van Duinkerken als literatuurcriticus bij De tijd (1927-1952)*. Nijmegen, 2000.
- Redactie.** 'Professor Vervaart en Roeping.' In: *Roeping*, jg.11 (1932-1933), p.557-558.
- Roes, A.** *Een schaduw die verschuift. Leven en werk van de jonge Anton van Duinkerken*. Baarn, 1984.
- Ross, L.** 'De jaren dertig.' In: Bork, G.J. van en N. Laan (red.). *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen, 1986.
- Ruiter, F. en W. Smulders.** *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen, 1996.
- Sanders, Mathijs.** 'Priesterambt en dichterschap: van Schaepman tot Smulders. Priester-dichters in de Nederlandse literatuur (1885-1920).' In: *Trajecta. Tijdschrift voor de geschiedenis van het katholiek leven in de Nederlanden*, jg.8 (1999), 4, p.354-382.
- Schippers, K. en Kees Hin.** *Beeldspraak. De nieuwe gemeenschap en het ideaal*. Televisiedocumentaire, uitgezonden op 6-12-1977. Nederlands audiovisueel archief, Hilversum.
- Schippers, H.** *Zwart en Nationaal front. Latijns georiënteerd rechts-radicalisme in Nederland (1922-1946)*. Amsterdam, 1986.
- Scholten, H.** *Aspecten van het tijdschrift De Gemeenschap*. Baarn, 1978.
- Smiers, J.** *Cultuur in Nederland 1945-1955. Mening en beleid*. Nijmegen, 1977.
- Venema, A.** *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie. Deel 1: het systeem*. Amsterdam, 1988.
- Venema, A.** *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie. Deel 2: de harde kern*. Amsterdam, 1989.
- Zaal, W.** *De Nederlandse fascisten*. Amsterdam, 1973.

Noten

- 1 Zo besteedt Anbeek 1990 (en latere drukken) nauwelijks aandacht aan de maatschappelijke en politieke opvattingen van schrijvers, dit in tegenstelling tot Ross 1986 en Ruiter en Smulders 1996.

- 2 Dit artikel werd geschreven in het kader van mijn promotie-onderzoek naar 'Literatuuropvattingen van katholieke Nederlandse auteurs en critici tussen 1870 en 1940' dat wordt uitgevoerd bij het Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur van de Universiteit Utrecht. (Promotor: W.J. van den Akker, copromotor: W.H.M. Smulders). Dissertatie in voorbereiding; beoogde afronding eind 2001.
- 3 Joosten 1964, p.126. In 1982 verscheen een ongewijzigde herdruk van Joostens boek.
- 4 Luykx 2000, p.296.
- 5 Zie Van der Plas 2000, p.545-546 voor een samenvatting van het debat.
- 6 Zie bijvoorbeeld de bijdragen in Bekkering en Gelderblom 1997.
- 7 Anbeek 1990, p.11-12.
- 8 Knuvelde 1964, p.187.
- 9 Zie Anbeek (1986) over de Nederlandse roman en romankritiek na de oorlog.
- 10 Zie respectievelijk Polman 2000 en *Handelingen van de Tweede Kamer*, 1950-1951 II, p.1692, geciteerd in Smiers 1977, p.208.
- 11 Anbeek 1989, p.360.
- 12 Deze biografische gegevens ontleen ik aan Knuvelde z.j. [1974].
- 13 Over de oprichting en beginjaren van *Roeping*, zie Molenaar 1963 en Knuvelde 1963.
- 14 Over de generatie katholieke auteurs en critici rond 1900, hun literatuuropvattingen en hun tijdschriften, zie Beijert (1997), hoofdstuk IV en VII en Sanders 1999.
- 15 Van der Plas 2000, p.54.
- 16 Joosten 1964, hoofdstuk II. Over *De valbijl* in de context van het religieus radicalisme: p.68-72.
- 17 Vooral over *De gemeenschap* is veel gepubliceerd, onder anderen door Scholten 1978, Bijvoet e.a. 1986, Ruiter en Smulders 1996 en Beijert 1997. Over de denkbeelden van de jongeren rond *De gemeenschap* en de invloed van de kunsttheorie van Maritain, zie Ruiter en Smulders 1996. In mijn dissertatie (in voorbereiding) over literaturopvattingen van katholieke auteurs en critici tussen 1870 en 1940 zal uitgebreid aandacht worden geschonken aan de verschillende katholieke tijdschriften en de daarin geformuleerde opvattingen.
- 18 Brief van Knuvelde aan Van Duinkerken, 22 november 1928. Geciteerd in Roes 1984, p.93.
- 19 Brief van Gerard Bruning aan Gerard Knuvelde, 14 november 1923. Geciteerd in Knuvelde z.j. [1974], p.74-75.
- 20 Knuvelde 1930.
- 21 Marsman 1929-1930 en Knuvelde 1929-1930.
- 22 Over Michel: Joosten 1964, p.72-83 en Venema 1989, p.270-301.
- 23 Michel 1929-1930.
- 24 Over het religieus radicalisme in *De paal*, zie Joosten 1964, p.72-83.
- 25 Knuvelde 1929, p.7.
- 26 Knuvelde 1931-1932 (b).
- 27 Over de (overwegend negatieve) ontvangst van Ter Braaks roman in de literaire kritiek, zie Anten 1987.
- 28 Brief van E. du Perron aan H. Marsman, 5 april 1931. In: Du Perron 1978, p.20.
- 29 G.K. 1925-1926.
- 30 Knuvelde 1936-1937, p.174-175.

- 31 Zie bijvoorbeeld Knuvelder 1936-1937 en vergelijk Polman 2000.
- 32 Knuvelder 1936-1937, p.171.
- 33 Over het 'Vorm of vent'-debat, zie Oversteegen 1969 en Van den Akker 1993.
- 34 'Hagel.' In: *De gemeenschap*, jg.7 (1931), 3, p.155-159. Zie ook Ruiter en Smulders 1996, p.375-376. Het stuk is een reactie op de publieke briefwisseling tussen Marsman en Du Perron in *De nieuwe eeuw* van 26 februari 1931. Op 29 januari wijdde Engelman in *De nieuwe eeuw* een recensie aan *Prisma*, waarin hij een positie innam tussen Coster en Binnendijk. Zie ook Lucas 2000, p.172.
- 35 Knuvelder 1930-1931.
- 36 Zie voor een uiteenzetting over deze cultuurkritische denkbeelden onder de katholieke jongeren in het interbellum vooral Ruiter en Smulders 1996, hoofdstuk VIII en X.
- 37 Over de houding van katholieken tegenover democratie en rechts-radicalisme, zie behalve Joosten 1964 ook De Jonge 1968, Zaal 1973 en Luykx 2000, p.259-313.
- 38 Zie Joosten 1964, p.179-183.
- 39 Knuvelder 1928-1929.
- 40 Knuvelder 1931-1932 (a).
- 41 Deze boeken worden behandeld door Joosten 1964.
- 42 Knuvelder 1932-1933 (a).
- 43 Redactie 1932-1933.
- 44 Knuvelder 1932-1933 (b).
- 45 Zie Zaal 1973, p.115.
- 46 Knuvelder 1932-1933 (c).
- 47 Knuvelder 1932-1933 (a), p.17.
- 48 Knuvelder 1932-1933 (c), p.594-595.
- 49 Knuvelder 1935-1936 (b).
- 50 Jan Engelman in *De nieuwe eeuw*, 31 december 1935.
- 51 Knuvelder 1933-1934. In 1934 ook afzonderlijk uitgegeven als brochure bij uitgeverij Paul Brand te Hilversum.
- 52 Knuvelder 1935-1936 (c).
- 53 Zie Joosten 1964, p.209.
- 54 Zie Schippers 1986 over Zwart en Nationaal Front, Kersten 1999 over Louis Knuvelder en Venema 1989 over *De nieuwe gids*.
- 55 Zie Ruiter en Smulders 1996, p.250-254 en Van Faassen 1999.
- 56 Zie Luykx 2000, p.117-132.
- 57 Venema 1988, p.313-314.
- 58 Knuvelder 1944.
- 59 Over de actieve collaboratie door katholieke literatoren, zie Venema 1988, hoofdstuk 6 en Venema 1989, hoofdstuk 4.
- 60 Zie Van der Plas 2000, p.375.
- 61 Van der Plas 2000, hoofdstuk 17 en 18.
- 62 Zie Van der Plas 2000, p.375.
- 63 Knuvelder z.j. [1974], p.138 en 145.
- 64 Schippers en Hin 1977.
- 65 Van Amerongen 1987 en Venema 1988.



Stand van zaken:

De kinderschoenen ontgroeid. Over jeugdliteratuurstudie in Nederland

1. Literaire jeugdliteratuur

In *De reizen van de slimme man* (1988) raakt Niels gefascineerd door de klanken van Homerus. Het horen voorlezen van de Odysseia brengt hem er zelfs toe voor het gymnasium te kiezen, omdat hij het Homerus-epos dan zelf leert lezen. De jeugdroman van Imme Dros is het verhaal van Niels in twee opzichten, want het gaat over hem en hij lijkt het zelf te schrijven. Aan het slot van het boek begint het verhaal dat Niels zal schrijven en het is dus alsof we zijn tekst zo juist hebben gelezen. In die tekst is soms bijna letterlijk de Odysseia te horen. Zo is er een scène aan het Noordzeestrand waar Niels indruk probeert te maken op zijn buurvrouw die filmster is. Maar hij stuntelt met zijn surfplank en raakt onder zijn 'vlot' en dan lezen we:

de plank kantelde, sloeg tegen mijn hoofd en alles was verloren...

'... verloren verloren de slag is verloren vlucht! vlucht! terug naar de kust! terug naar de zee en de schepen mannen geen tijd verliezen! verzamelen daar bij de tenten

Wacht de bevelen! Hee jij! Jij ook. Wat doe je? Wie ben je? Van wie de zoon, met wie gekomen, wie is je leider?...

Hij had het tegen mij, de wildvreemde wildeman met zijn vervaarlijke gebrul, maar in de paniek van het ogenblik kon ik weggelopen zonder antwoord te geven, ik rende mee met mannen om mij heen, ze verdrongen zich, persten me tussen zich in, zodat ik geen adem kon halen, ik stikte...

(Dros 1993, 98)

In de tekst vindt een vereenzelviging plaats tussen Niels en de Griekse helden van Homerus, doordat de moderne jeugdroman zinspeelt op het klassieke epos. *De reizen van de slimme man* bevat meer verwijzingen naar andere literatuur en gaat (ook)

over het vertellen of schrijven van verhalen. Intertekstualiteit en metafiction: de moderne Nederlandse jeugdliteratuur heeft postmoderne trekken, want ook andere kinderboekenschrijvers dan Imme Dros zijn in hun literaire vormen van deze tijd. Het traditioneel vertelde verhaal is inmiddels aangevuld met een diversiteit aan literaire vormgevingstechnieken die dat recht-toe-recht-aan verhaal ondermijnen. *De wezen van Woesteland* (Margriet Heymans, 1997) bestaat uit vier ineengestrengelde verhalen, *Zwart als inkt is het verhaal van Sneeuwwitje* (1997) biedt een heel eigen kijk van Wim Hofman op het door de Grimms overgeleverde, maar ook al door hèn bewerkte, sprookje, Paul Biegels *Nachtverhaal* (1992) is een interessante variant op de Sheherazade-vertelsituatie (het ultieme vertellen, zeg maar), bij Toon Tellegen overheerst de verwondering en bij Joke van Leeuwen doen de illustraties daadwerkelijk mee bij de opbouw van het verhaal. De jeugdliteratuur evolueerde, zoals Nikolajeva (1996) vaststelde naar complexiteit en sophistication op alle verhaalniveaus.¹ Gezien deze voorbeelden is het niet verwonderlijk dat in het jeugdliteratuuronderzoek de literaire vormgeving kan worden bestudeerd op een wijze die bekend is uit de romananalyse, het intertekstualiteitsonderzoek, of het bestuderen van poëtica's. In de Angelsaksische academische wereld, waar 'Children's literature' al langer ingeburgerd is, kon dan ook een overzicht van benaderingswijzen verschijnen (Hunt 1999), met essays over de historische en culturele context, taal en stijl, lezers van en rolpatronen in kinder- en jeugdboeken. De semiotiek van het prentenboek staat er naast de dieptepsychologische analyse, het reader-response criticism naast het intertekstualiteitsonderzoek. Bij die laatste benadering van jeugdliteratuur inventariseerde Christine Wilkie bijvoorbeeld verschillende vormen van relaties tussen jeugdliteraire teksten: niet alleen citaten en verwijzingen komen voor, maar er zijn ook parodieën en niet te vergeten – ik kom daar later nog op terug – 'genre texts', 'clusters of codes and literary conventions grouped together in recognisable patterns which allow readers to expect and locate them' (Wilkie 1999, 132). Een inmiddels famous voorbeeld is 'het prentenboek waar intertekstualiteit aan huis wordt bezorgd' (Mooren 2000, 323), *The Jolly Postman* (Ahlberg 1986), waarin ontmoetingen plaats vinden tussen figuren uit verschillende sprookjes, want 'de postbode [brengt] bestellingen rond die regelrecht uit de Schatkamer van de Kinderliteratuur komen' (id). De tijd dat Brave Hendrikken de moraal domineerden in het kinderboek, of dat Dik Trom, Pietje Bell en Kruimeltje voor pedagogische tweespalt zorgden, lijkt voorbij. Natuurlijk is de opvoedkundige dimensie niet verdwenen, maar het is overduidelijk dat het moderne Nederlandse kinderboek ook literair gekwalificeerd is. Meer dan ooit kan het onderzoek van jeugdliteratuur gericht zijn op de wijze waarop verhaal en moraal voor kinderen vorm krijgen.² Ongetwijfeld heeft de literaire emancipatie van de moderne jeugdliteratuur het aanzien van het kinderboek als studie-object vergroot. De groeiende aandacht voor kinder- en jeugdboeken leidde echter ook en vooral tot andere vragen, zoals die naar de afbakening van het object. De beperking tot bellettrie of fictie blijkt bijvoorbeeld niet vruchtbaar in het jeugdliteratuuronderzoek, zeker niet als het om historische teksten

gaat. En wie voor kinderen geschreven boeken als object kiest, krijgt zicht op méér tekst(soort)en dan die van de literaire canon. Zulke grensverleggingen brengen nieuwe domeinen voor de jeugdliteratuurstudie onder de aandacht.

2. Enkele feiten over jeugdliteratuuronderzoek

Het jeugdliteratuuronderzoek staat in Nederland nog in de kinderschoenen, al is er naast de literaire emancipatie van het kinder- en jeugdboek wel degelijk ook een opmerkelijke groei van wetenschappelijke aandacht. Het is gebruikelijk om de literaire rijping van het kinderboek af te leiden uit het instellen van prijzen, zoals Gouden Griffels en Gouden Zoenen, de Woutertje Pieterse prijs, expliciet als literaire prijs bedoeld, en uiteraard de driejaarlijkse Theo Thijssen prijs die naar aard (oeuvreprijs) en status vergelijkbaar is met de PC Hooftprijs.³

Het volwassen worden van de jeugdliteratuurstudie in Nederland blijkt onder meer uit de publicatie van een volwaardige, grotendeels door academici geschreven, geschiedenis van de Nederlands(talig)e jeugdliteratuur, *De hele Bibelebontseberg* (1998) en het verschijnen van dissertaties gewijd aan opvattingen over kinderliteratuur in Nederland sinds 1880 (Anne de Vries, *Wat heten goede kinderboeken?*, 1989), de geschiedenis van het schrijverschap van Annie M.G. Schmidt (Joke Linders, *Doe nooit wat je moeder zegt*, 1999), de positie van Petronella Moens in het culturele leven (Ans Veltman-van den Bos, *Petronella Moens (1762-1843). De Vriendin van 't Vaderland*, 2000), of aan cultuurspreiding en leesbevordering door prentenboeken (Piet Mooren, *Het prentenboek als springplank*, 2000).

Inmiddels bekleedt Helma van Lierop de Annie M. G. Schmidt-leerstoel voor kinder- en jeugdliteratuur aan de universiteit van Leiden, zijn er aan andere Nederlandse universiteiten regelmatig colleges over jeugdliteratuur en is in 2001 weer de tweejaarlijkse L. M. Boerlage-prijs voor scripties over jeugdliteratuur uitgereikt. Er is een Stichting ter Bevordering van de Studie van Kinder- en Jeugdliteratuur die zich manifesteert via onderzoeksgroepen en vooral via het tijdschrift *Literatuur zonder Leeftijd* dat inmiddels aan de 15^e jaargang toe is. Het tijdschrift registreert nauwkeurig wat er gebeurt in het jeugdliteratuuronderzoek in Nederland en Vlaanderen en signaleert (en beoordeelt) ook buitenlandse studies op dit vakgebied.⁴

Het jeugdliteratuuronderzoek verwierf zich dus ook in Nederland inmiddels een, weliswaar nog steeds bescheiden, plaats in de infrastructuur van de literatuurstudie en wist zich aardig te nestelen in het literaire veld.

3. Het verschijnsel jeugdliteratuur

In de geschiedenis van de jeugdliteratuur deden zich herhaaldelijk meningsverschillen voor die zich heel goed lenen voor onderzoek naar opvattingen over jeugdlite-

ratuur. Ze berusten nogal eens op verschillen van inzicht in opvoeding en moraal en die leidden onder meer tot het afwijzen of juist aanbevelen van lectuur. Het sprookje werd bijvoorbeeld afgewezen door sommige Verlichtingspedagogen, aan het eind van de negentiende eeuw pleitten sommige opvoeders voor een esthetische benadering van het kinderboek, groepen maatschappijkritische ouders stelden lijsten samen van ‘politiek correcte’ kinderboeken, etc. Aan het eind van de twintigste eeuw twistte men over vragen als: hoe moeten kinderboeken zijn, opdat de kinderen ze zullen lezen? Moet er bij het beoordelen van jeugdliteratuur niet speciaal aan de doelgroep worden gedacht? Het zijn geschillen die niet met wetenschappelijke criteria kunnen worden beslecht, omdat ze tot normatieve (pedagogische?) uitgangspunten zijn te herleiden. Toch hebben ook academische literatuurbeschouwers zich als participant in de discussie gemengd. Ik beschouw dat als een kinderziekte van de jeugdliteratuurstudie. De diversiteit aan opvattingen daarentegen zie ik als waardevol onderzoeksmateriaal en daarom vestig ik de aandacht op twee recente discussies.

Anne de Vries (1990) geniet de ietwat twijfelachtige eer -zijn betoog was genuanceerder dan uit sommige reacties zou kunnen blijken- in een lezing een van die discussies te hebben gestimuleerd. Hij vroeg zich hardop af of het echte kinderboek zou gaan verdwijnen, nu de literair vormgegeven kinderboeken de belangrijkste prijzen krijgen. Kunnen kinderen de boeken nog wel lezen die voor hen bestemd zijn? Zoals gezegd lijkt me dit geen academisch beslisbare kwestie. Het lijkt me eerder een zorg voor opvoeders, want de discussie kan niet zonder normatieve ingreep worden beslist. Datzelfde lijkt me het geval bij klachten over het beoordelen-met-volwassen-maatstaven van kinderboeken, vanuit de veronderstelling dat de voorkeur van de kinderen zelf voorop zou moeten staan. Vergelijkbaar is het meningsverschil over de keuze van kinder- en jeugdboeken voor de basisvorming, waarbij de vraag rijst of in het fictie-onderwijs leesbaarheid moet prevaleren boven literaire waarde. Steeds wordt dan de suggestie gewekt dat de vragers en klagers onvoorwaardelijk partij kiezen voor de jeugdige lezer, zodat voorstanders van ‘literaire kwaliteit’ (wat dat dan ook wezen moge) in de beklagdenbank komen. Het hanteren van ‘te’ literaire maatstaven, die bovendien zijn ontleend aan beoordelingen van literair werk voor volwassenen, is een andere doorn in het oog van bezorgde opvoeders. Men ziet blijkbaar niet in dat literaire bekroningen geen publieksprijzen zijn en dat heel veel volwassen lezers ook niet talen naar literatuur met een hoofdletter. Ook bij deze kwesties worden de knopen ongetwijfeld in het literaire leven zelf doorgehakt, waarbij opvoedkundige inzichten of praktische omstandigheden de doorslag zullen geven.⁵ Zulke discussies zijn te beschouwen als voer voor de academicus die benieuwd is naar specifieke kenmerken van het omgaan met jeugdliteratuur. Er zijn namelijk aanwijzingen dat er voor de literaire instituties speciale omstandigheden gelden als het om kinder- en jeugdboeken gaat. In *Het verschijnsel jeugdliteratuur* (in 2000 toe aan de zevende druk), wijst de Leuvense onderzoekster Rita Ghesquiere op de belangrijke rol van de (volwassen) bemiddelaar in het communicatieproces. Naast het kind als lezer is er gewoonlijk eerst een volwassen lezer in het geding, een

ouder of een andere opvoeder, die bijvoorbeeld adviseert bij het kiezen van een kinderboek. Zo schrijft de jeugdliteratuurcriticus niet voor kinderen, maar hij richt zich direct tot de bemiddelende volwassenen.

4. Literaire instituties

In het inspirerende *Poetics of Children's Literature* (1986) onderzocht Zohar Shavit onder andere het zelfbeeld van de vorige generatie Engelstalige jeugdboekenauteurs. Ze stelde vast dat deze auteurs een laag zelfbeeld hebben, omdat ze menen dat het schrijven van kinderboeken niet voor vol wordt aangezien. Shavits blik op het jeugdliteraire veld doet inzien dat zich daar bijzondere omstandigheden zouden kunnen voordoen. Uit de taakopvatting van hedendaagse kinder- en jeugdboekenschrijvers in Nederland valt af te leiden dat ze het schrijven van kinder- en jeugdboeken als een vak opvatten⁶ – wat mutatis mutandis ook voor illustratoren geldt. In de tweede helft van de twintigste eeuw heeft zich klaarblijkelijk een professionaliseringsproces voltrokken. In de jeugdliteratuurkritiek blijkt zich recentelijk eveneens een vergelijkbare ontwikkeling te hebben voorgedaan. In zijn eerder genoemde dissertatie stelt Piet Mooren vast dat in de periode tussen 1970 en 1990 critici steeds meer een hiërarchie gaan aanbrengen in het kinderboekenaanbod en dat ze jeugdboeken vaker in een traditie plaatsen. Op die manier creëren ze een jeugdliteraire canon, bijvoorbeeld ook als het om prentenboeken gaat. Hun rol benadert op dit punt die van recensenten van literatuur voor volwassenen. Mooren bracht nog een ander interessant gegeven aan het licht. Hij stelt vast dat uitgevers van prentenboeken bij een andere canonvorming zijn betrokken: uit hun fondsvorming blijkt dat ze prentenboeken uitgeven die speciaal voor onderwijsdoeleinden geschikt zijn. Je zou dan in de prentenboekenwereld van twee canons kunnen spreken: een literaire en een educatieve, beide met een eigen functie. Er zijn meer kenmerkende omstandigheden bij het uitgeven van kinderboeken: kinderboeken zijn duur in de productie, maar mogen toch niet te hoog van prijs zijn; veel kinderen lijken wat conservatiever te lezen, maar zijn ook trouw in hun lectuur, dus zijn serieboeken in trek; (klassieke) kinderboeken gaan lang mee.⁷ Op dat laatste punt wees ook Peter Hunt: 'Children's books have a commercial shelf-life that can be much longer than adult equivalents; they are sustained by being passed down through families' (Hunt 1994, 8). Het fonds van een specifieke uitgever van kinderboeken als Kluitman is dan ook te karakteriseren op grond van zulke observaties. Zie de vele drukken van *Afkes tiental* of van de Dik Trom-boeken. Zie ook het succes van series als De Kameleon – en Kluitman heeft méér langlopende series. Ik zou natuurlijk nog kunnen wijzen op het bestaan van kinderboekwinkels of op de aanwijzingen in de jeugdbibliotheek met A-, B- en C-kasten voor opklimmende leeftijdsgroepen, etc. Maar iets daarvan beschouw ik liever vanuit het perspectief van de literaire ontwikkeling, een ander voor de jeugdliteratuurstudie vrijwel braakliggend terrein.

5. Literaire socialisatie

Kinderen kunnen via voorlezen, kinderversjes, sprookjes en prentenboeken geleidelijk aan gaan deelnemen aan de literaire cultuur. Het jeugdliteratuuronderzoek zou die ontwikkeling kunnen traceren door te letten op aanpassingsverschijnselen. Een enkele blik in de boekwinkel of de jeugdbibliotheek leert al dat er bij de productie van kinder- en jeugdboeken rekening wordt gehouden met de verschillende leeftijdsgroepen. In het algemeen zijn kinderboeken te herkennen aan de vormgeving. Ze hebben bijvoorbeeld illustraties, voor de jongste kinderen zijn ze stevig, en omslagillustraties van adolescentenromans mogen niet kinderachtig zijn -vandaar dat ze momenteel vaak uit foto's bestaan. In theorieën over jeugdliteratuur komen heel andere aanpassingsverschijnselen ter sprake. Ongetwijfeld geïnspireerd door G. Klingberg, een Zweedse pionier in het onderzoek naar kinder- en jeugdboeken, bespreekt Ghesquiere in *Het verschijnsel jeugdliteratuur* adaptatie in thematiek, stofkeuze en 'aangepaste modellen' van woordkeuze, zinsbouw, vertelkader en verhaalopbouw. De adaptatieverschijnselen zijn veelal gebaseerd op het kindbeeld bij auteurs en andere producenten. Een mooi voorbeeld is *Alice in Wonderland*, waarbij Lewis Carroll zelf een *Nursery Alice*-versie schreef, met geruststellende en verklarende uitleg bij alles wat volgens hem angstig, of vreemd moest zijn voor de jongste lezers: alles was maar een droom, de bedreigende speelkaarten waren slechts van de boom dwarrelende blaadjes... (zie Shavit 1986).

Het denken over adaptatie berust op kindbeelden, bepaald door opvattingen over opvoeding en op wat volwassenen zich van de eigen jeugd jaren herinneren. Wat weten we feitelijk van voorkeuren en competenties van beginnende lezers? Ik beperk me tot enkele observaties, onder andere ontleend aan Moorens recente proefschrift. Het is evenwel opmerkelijk dat denkbeelden uit *Het prentenboek als springplank* minstens deels zijn terug te voeren op de praktijk van het jeugdbibliotheekwerk. Want zoals initiatieven uit de bibliotheekwereld in de jaren '50, na gehoor te hebben gevonden in de uitgeverswereld, leidden tot de Kinderboekenweek en het instellen van de prijs voor het beste kinderboek van het jaar, zo ontstond een van de aardigste publicaties over het lezen van kinderen na een conferentie van jeugdbibliothecarissen.

Anneriek Freeman-Smulders schreef *Het kinderboek als struikelblok* vanuit praktische omstandigheden: ze stelde vast dat kinderen hun bibliotheekboeken vaak niet uitlenen. Hoe komt dat? Welke blokkades en belemmeringen verhinderen dat kinderen leesplezier ondervinden? Freeman-Smulders introduceerde, mogelijk geïnspireerd door publicaties over receptie-esthetica, het begrip 'verhaalverwachtingspaartoon', omdat ze constateerde dat (voor)kennis van genres en bijbehorende plotstructuren een belangrijke voorwaarde is om verhalen als zodanig te herkennen en ervan te kunnen genieten. Haar gedachtengang is volgens mij te verbinden met elders gepresenteerde gegevens over de eerste stappen in een loopbaan als (literaire) lezer. Volgens Maria Lyp (1984) vertoont het jonge kind, als het zich de taal

eigen maakt, tevens de neiging om houvast te zoeken bij formules van het vertellen, vooral als die benadrukken dat deze ‘onwerkelijk’ zijn. Confrontaties met het zeer duidelijk afwijkende, zoals de poëtische taal van bakerrijmen of de fantastische onderwerpen uit de sprookjesliteratuur, zouden van doorslaggevend belang zijn voor het bekend raken met fictie.⁸

Literaire socialisatie begint met het zich eigen maken van conventies: het ‘wees maar niet bang, het is niet echt’-spel, dat jonge kinderen graag spelen, legt het fundament voor het weet krijgen van fictie. Het ontluiken van de geletterdheid⁹ begint in de vroegste kindertijd, in de voorleessituatie, bij het (samen) bekijken en bespreken van prentenboeken, bij het (samen) zingen van slaap- en speelliedjes. Kinderen blijken al snel over een elementaire ‘verhaalcompetentie’ te beschikken. Mooren wijst er op dat prentenboeken en eerste leesboekjes structurele en stilistische kenmerken hebben die de onthoudbaarheid dienen,

de herhaling van zinnen en woorden, het rijm, het ritme en de melodie, de aaneenschakeling, uitbreiding of stapeling, het synoniem of de tegenstelling en de vertrouwde verhaalopbouw van bijvoorbeeld sprookje of fabel (Mooren 2000, 322)

Het kind heeft greep op ‘genre-texts’ (Wilkie 1999). Van het sprookje weet het kind dat er bepaalde woorden kenmerkend zijn: ‘kasteel, draak, ridder of prinses, zwaard, koning, paleis’ (Mooren 2000, 323), en deze signalen activeren specifieke verhaalverwachtingen. Ik haalde eerder voorbeelden aan van intertekstualiteit in moderne Nederlandse jeugdboeken. Het betrof daar citaten of verwijzingen naar een specifieke tekst, het verschijnsel dat Paul Claes eens tekstuele intertekstualiteit noemde, ‘de transformatie van een welbepaalde tekst’ (Claes 1984, 16). Voor inzicht in de literaire socialisatie lijkt me de typologische intertekstualiteit van meer belang, ‘de variatie van een teksttype’ (id). In Moorens voorbeeld gaat het om het sprookjes-verwachtingspatroon, om variatie op het sprookjes-teksttype:

Het gaat er niet alleen om dat *Klein Duimpje* makkelijker te lezen is als het sprookje al van de kleuterschool bekend is, maar ook dat *Assepoester* leesbaarder is indien *Sneeuwitje* en *Klein Duimpje* al bekend zijn (Mooren 2000, 323).¹⁰

Op grond van zulke genrekennis is al snel een spel met de literaire traditie mogelijk, concludeert Mooren. Hij geeft het voorbeeld van *De puike postbode*, waarvan Wilkie het begin citeert, een variant op de sprookjesformule bij uitstek, Once upon a bicycle...¹¹

6. Uitzicht vanaf de Bibelebontseberg

Niet alleen de moderne jeugdliteratuur is veelzijdig. Ook het bestuderen van jeugdliteratuur biedt een rijk scala aan mogelijkheden, maar die zijn nog niet of

nauwelijks geëxploreerd. We weten zelfs nog niet eens goed welke kinderboeken er waren, al beschikken we wel over een indrukwekkende inventaris van het 18^{de}-eeuwse Nederlandse kinderboek, *Bibliografie van Nederlandse school- en kinderboeken 1700-1800* (1997), samengesteld door P. J. Buijnsters en Leontine Buijnsters-Smets. Marjoke Rietveld-van Wingerden stelde eveneens een bibliografie samen: *Jeugdtijdschriften in Nederland en Vlaanderen 1757-1942* (1995).¹² Een materiaalverzameling van het 19^{de}-eeuwse kinderboek is in voorbereiding. Die verzamelingen leveren bouwstenen op voor een nieuwe jeugdliteratuurgeschiedenis, maar die zal zeker ook gebruik moeten maken van verworven inzichten in het omgaan met jeugdliteratuur en de groeiende informatie over het boekbedrijf en de (jeugd)literaire instituties. Dat het uitzicht van de Biblebontseberg is verrijkt met nieuwe vergezichten, bleek tijdens het symposium *Tot volle waschdom*, dat in 1999 in Utrecht luister bijzette aan het tienjarig jubileum van *De hele Biblebontseberg*. De bijdragen aan dit symposium zijn inmiddels verschenen onder de titel *Tot volle waschdom. Bijdragen aan de geschiedenis van de kinder- en jeugdliteratuur* (2000). Vooral het onderzoek naar uitgeverijen, boekhandelscommunicatie en leescultuur zorgden voor nieuwe informatie en voor tot dan toe niet aangeboorde bronnen. Dongelmans, een van de redacteuren van de symposiumbundel, bepleit met nadruk het geïntegreerd opnemen van gegevens over het boekbedrijf in een volgende jeugdliteratuurgeschiedenis: *De hele Biblebontseberg* heeft slechts een apart hoofdstuk over uitgevers van kinder- en jeugdboeken, wat trouwens in 1989 opmerkelijk was. Ook Van Lierop ziet slechts heil in een jeugdliteratuurgeschiedenis vanuit een breed perspectief. Dat blijkt niet alleen uit haar slotbeschouwing tijdens het Utrechtse symposium, maar ook uit haar Leidse oratie (17 december 1999; zie Van Lierop 2000). Een literatuurhistoricus zou niet primair met canonvorming bezig moeten zijn, zo stelde zij, in aansluiting op de functionalistische benadering van literatuurgeschiedenis die De Geest voorstaat.¹³ De literatuurhistoricus dient de inbedding van de (jeugd) literatuur in een bredere culturele en maatschappelijke context te beschrijven benevens de mate waarin literatuur autonoom functioneert. Het concept voor zo'n brede geschiedenis is daarmee uiteraard nog niet gevonden, maar de richting is aangegeven.

Zoals we hebben gezien biedt de moderne jeugdliteratuur voldoende mogelijkheden voor interpretatief, semiotisch of poëticaal onderzoek. Het gebied van de literaire instituties ligt nog redelijk braak, al kon ik hier toch enkele speciale omstandigheden signaleren. Ook de literaire socialisatie verdient veel nadere beschouwing. Het uitzicht van de Biblebontseberg is verrijkt. Dat moge tenslotte nog blijken uit een overzicht van veertien proefschriften in voorbereiding, dat *Drielande(n)punt –Forum vir/voor Afrikaanse en Nederlandse jeug(d) literatuur* publiceerde (nr. 6, juni 1999). Behalve de eerder genoemde en reeds verdedigde dissertaties zijn er twee onderzoeken bezig naar uitgeverijen (de educatieve uitgevers Zwijzen en Malmberg; het opmerkelijke jeugdboekenfonds van Lemniscaat), er wordt studie verricht naar vertalingen en bewerkingen van Nils Holgersson, men bestudeert Nederlandse kinder-

bijbels en vijftig jaar kinder- en jeugdpoëzie, onderzoekt personages, identificatiemogelijkheden en autoriteitspatronen in en van kinder- en jeugdboeken. De Nederlandstalige jeugdliteratuurstudie is op weg naar volwassenheid.

Gerard de Vriend

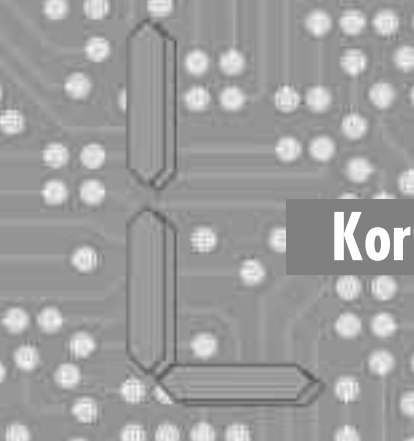
Noten

- 1 Zij wijst op het voorkomen van metafiction, desintegratie van de epische plot, groeiende temporele complexiteit en intertekstuele dichtheid. Ze voegt er aan toe dat dit slechts voor een beperkt aantal kinderboeken geldt, die zich als de auteursfilm verhouden tot een veelvoud aan genrefilms.
- 2 Nodelman (1988) wijst er op dat de ideologische invloed van prentenboeken mogelijk des te indringender is omdat de moraal niet langer expliciet wordt uitgesproken.
- 3 In 1955 werd voor het eerst een Nederlands kinderboek gekroond tot 'Kinderboek van het Jaar', een prijs die later Gouden Griffel zou gaan heten. Vijf jaar geleden werd de Gouden Zoen ingesteld voor jeugdboeken voor lezers van twaalf jaar en ouder. De Woutertje Pieterse prijs bestaat sinds 1988. De Staatsprijs voor Jeugdliteratuur, nu Theo Thijssenprijs geheten, is in 1964 voor het eerst uitgereikt aan Annie M. G. Schmidt. Joke van Leeuwen is tot nu toe de laatste winnares.
- 4 Meer feiten zijn te vinden in Bekkering 1993, Linders/De Vriend 1998 en Van Lierop 2000
- 5 De discussie over het al dan niet opnemen van kinder- en jeugdboeken in de (?) literatuurgeschiedenis, een samenvatting geeft Peeters 1996, past mogelijk in het algemene debat over de opzet van literatuurgeschiedenissen.
- 6 'Een kinderboekenschrijver schrijft niet uitsluitend voor kinderen, hij schrijft om te schrijven, om te maken, om vorm te geven aan wat hem intrigeert (Dros 2000, p.440), luidt een enkel voorbeeld.
- 7 Met dank aan Lisa Kuitert.
- 8 In de Nederlandse jeugdliteratuurstudie werd Lypp slechts bekend door het begrip 'kinderblik' dat praktisch bruikbaar bleek bij het interpreteren, of bij het aanwijzen van wat wezenlijk is aan 'goede' kinderboeken. Het 'met het kind' vertellen en focaliseren wordt beschouwd als een vruchtbare strategie om de asymmetrie tussen volwassen auteur en jeugdige lezer op te heffen. Mij lijkt Lypps studie over literaire socialisatie vruchtbaarder.
- 9 Het perspectief van ontluikende geletterdheid is een nieuwe kijk op het leren lezen en leesbevordering, waarbij 'meer dan ooit de culturele dimensie van het schrift in het geding is. Leesplezier en leesbevordering zijn geen onderwerpen die moeten wachten tot leerlingen kunnen lezen, en methodemakers zijn er meer dan vroeger van overtuigd dat boeken, mooie verhalen en verschillende literaire genres er [zijn] (...) om geïnteresseerde lezers te houden' (Mooren 2000, 315).
- 10 Een specifieke dimensie krijgt het intertekstualiteitsonderzoek vanuit het besef, dat veel kinderen Sneeuwwitje kennen uit de Disney-film of Winnie-the-Pooh van een tv serie.
- 11 Zelf heb ik de introductie van verhaalpersonages in *Wiplala* door Annie M. G. Schmidt en in *De metro van Magnus* van Joke van Leeuwen varianten genoemd van de familiekiekjes-expositie waarmee in prentenboeken personages worden voorgesteld: frontaal, van top tot teen, zoals op een familiefoto. Zie De Vriend 2000.

- 12 Zie ook haar dissertatie, *Voor de lieve kleinen. Het jeugdtijdschrift in Nederland 1757-1942* uit 1992.
- 13 Zie D. de Geest, 'Methodologische diversiteit. Knuvelde voorbij – voorbij Knuvelde?' In H. Bekkering en A.J. Gelderblom (red), *Veelstemmig akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis*. Den Haag, 1997, p.17-26.

Bibliografie

- Ahlberg, J. and Ahlberg, A.**, *The Jolly Postman*. London. Heinemann. 1985
- Bekkering, H.** 'Oktober 1955: De Gouden Griffel wordt voor de eerste maal uitgereikt. De emancipatie van kinder- en jeugdliteratuur.' In: M. A. Schenkeveld-van der Dussen (red), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen. Martinus Nijhoff. 1993
- Claes, P.** *De mot zit in de mythe*. Claus en de oudheid. Amsterdam. De Bezige Bij. 1984
- Dongelmans, B. e.a. (red)**, *Tot volle waschdom. Bijdragen aan de geschiedenis van de kinder- en jeugdliteratuur*. Den Haag. Biblion Uitgeverij. 2000
- Dros, I.** *De reizen van de slimme man*. Amsterdam. Querido. 1993 [1988]
- Dros, I.** 'De kleren en de keizer. Annie M. G. Schmidt lezing'. In: *Literatuur zonder Leeftijd* 53 (2000), p.423-445
- Freeman-Smulders, A.** *Het kinderboek als struikelblok*. Den Haag. NBLC. 1986 [1983]
- Ghesquiere, R.** *Het verschijnsel Jeugdliteratuur*. Leuven/Amersfoort. Acco. 2000 [1982]
- Hunt, P.** (ed), *Understanding Children's Literature. Key essays from the International Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York. Routledge. 1999
- Lierop, H. van**, 'Perspectief op het verleden. Oratie over jeugdliteratuur, volwassenenliteratuur en hun geschiedschrijving.' In: *Literatuur zonder Leeftijd* 51 (2000), p.74-94
- Linders, J. en G. de Vriend**, 'Kinder- en jeugdliteratuur in het voortgezet onderwijs.' In: *Raster* 83 (1998), p.131-142
- Lypp, M.** *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt am Main. Dipa-Verlag. 1984
- Mooren, P.** *Het prentenboek als springplank. Cultuurspreiding en leesbevordering door prentenboeken*. Nijmegen. SUN. 2000
- Nikolajeva, M.** *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York/London. Garland Publishing, Inc. 1996
- Nodelman, P.** *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens. The University of Georgia Press. 1988
- Shavit, Z.** *Poetics of Children's Literature*. Athens/London. The University of Georgia Press. 1986
- Vriend, G. de**, 'Uitnodiging tot de dans. Kennismaken met verhaal conventies.' In: G. J. van Bork en N. Laan (red), *Kunst & Letterkunst. Opstellen voor George Vis*. Amsterdam. Uitgeverij C. J. Aarts. 2000
- Wilkie, C.** 'Relating Texts: Intertextuality.' In: Hunt, P. (ed), *Understanding Children's Literature. Key essays from the International Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York. Routledge. 1999



Kortaf

Medioneerlandistiek. Een inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde, onder red. van **R. Jansen-Sieben, J. Janssens en F. Willaert**. Hilversum: Verloren, 2000. Isbn 90-6550-613-6.

Medioneerlandistiek is een boek met een dubbel doel. Enerzijds is het een blijk van waardering en dankbaarheid van een groep Vlaamse (in brede zin) medioneerlandisten bij het emeritaat van W.P. Gerritsen. Anderzijds is het, zoals de ondertitel zegt, een inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde bedoeld voor aankomende neerlandici en belangstellende leken. Als huldebundel is het boek zonder meer geslaagd. Zowel makers als geadreseerde hebben alle reden om tevreden te zijn. Maar hoe goed is het boek als inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde en tot de hedendaagse bestudering daarvan? Die laatste vraag structureert deze recensie. Het boek bestaat uit 25 korte essays die geen literairhistorisch overzicht beogen maar een inleiding in het conceptuele kader waarmee op dit moment de Middelnederlandse letterkunde benaderd wordt, en in de vraagstellingen, de methoden en de hulpmiddelen van de moderne medioneerlandistiek. Zo'n boek bestond nog niet, hoewel het

eigenlijk een noodzakelijke voorwaarde is voor onderwijs waarin het leren problematiseren en het zelfstandig omgaan met historische stof door studenten centraal staat. Het initiatief om dit type boek te maken dient dus sowieso geprezen te worden. Het boek bevat negen afdelingen. De eerste drie geven een ruimere achtergrond. Ze behandelen achtereenvolgens de historische context, de drie talen die in de middeleeuwen in de Nederlanden werden gebruikt (Nederlands, Latijn, Frans) en de bronnen waaruit wij middeleeuwse teksten kennen, dus handschriften en incunabelen, als materiële objecten. De tweede drie betreffen de Middelnederlandse literatuur zelf en behandelen achtereenvolgens productie, thema's en genres van die literatuur. De laatste drie gaan over de moderne omgang met Middelnederlandse literatuur en behandelen de opkomst van de moderne belangstelling ervoor in de negentiende eeuw, het maken en gebruiken van edities en woordenboeken om haar te verstaan en de interdisciplinaire mogelijkheden van de studie van Middelnederlandse teksten. Bij deze opzet is niet naar volledigheid gestreefd. Nog los van de praktische onhaalbaarheid van zo'n streven is volledigheid ook geen noodzaak voor

een boek als dit. Wel zou het gebodene representatief moeten zijn.

De grote driedeling is dat zonder meer. Mij lijkt het zeer belangrijk, dat studenten vanaf het begin wordt duidelijk gemaakt, dat de huidige staatkundige indeling in de middeleeuwen nog niet bestond en dat veel Middelnederlandse teksten in een multilinguale context ontstonden en functioneerden. De Middelnederlandse overlevering binnen moderne staats- of taalgrenzen bespreken betekent haar grof onrecht doen. Dat wordt hier uitstekend getoond en ook wordt duidelijk gemaakt waarom dat in het niet al te recente verleden desondanks veel gebeurd is. De grote aandacht voor de materiële kant van middeleeuwse boeken, vind ik even belangrijk. Hoewel studenten in het begin van hun studie om praktische redenen vooral met edities moeten werken, kunnen ze er niet vroeg genoeg van doordrongen worden, dat de middeleeuwse overlevering principieel verschilt van de moderne. Ook de expliciete aandacht voor de eigenschappen van onze wetenschappelijke werkinstrumenten en de redenen waarom in de huidige tijd of het recente verleden mensen de Middelnederlandse literatuur hebben willen bestuderen, is buitengewoon relevant.

Het middelste deel, dat over de literatuur zelf, vind ik echter veel minder representatief.

De onevenwichtigheid ervan blijkt al uit de inhoudsopgave. Maar liefst vijf artikelen handelen over verhalende teksten, en die betreffen ook nog eens uitsluitend wereldlijke literatuur. Het toneel daarentegen ontbreekt volledig. De geestelijke literatuur is slechts door twee

stukken vertegenwoordigd en een van de twee artesstukken gaat over alchemie, wat binnen de overgeleverde Middelnederlandse artesliteratuur een zeer klein deelgebied is. Deze onevenwichtigheid is verklaarbaar vanuit de competenties binnen de groep die het boek gemaakt heeft. Dat neemt niet weg dat zij gesig-naleerd moet worden.

Per artikel dient het behandelde eveneens representatief te zijn en bovendien goed te volgen voor een niet-ingewijde. Over het algemeen is dat zo. Het gemiddelde niveau van de stukken is hoog en er zitten ware juweeltjes bij. Voor mij waren de meest indrukwekkende artikelen die van Geirnaert over fragmenten, dat van Reynaert over auteurstypen, dat van De Baere over edities en dat van Depuydt over woordenboeken. Hier worden centrale problemen in kort bestek, maar tegelijk op hoog niveau en op zeer heldere wijze gepresenteerd.

Maar ook op artikelniveau is wel kritiek mogelijk. Zo denk ik, dat de taalkundige terminologie die Berteloot (noodgedwongen?) hanteert, zijn, overigens informatieve en nuttige, bijdrage voor een beginner erg moeilijk te lezen maakt. En het stuk over de historische context van Avonds beperkt zich wel heel erg tot Brabant. Enige opmerkingen over de rest van de Lage Landen zouden hier toch wel op hun plaats geweest zijn. De meeste reserves heb ik bij de artikelen van Coun over codicologie en Cockx-Indestege en De Schepper over de receptie van Middelnederlandse literatuur in de negentiende eeuw. Het artikel van Coun handelt voor een groot deel over boekbanden en de wijze waarop kenmerken daarvan gebruikt kun-

nen worden ter localisering van codices. Dit is een belangwekkend onderwerp, maar niet voor beginners. Coun richt zich tot vakgenoten, niet tot aankomende neerlandici of belangstellende leken. Die zouden veel meer gebaat geweest zijn bij een globale beschrijving van het maken van een handschrift en van de wijze waarop de handschriftelijke overlevering de eigen aard van de Middelnederlandse letterkunde beïnvloedt. Het artikel van Cockx-Indestege en De Schepper behandelt de correspondentie tussen Serrure en de hertog van Arenberg. Ook dit artikel bevat voor de vakgenoot nuttige gegevens, maar omdat op geen enkele wijze duidelijk wordt gemaakt hoe het contact tussen Serrure en de hertog van Arenberg representatief is voor de negentiende-eeuwse omgang met Middelnederlandse literatuur, heeft een nieuwkomer er nauwelijks iets aan. Bij zo iemand ontbreekt namelijk het kader waarbinnen de aangeboden informatie zou kunnen functioneren.

Al bij al doet men het boek als didactisch hulpmiddel het meest recht door het redelijk goed geslaagd te noemen. Een geïnteresseerde leek zal het merendeel van de artikelen met plezier lezen en er heel wat uit leren. En wat de studenten betreft: ik denk niet dat het boek ooit als enige handboek voor een inleidende cursus gebruikt zal worden, maar het bevat veel zeer bruikbaar materiaal en het zal zijn plaats in het universitaire onderwijs zeker krijgen.

Paul Wackers

Ans J. Veltman-van den Bos, *Petronella Moens (1762-1843). 'De Vriendin van 't Vaderland'*. Uitgeverij Vantilt, Nijmegen 2000. ISBN 90-75697-36-8. f 49,90.

Binnen het letterkundig onderzoek gaat al enige jaren de aandacht niet alleen meer uit naar gevestigde (mannelijke) auteurs die tot de canon doorgedrongen zijn, maar ook naar auteurs over wie minder bekend is. Zo is er met de studie annex bloemlezing *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd* (1997) een inhaalslag gemaakt voor het onderzoek naar vrouwelijke auteurs. Deze publicatie heeft een impuls gegeven aan de studie naar schrijfsters. Een van de resultaten is het proefschrift *Petronella Moens (1762-1843). 'De Vriendin van 't Vaderland'* van Ans J. Veltman-van den Bos, waarin zij deze vergeten vrouw uitgebreid voor het voetlicht haalt.

Het boek opent met een uitvoerige biografische schets, waarin beschreven wordt waar Moens woonde en welke personen ze allemaal kende. Het tweede deel bevat een overzicht van de receptie van het werk van Moens vanuit biografisch en cultuurhistorisch oogpunt. Vervolgens komen haar politieke geschriften aan de orde. Het vierde deel handelt over de religieuze inzichten van de schrijfster; een groot deel van haar werk blijkt een stichtelijke inslag te hebben. Het laatste deel is gewijd aan Moens' visie op de opvoeding van kinderen en ook daarin speelt godsdienst een belangrijke rol. Veltman-van den Bos heeft voor dit onderzoek het nodige speurwerk verricht. De uitgebreide bijlagen en bibliografieën geven een vrijwel

uitputtende inventarisatie van het werk dat Moens heeft nagelaten en wat er in de loop der jaren allemaal over haar geschreven is. Er is zowel een lijst van gedrukte teksten als van geschriften in handschrift van Moens opgenomen. Uit deze overzichten blijkt dat de schrijfster uiteenlopende genres beoefende. Ze heeft onder meer romans, spectatoriaal getint werk, pamfletten, verzenbundels en kinderboeken nagelaten.

Veltman-van den Bos wil met haar studie vanuit een cultuurhistorisch oogpunt de samenhang in dit veelvormige oeuvre bestuderen. Helaas hanteert ze geen duidelijke probleemstelling en ontbreekt vaak een theoretisch kader. Een voorbeeld daarvan is te zien in de biografische schets. Daarin worden nogal wat namen genoemd van personen met wie Moens contact heeft gehad. Voor deze beschrijving maakt Veltman-van den Bos gebruik van een door haar voor het eerst beschreven en unieke bron: de vriendenrol van de schrijfster. Een prachtig uitgangspunt voor een heldere netwerkanalyse, zo zou de lezer verwachten. De onderzoekster maakt echter geen gebruik van eerdere toonaangevende en inspirerende studies naar netwerken (denk aan Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992). In plaats van een reconstructie van de positie van Moens in het literaire veld geeft ze een opsomming van allerlei namen. Soms zijn die voorzien van enkele biografische gegevens, maar Moens' (veranderende) positie ten opzichte van deze personen komt zelden aan de orde. De lezer wordt slechts minimaal geïnformeerd over de vele zeer interessante relaties die de

schrijfster onderhouden heeft. Zo had ik graag meer vernomen over haar contact met Adriana van Overstraten, met wie ze meerdere boeken geschreven heeft. Hetzelfde geldt voor haar relatie met Willem Hendrick Warnsinck, met wie ze eveneens publiceerde en die na haar dood haar leven te boek stelde. Het is des te opmerkelijker dat de epiloog van het boek opgebouwd is aan de hand van de verschillende kringen waarin Moens verkeerde.

Van de resultaten van onderzoek naar schrijfsters in de vroegmoderne tijd maakt Veltman-van den Bos evenmin optimaal gebruik. Ze noemt wel allerlei studies, overigens zonder kritisch onderscheid te maken tussen standaardwerken en scripties, maar integreert de verschillende visies niet in haar onderzoek. Ze plaatst Moens niet in een kader van schrijvende seksegenoten, terwijl dat in verschillende paragrafen zeker niet had misstaan. Ik denk hierbij onder meer aan het hoofdstuk over godsdienst. Veel meer vrouwen uit de vroegmoderne tijd maakten stichtelijke boeken en aan hun drijfveren is onder meer in de *Lauwerkrans* al de nodige aandacht besteed. Een ander voorbeeld in dit hoofdstuk is dat Moens' keuze voor vrijheidsheldinnen, zoals Esther en Ruth, 'opvallend' (313) wordt genoemd. Waarom precies is niet duidelijk; we krijgen niets te horen over de inhoud van deze teksten, evenmin over de motivatie van de schrijfster om het over deze vrouwen te hebben. Dat een andere vrouwelijke auteur, Anna van der Horst, al eerder een epos gewijd had aan Ruth (*De gevallen van Ruth*, 1764) blijft ongenoemd. De opbouw van het boek is niet altijd

duidelijk. De biografische schets is chronologisch opgebouwd, maar waar is de periode 1794-1812 gebleven? Uit het hoofdstuk over politiek blijkt dat Moens toen allerm minst stilzat. Ook een reconstructie van de ontwikkeling van het schrijverschap van Moens mis ik. Er zijn meer plaatsen waar de indeling vragen oproept. Want waarom komt zowel in het hoofdstuk over godsdienst als in het hoofdstuk over de opvoeding Moens' visie op het Jodendom aan de orde? Beide keren krijgt de lezer ongeveer dezelfde informatie voorgeschoteld. Zo zijn er meer herhalingen, bijvoorbeeld in de beschrijving van de receptiegeschiedenis. Dat deel vat bijna iedere publicatie die er ooit over Moens is verschenen samen. Dit materiaal had beter geïntegreerd kunnen worden in de andere hoofdstukken. Of het had de aanleiding kunnen vormen voor een hoofdstuk over beeldvorming rondom deze (blinde) schrijfster.

Uit het hele boek blijkt dat Veltman-van den Bos uitstekend op de hoogte is van wat er door de jaren heen allemaal over Petronella Moens is geschreven. Van de teksten van Moens zelf komt helaas maar een deel aan bod, terwijl titels als *Dagboek voor mijne vrouwelijke landgenooten* (1826-1831), *Legaat aan mijne vrouwelijke landgenooten* (1829) en de utopische roman *Aardenburg of de onbekende volkplanting in Zuid-Amerika* (1817) nieuwsgierig maken en nadere studie verdienen. Van die laatste tekst is gelukkig een heruitgave door Veltman-van den Bos in voorbereiding.

Annelies de Jeu

Léon Hanssen, *Want alle verlies is winst. Menno ter Braak 1902-1940*. Deel een 1902-1930. Amsterdam (Balans) 2000. 556 pp., f 85,-.

Het werk van de denker en schrijver Menno ter Braak (1902-1940) wordt buiten de academie waarschijnlijk nauwelijks meer gelezen en over zijn betekenis voor de Nederlandse cultuur lopen de meningen thans nogal uiteen. Maar in het interbellum en lang na de Tweede Wereldoorlog was zijn renommée als essayist, cultuurcriticus en polemisch beoordelaar van film en literatuur voor velen nagenoeg onaanastbaar. Ter Braaks levensverhaal is in grote trekken bekend; over enige cruciale momenten daaruit is althans verslag gedaan in de omvangrijke secundaire literatuur en, niet het minst, in zijn eigen geschriften, die alle min of meer een autobiografisch gehalte hebben. Schrijven stond voor Ter Braak au fond in het teken van zelfbevrijding, maar ook hij kende de grenzen van essayistische openhartigheid en fictionele eerlijkheid. Hij was zich ervan bewust dat verhulling zijn twee romans stevig beheerste, ondanks de nagestreefde directheid. Hij wist, zei hij in 1933 tegen interviewer 's-Gravesande, 'dat zelfs de meest autobiografische romanfiguur altijd nog meer van de schrijver tracht te verbergen dan te onthullen'. Zo'n bewering zou een van de talloze uitspraken kunnen zijn die de biografische nieuwsgierigheid oproepen en aanzetten tot verdere studie van de wisselwerking tussen Ter Braaks leven en werk. Hoezeer dat de moeite loont, laat de biografie zien die de cul-

tuurhistoricus Léon Hanssen heeft geschreven.

De titel van het boek en de titels van zijn twee delen duiden op het ordenend concept dat persoon en werk in een samenhangend, verklarend verband plaatst. *Want alle verlies is winst* heet de biografie, en zo komt de versatiliteit centraal te staan die karakteristiek is voor Ter Braaks ontwikkeling. Met dit door Ter Braak zelf opgetekende aforisme wordt de Heraclitische wijsheid geformuleerd dat achteruitgang op het ene gebied vooruitgang betekent op een ander. En deze dynamiek beheerst Ter Braaks leven telkens, zowel in overkoepelende als in ondergeschikte veranderingen. De belangrijkste omslag in de hier beschreven periode is die van *Idealisme* naar *Nihilisme*, zoals de titels van de twee delen luiden. Het verlies van alle zekerheden, van het geloof in god, het geloof in algemeen geldende waarden, het verlies kortom van 'het absolute' weet Ter Braak om te zetten in de winst van zijn nihilistisch schrijverschap, in de winst van de effectiviteit waarmee noties als twijfel, relativiteit, voorlopigheid en ontmaskering daarin fungeren.

De inhoudsopgave maakt de structuur van het boek duidelijk: de twee delen zijn op hun beurt geleed in zeven romeins genummerde subdelen (vier in deel I, drie in deel II) die samen 36 relatief korte hoofdstukken bevatten. Het dominerende ordeningsprincipe is de chronologie. Naarmate Ter Braak ouder wordt, besteedt de biograaf meer tekst aan minder tijd: deel I omvat de periode 1902 tot 1921, heeft

vijftien hoofdstukken en telt zo'n 170 bladzijden; deel II beschrijft de periode 1921 tot 1930, telt eenentwintig hoofdstukken en 290 bladzijden. De biografie wordt gecombineerd door een notenapparaat van ruim zestig pagina's, een bibliografie van Ter Braaks boekuitgaven, een lijst met de voornaamste secundaire literatuur en een personenregister. In deze opsomming ontbreekt de 'Verantwoording' omdat Hanssen die niet geeft. Het genre van de schrijversbiografie kent nogal wat varianten in methode en werkwijze. Een goede reden waarom Hanssen zijn keuzes niet expliciet motiveert, kan ik niet bedenken.

De eerste honderd bladzijden behoren niet tot de sterkste stukken van de biografie. Dat komt onder meer omdat Hanssen bij gebrek aan materiaal over de eerste levensfase van Ter Braak zijn verhaal te vaak belast met uitwaaierende informatie die eerder een geforceerde dan een noodzakelijke indruk maakt. Zo krijgt een uitweiding over de naam Menno via de uitspraak ervan in de jaren dertig door uitgever Zijlstra als 'Mais-non' een vervolg in een betoog over Ter Braak als *Widerspruchsgeist*, wat dan weer geïllustreerd wordt met citaten uit 1933 van Theun de Vries en uit 1937 uit een juryrapport. Weinig overtuigend zijn ook de anticipaties tengevolge van nogal speculatieve interpretaties. Achter een vreugdevol briefje bijvoorbeeld van de achtjarige Menno aan de beroemde natuurvorser Jac. P. Thijssen over wat groeit en bloeit, ontwaart Hanssen een tweede scenario: 'de bezorgdheid en verontwaardiging om het verlies aan natuur

sedert de industrialisatie.' De onbewustheid van deze zorg bij het kind ten spijt, adstrueert de biograaf vervolgens Ter Braaks latere cultuurpessimisme met een lang citaat uit een krantenartikel uit 1937, een passage die hem vervolgens doet denken aan een schilderij van Willink...

Vanaf het elfde hoofdstuk, als de Eibergse dokterszoon gymnasiast te Tiel wordt, nemen de biografische bronnen allengs toe en komt het verhaal goed op gang. De veelsoortige levensfeiten die Hanssen boekstaft geven de lezer dan een treffend beeld van de persoonlijkheid van de jonge Ter Braak. Zelfs details als het gegeven dat de met hoog opgetrokken schouders op schoolfeesten dansende Ter Braak op een kurkentrekker leek, dragen bij aan het portret van een onhandige, verlegen, bangige jongeman, ouwelijk-chic gekleed en bovenmatig intelligent, die op zoek is naar een bezielend verband dat tot in zijn studententijd nog gezocht werd in de zomerkampen van de Vrijzinnig Christelijke Studentenbond.

Als gezegd krijgen de jaren 1921 tot 1930 de meeste aandacht. Een aantal hoofdstukken van het tweede deel is gewijd aan de bekende publieke activiteiten waarmee Ter Braak zich in snel tempo profileerde als een vooraanstaand cultuurdrager en publicist: hij wordt redacteur van *Propria cures*, schrijft essays voor *De vrije bladen*, draagt bij aan de *aNti-schUnd*-brochure, is mede-oprichter van de Nederlandse Filmliga, redacteur van het blad *Filmliga* en debuteert na zijn promotie, in 1929 in boekvorm met *Cinema mili-*

tans, een bundeling opstellen over filmkunst, een jaar later gevolgd door de afzonderlijke uitgave van zijn eerste grote essay *Het carnaval der burgers*. Al deze getuigenissen van Ter Braaks openbare leven krijgen reliëf en betekenis door de veelzijdige contextualisering waarmee Hanssen ze in hun tijd plaatst. Zo maakt bijvoorbeeld het literair-historische en cultuurhistorische exposé over de taak en plaats van de kunstenaar in de maatschappij van de jaren twintig duidelijk hoe het kon gebeuren dat Ter Braak met fascistoïde figuren participeerde in het *aNti-schUnd*-pamflet, dat gericht was tegen het socialistische maandblad *Nu* en zijn redacteurs Israël Querido en A.M. de Jong.

Ook de meer onbekende particuliere levensfeiten komen in deel II ruimschoots aan bod, in het bijzonder Ter Braaks amoureuze affaires met vrouwen. Wie zijn essay *Politicus zonder partij* (1934) en zijn twee romans *Hampton Court* (1931) en *Dr. Dumay verliest...* (1933) kent, weet weliswaar dat Ter Braaks relatie met vrouwen verre van ontspannen was. Maar dat hij zijn talent voor het aangaan van onmogelijke verhoudingen zo sterk ontwikkeld had, is nieuwe informatie die tevens nieuw licht werpt op Ter Braaks semi-autobiografische teksten. Ter Braak was bang voor de liefde, constateert Hanssen terecht; hij was niet geobsedeerd door seksualiteit maar wel door vrouwen. Het ongemak van deze combinatie en van andere hindernissen wordt vooral geschetst in de fragmenten over Jo Planten-Koch en Hanneke Stolte. Eerstgenoemde is 'de vrouw van

zijn leven' aan wie hij *Het carnaval der burgers* opdroeg. Ter Braak is drieëntwintig als hij verliefd wordt op deze intelligente en ook volgens Hanssen 'beeldige verschijning' die evenwel elf jaar ouder is en een echtgenoot en drie kinderen heeft. In de evocatie van wederzijdse onvoldaanheid komt de biografie tot een literaire verbeelding die een vie romancée waardig is. Het huwelijk van mevrouw Planten is geen succes, en terwijl 'zij naar buiten tuurde, spookte het voortdurend door haar hoofd: "Is dit nu mijn leven? Moet dit altijd zo verder gaan?"' Eveneens problematisch is Ter Braaks platonische verhouding met de acht jaar jongere scholiere Hanneke Stolte, in nagenoeg alles zijn tegenbeeld. Het komt weldra tot een verloving, maar als zij eens in hem vooral een stijve heer met gleufhoed, lorgnet en wandelstok ziet, weet Hanssen wat door haar heen ging: '*Dit nooit!*'

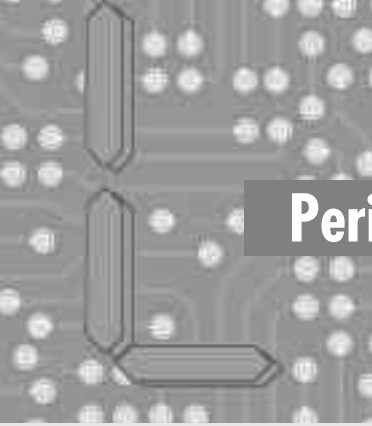
In het verlengde van deze vie romancée-achtige alwetendheid ligt Hanssens voorkeur voor een zekere belegen jovialiteit qua woordkeus ter typering van personages. Het is een stilisticum dat wellicht berust op empathie: Ter Braaks vader heeft het 'stervensdruk', studievriend Binnendijk 'jakterde' van het ene bedavontuur naar het volgende, de socialistische krant *Het volk* gaf de jongeren 'van katoen', de echtgenoot van Jo Planten voelt nog steeds 'geen nattigheid' en Ter Braak heeft de basis waarop haar huwelijk gegrondvest was 'uitgekotst' in het *Carnaval*.

Hanssen beëindigt het eerste boek van zijn tweedelige biografie in het voor-

jaar van 1930. Ter Braak staat dan, na het échec van zijn affaire met Stolte, op een breekpunt van zijn leven. Hij beseft dat het conflict tussen zijn hang naar en afschuw van gewoonheid en burgerlijkheid, om het met zijn eigen 'handwoorden' te zeggen, onoplosbaar is. Bovendien moet hij erkennen dat zijn inspanningen voor de abstracte stomme kunstfilm *unzeitgemäss* bleken in het licht van de onvermijdelijke doorbraak van de naturalistische geluidsfilms uit Hollywood. Het is in deze tijd van mentale crisis dat Ter Braak in zijn agenda de regel noteert waaraan de titel van de biografie is ontleend: 'Want alle verlies is winst, alle nedergang opgang.' Weinig kon hij toen vermoeden hoezeer dat proces in de kennismaking met Du Perron zich weldra in zijn meest krachtige vorm zou gaan manifesteren.

Met *Alle verlies is winst* slaagt Hanssen er over het algemeen goed in de samenhang tussen de biografische feiten, het werk en de tijd zichtbaar te maken. Met behulp van een gevarieerde materiaalverzameling - onder meer gebaseerd op ongepubliceerde correspondenties en veel mondelinge informatie van betrokkenen of hun nabestaanden -, een multidisciplinaire contextualisering en met een attitude van sympathie, begrip en enige distantie reconstrueert Hanssen Ter Braaks leven in een meestal overtuigend verhaal dat het inzicht in Ter Braaks vroege geschriften nuanceert, verdiept of vernieuwt.

Hans Anten



Periodiek

De achttiende eeuw 32 (2000) 1-2 is een themanummer over 'Religie en Verlichting. Harmonie of conflict?' en bevat de bijdragen aan het congres van de werkgroep De Achttiende Eeuw dat gehouden werd op 8 en 9 december 1999. Het thema wordt bekeken vanuit de invalshoeken 'Religie, cultuur en Verlichting', 'Katholieke en protestantse Verlichting' en 'Rationele en irrationele Verlichting' en wordt ingeleid door Ernestine van der Wall. Onder het eerste deelthema vallen onder meer de bijdragen van Jan de Vet, 'Gedachten uit de vroege Verlichting: Pieter Rabus' *Vermakelykheden der Taalkunde* en André Hanou, 'Wolff in schaapsvel: de *Onveranderlyke Santhorstsche geloofsbelijdenis*, 1772'.

In de **Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden 115 (2000) 3** onder meer recensies van J. Koppenol, *Leids heelal. Het loterijspel (1596) van Jan van Hout* (door Willem Frijhoff), J. de Kruif, *Liefhebbers en gewoontelezers. Leescultuur in Den Haag in de achttiende eeuw* (door Willem Frijhoff),

W.R.D. van Oostrum, *Juliana Cornelia de Lannoy (1738-1782) ambitieus, vrijmoedig en gevat* (door Dorothee Sturkenboom).

De twee themanummers van **Bzzle-tin** weerspiegelen de uitersten van de gekozen methode. Een enigszins afgezaagd thema als 'Ierland' (**30 (2001) 276**) met bijdragen over Beckett, Heaney en Yeats (hé, geen Joyce) werd voorafgegaan door een leuk en wat inspirerender thema 'Monsters' (**29 (2000) 275**). Van Huysmans tot Harry Potter, Bouazza tot Bloem, Wagner tot Vogelaar komen hier 'favoriete monsters' aan de orde, raadseltuinen en de vraag 'Hoe betrap ik een monster.'

De gids 164 (2001) is een themanummer over fotografie en literatuur, en dan niet over de tegenstelling tussen, maar vooral over het verweven van de twee, want het moet heten 'Fotogratuur – literafie'. De auteurs maakten hun keuze uit de fotocollectie van het Rijksmuseum en dat levert talrijke mooie stukjes op, zij het niet het nieuwe genre

waar de ronkende inleiding op zinspeelt.

Hollands maandblad (2001) 1 betoont zich een vrijplaats voor cultuurpessimisme, en het gaat de eenmansredactie (Bastiaan Bommeljé) om niets minder dan het uitdagen van moreel plichtsbesef, het verklaren van de westerse samenleving, intelligentie plaatsen tegenover humbug. Zijn inleiding is zo zwaar aangezet dat ik ironie proef, maar een artikel over 'Vijf vijanden van het boek' doet toch weer vrezen dat hij het meent. Maar het bestaan van het blad is een prestatie en er staan tenminste wel vrijwel enkele altijd interessante, of provocatieve teksten in. Vooral de bijdrage van H.J.A. Hofland geeft het cultuurpessimisme op humoristische en, nu goed dan, intelligente wijze vorm.

In **Literatuur 18 (2001) 1** veel over maatschappij en literatuur: over de al dan niet volkomen terecht vergeten priester-dichter Antoon Binnewiertz (Mathijs Sanders), botsingen tussen literatuur en recht (Ralf Gruttemeijer) en 'mens en maatschappij bij Arthur van Schendel' (Kralt). Interessant is vooral een bijdrage over Arthur Japin's *De zwarte met het witte hart*, ook al omdat nooit helemaal duidelijk wordt waar de werkelijkheid en waar de fictie geïnterpreteerd wordt (Marie-Anne Coeberg-van der Marck).

In **Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman 23 (2000) 3** drie artikelen. Joop W. Koopmans: 'De presentatie van het nieuws in de Euro-

pische Mercurius (1690-1756)', Rudolf Dekker: 'De rafelrand van het zeventiende-eeuwse hofleven in het dagboek van Constantijn Huygens de zoon. Roddel en seks' en Rietje van Vliet: '“... als zodaanig in de openbaare Nieuwspapieren Geadverteerd” I Weyerman als publiekstrekker.' Verder de volgende boekbesprekingen: André Hanou over Huibert Jan Zuidervaat, *Van 'Konstgenoten' en hemelse fenomenen. Nederlandse sterrenkunde in de achttiende eeuw*; Peter Altena over Balthasar Bekker, *Beschrijving van de reis door de Verenigde Nederlanden, Engeland en Frankrijk in het jaar 1683*. Naar het handschrift uitgegeven en toegelicht door Jacob van Sluis; Adèle Nieuweboer over Dorothée Sturkenboom, *Spectators van Hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*; W.R.D. van Oostrum over Yvonne Bleyerveld, *Hoe bedrievelijk dat die vrouwen zijn': vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden, circa 1350-1650*; André Hanou over Johan Joor, *De Adelaar en het Lam. Onrust, opruiing en onwilligheid in Nederland ten tijde van het Koninkrijk Holland en de Inlijving bij het Franse Keizerrijk (1806-1813)*; Rudolf Dekker over René Bosch, *Labyrinth of Digressions. Tristram Shancy in Engeland in de achttiende eeuw*; Netty van Megen over W.R.D. van Oostrum, *Juliana Cornelia de Lannoy (1738-1782) ambitieus, vrijmoedig en gevat*; W.R.D. van Oostrum over Christien Dohmen, *In de schaduw van Scheherazade. Oosterse vertellingen in achttiende-eeuws Nederland*; M. van Vliet over J.A. Gruys en J. Bos, *Adresboek. Nederlandse drukkers en boekverkopers tot 1700. Verzameld door de STCN*.

Queeste 7 (2000) 2 opent met een bijdrage van An Faems over de tekst *Jonathas ende Rosafiere*, waarin zij betoogt dat deze onder het genre van het Mariamirakel valt waarmee zij reageert op Rob Resoorts veronderstelling dat het hier om een religieuze ridderroman gaat. Alle andere bijdragen vallen onder het thema 'Op weg naar het einde. Eschatologie in de Middelnederlandse letterkunde', naar aanleiding van het *Queeste*-colloquium dat onder die titel plaatsvond op 22 december 1999. Hilde Noë schrijft vanuit deze invalshoek over de openbaring van Jan van Ruusbroec, Thom Mertens over Middelnederlandse evangeliepreken en Johan Oosterman over vroege Brugse rederijkerslyriek. Verder in dit nummer recensies van *Pade crom ende menichfoude. Het Reynaert-onderzoek in de tweede helft van de twintigste eeuw*. Red. Hans van Dijk en Paul Wackers (door Joost van Driel); Bart Besamusca (red.), *Jeesten van rouwen ende van feesten. Een bloemlezing uit de Lancelotcompilatie* en Bart Besamusca en Erik Kooper (red.), *Originality and Tradition in the Middle Dutch "Roman van Walewein"* (door Martine Meuwese); *Het leven van de zalige maagd Sint Clara. De Middelnederlandse bewerking van de Legenda Sanctae Clarae Virginis*. Opnieuw naar het handschrift uitgegeven, vertaald en ingeleid door Ludo Jongen in samenwerking met Herman de Groot, Saskia van der Knaap, Annemarie Krieger, Martin Mentzel en Petra Teunissen-Nijse (door Renée Nip); *Het Haagse handschrift van heraut Beyeren. Hs. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 31 G 37*.

Diplomatische editie bezorgd door Jeanne Verbij-Schillings (door C. Van den Bergen-Pantens); Arnout-Jan A. Bijsterveld, Jan A.F.M. van Oudheusden en Robert Stein (red.), *Cultuur in het laatmiddeleeuwse Noord-Brabant. Literatuur - Boekproductie - Historiografie* (door Jaap Tigelaar) en Marjolein Kool, *Die conste vanden getale. Een studie over Nederlandstalige rekenboeken uit de vijftiende en zestiende eeuw, met een glossarium van rekenkundige termen* (door Erwin Huizenga).

Raster (2000) 92 is een schoolvoorbeeld van wat je met themanummers kunt doen: '59 nuttige gedichten, 7 essays over nuttige gedichten, 5 essays niet over nuttige gedichten'. Lucide, helderheid die misschien niet eens vrij is van nut. In elk geval belichaamt dit *Raster* de veranderende functie van literaire tijdschriften vrijwel ideaal, volgens mij een ontwikkeling van kweekvijver naar speeltuin. *Raster* is als een literair werk in elkaar gezet door de redactie en er zijn veel hoogtepunten. Mooie titel: H.H. ter Balkt: 'Hoe nooit de weg te vinden naar de boerderij met de bijna tamme uil en de door het dak gegroeide boom'.

De Revisor 27 (2000) 5 is nog steeds niet uitgepraat over het proefschrift van M. Februari/M. Februar von Drenth dat in het vorige nummer uitgebreid was besproken. In dit nummer krijgt Februari de kans op een weerwoord, een 'antwoord aan Liefers' die haar met terugwerkende kracht de doctorstitel had willen ontzeggen. Het

stuk is niet alleen overtuigend, maar kan ook nog eens dienen *companion* tot haar boek.

Spiegel der Letteren 42 (2000) 2 is een themanummer over 'De gedeelde werkelijkheid van wetenschap, cultuur en literatuur'. K. van Berkel schrijft in 'Over het ontstaan van de twee culturen in negentiende-eeuws Europa' over de scheiding tussen cultuur- en natuurwetenschappen en betwijfelt het bestaan van zo'n 'gedeelde werkelijkheid'. W. Krul richt zich in zijn bijdrage op 'Wetenschappelijke specialisatie en gemeenschappelijke cultuur. Humaniora en natuurwetenschappen in de Groningse rectoraatsredes uit het laatste kwart van de negentiende eeuw'. D. Draaisma stelt schrijfster en pedagoge Elizabeth van Calcar (1822-1904) centraal in zijn artikel 'Genezing van gene zijde. Het spiritisme als medische tegenbeweging'. Draaisma laat aan de hand van Van Calcars rol in het spiritisme zien dat vrouwen in het alternatieve geneeskundige circuit een belangrijke rol speelden. De bijdrage van M. Kemperink: 'Als je voor een dubbeltje geboren bent... Representatie van het lagere volk in de Noord-Nederlandse literatuur van het fin de siècle (1885-1910)' is gewijd aan wetenschappelijke theorieën en ideologieën die een rol spelen in die representatie. R. Buikema en L. Wesseling belichten de verhouding tussen psychologie en literatuur in Renate Dorresteins romans *Ontaarde moeders* (1992) en *Een hart van steen* (1998). De schrijfster blijkt een polemische positie in te

nemen tegenover de opvoedingstheorieën van Benjamin Spock, zo laten de auteurs zien in 'De representatie van het moederschap in verlichte opvoedkunde en duistere gotiek. Een confrontatie tussen Benjamin Spock en Renate Dorrestein'. Tot slot bevat het nummer twee boekbesprekingen, over H. Dehennin (ed.) *Erycius Puteanus, Sedigh leven, daghelycks broodt* (1639) door M. Meijer Drees en over R. Schenkeveld-van der Dussen e.a., *Met en zonder Lauwerkkrans* door H. Meeuws.

Tirade (44 (2000) 387 bevat het inmiddels vertrouwde supplement op het Van Geel alfabet door Guus Middag. De zinloosheid van sommige lemma's is poëtisch. "Shelley: zie Wolkers, Jan; Stijfkopje: zie Wolkers, Jan; Andy Warhol: zie Wolkers Jan". Volgt: lemma: Wolkers Jan. Ook in dit nummer aandacht voor Zuid-Afrikaanse poëzie, vertalingen en een inleiding van Robert Dorsman over Charl-Pierre Naudé.

TNTL 116 (2000) 4 wordt bijna geheel gevuld door een uitvoerige bijdrage van de hand van literatuurhistoricus W. van Anrooij en linguïst-historiograaf E. Ruijsendaal over 'Honderdvijftien delen *Tijdschrift voor Nederlands(ch)e taal- en letterkunde* (1881-1999)'. In de jonge jaren van het tijdschrift bestond er nog een sterke samenhang tussen taal- en letterkunde, die in de loop van de twintigste eeuw verdween. Terwijl de taalkunde steeds theoretischer werd, distantieerde de letterkunde zich juist van theoretische discussies. De

auteurs werpen licht op de rol van het tijdschrift in en de weerslag in het tijdschrift van de ontwikkelingen in beide vakgebieden. Verder in de rubriek 'Interdisciplinair' een uitvoerige bespreking van J. de Jongste, J. Roding en B. Thijs (red.), *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd* door L. van Gemert. Tot slot boekbeoordelingen van D.C.J. Kinable, *Facetten van Boendale. Literair-historische verkenningen van Jans Teesteye en de Leken Spiegel* (door H. Brinkman), J.C. Prins (Trans., Introd.), *Medieval Dutch drama. Four secular plays and four farces from the Van Hulthem manuscript* (door B. Besamusca) en O. Heynders, *Langzaam leren lezen. Paul Rodenko en de poëzie* (door J. Joosten).

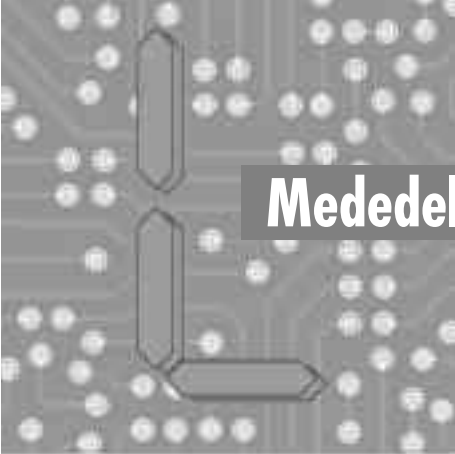
In **Vooys 18 (2000)** onder andere aandacht voor de literatuuropvattingen van personages in de cartoons van Gumbah (Thomas Vaessens), geschiedschrijving in Amerikaanse folkliedjes (Bertram Mourits), de Tachtigers en het antisemitisme (Patrick Rooijackers). Ook aandacht voor Chomsky, Thomas Mann, Derek Walcott, vertalers: dit is een ouderwets breed opgezet nummer dat dichter staat bij de 'alles-kan-alles-mag' mentaliteit dan bij de vaste waarden van de Oude Literatuur waartegen die mentaliteit in de inleiding wordt afgezet.

Yang 36 (2000) 4 besteedt uitgebreid en geduldig aandacht aan weinig toegankelijke literatuur, en met liefde: de lezer moet zich niet laten afschrikken, aldus de inleiding. Tonnus Oosterhoff, Gertrude Starink, Marc Kregting, en

Willy Roggeman behoren tot de behandelde auteurs. Vooral de inleidingen over Louis Zukofsky's 'A' (door Geert Buelens en Dirk van Halle) zijn fraai.

Bertram Mourits

Simone Veld



Mededelingen

Van de redactie

Met ingang van deze aflevering is Wiljan van den Akker uit de redactie getreden en opgevolgd door Ben Peperkamp, die eveneens als modern letterkundige werkzaam is aan het Instituut Nederlands van de Universiteit Utrecht. Aan hem zal in de loop van dit jaar ook het redactiesecretariaat overgedragen worden; de huidige secretaris blijft lid van de redactie.

Marijke Meijer Drees

Tiende Bert van Selm-lezing

Op dinsdag 4 september 2001 zal de tiende Bert van Selm-lezing plaatsvinden met de voordracht die Kees Fens zal houden onder de titel *De eigen kast*. Lopend langs zijn boeken maakt Fens een keuze uit de Nederlandse literaire boekproductie van na de Tweede Wereldoorlog, waarbij hij zich vooral laat leiden door typografische en vormtechnische overwegingen. Hij licht zijn

voorkeuren toe en geeft daarmee gelijktijdig een persoonlijk beeld van de achtergronden, geschiedenis en ontwikkeling van boektypografie en vormgeving in de tweede helft van de twintigste eeuw.

Belangstellenden worden van harte uitgenodigd deze lezing bij te wonen.

De lezing vindt plaats in zaal 011 van het Centraal Faciliteitsgebouw (gebouw 1175) van het Witte Singel/Doelencomplex te Leiden en begint klokke 16.15 uur. Aansluitend wordt een drankje geschonken. Toegangskaarten voor de lezing kunnen *vanaf heden tot eind augustus* worden aangevraagd bij de Universiteit Leiden, Opleiding Nederlands, Commissie Bert van Selm-lezing, P.N. van Eyckhof 1, Postbus 9515, 2300 RA Leiden. Men kan ook gelijktijdig met de bestelling van de uitgave van de lezing op de bankoverschrijving een toegangkaart aanvragen. De toegangskaarten worden kort na medio augustus toegezonden. Voor nadere informatie: secretariaat van de Opleiding Nederlands, tel. 071-5272604.

De uitgave van de Bert van Selm-lezing

gen wordt verzorgd door uitgeverij De Buitenkant te Amsterdam. De tiende Bert van Selm-lezing zal verschijnen op 4 september 2001. U kunt in het bezit komen van een of meer exemplaren door f 22,50 (of een veelvoud daarvan) over te maken naar ABN-AMRO 53.88.53.344 t.n.v. Universiteit Leiden cs Opleiding Nederlandse taal- en cultuur, geb. nr. 1167, Postbus 9515, 2300 RA Leiden; o.v.v. "Tiende Bert van Selm-lezing" of, bij bestelling vanuit het buitenland, door toezending van een Eurocheque. De bestelling is op 4 september na afloop van de lezing af te halen of zal na die datum worden toegezonden.

U kunt zich ook *abonneren* op de Bert van Selm-lezingen. Indien u abonnee wilt worden, kunt u dit kenbaar maken door op uw overschrijvingskaart of uw aanvraag voor een toegangskaart het woord 'abonnee' te vermelden. U krijgt dan vanaf dit jaar automatisch elk jaar een uitnodiging voor de lezing toegestuurd en u verzekert zich van een exemplaar van de gedrukte tekst. Deze ligt op de dag van de lezing voor u klaar of hij wordt u toegezonden (vergezeld van een rekening).

B.P.M. Dongelmans