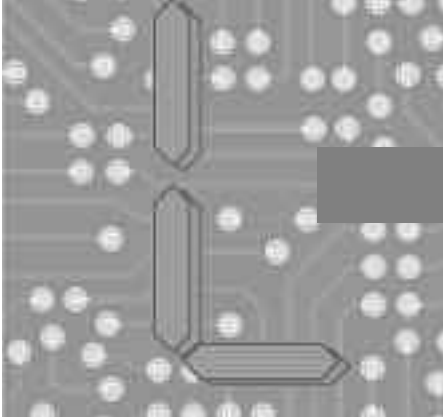




Grensverkeer

Via 'verstaanbaarheid' naar 'het vrouwelijke dier'

Hans Croiset

Ter gelegenheid van het afscheid van Riet Schenkeveld– van der Dussen als hoogleraar Nederlandse letterkunde 1500–1850 werd op 31 oktober 2002 in Utrecht een symposium gehouden over 'verstaanbaarheid', dat wil zeggen de vraag hoe resultaten van wetenschappelijk onderzoek een groter publiek kunnen bereiken. Een van de sprekers was de regisseur Hans Croiset, groot liefhebber van Nederlandstalig toneel en koppig voorvechter van Vondel. De afdeling Renaissance heeft in de afgelopen jaren veel met de gezelschappen van Croiset samengewerkt, bijvoorbeeld door toelichtingen en tekstuitgaven bij de voorstellingen en didactisch materiaal te verzorgen. Die samenwerking begon met Bredero's *Moortje* in 1992.

De bijdrage van Croiset is een Dialoog tussen een ervaren Vondelregisseur en een Actrice die wat vreemd tegen de oude tekst aankijkt. De Dialoog is gefingeerd want de voorstelling van *Noah* waarop wordt gezinspeeld, zal pas in 2004 plaats vinden en men is nu nog lang niet aan repeteren toe. Maar desondanks geeft deze bijdrage een uniek inzicht in de manier waarop in het samenspel van regisseur en acteur een tekst tot toneel wordt gemaakt en welke moeilijkheden zich daarbij zoal voordoen. De titel is een toespeling op de afscheidsrede van Schenkeveld, 'Vondel en het vrouwelijke dier', een beschouwing over Vondels kijk op vrouwen, met betrekkelijk veel aandacht voor *Noah*.

Ik zal trachten een bijdrage te leveren uit een zeer onwetenschappelijke hoek, namelijk de weliswaar bestudeerde, maar verder intuïtieve benaderingswijze van de theaterpraktijk, dus eigenlijk een replica van een repetitiesessie zoals Riet die in de decemberdagen van 1992 in het repetitielokaal van *het Nationale Toneel* meemaakte, waar we in die dagen Bredero's *Moortje* repeteerden. Om niet in herhalingen te vervallen en om mijzelf vast te trainen voor een toekomstige encscenering bij *Het Toneel Speelt*, heb ik een paar regels uit Vondels *Noah* gekozen, gesproken door Urania, een van Vondels 'vrouwelijke dieren'. Ik breek in in het Derde bedrijf, vierde tafereel, waarin de grootvorst Achiman van het onder water te zetten gebied wel enig begrip voor de godvruchtige Noah blijkt op te brengen, louter en alleen om het eigen vege lijf te redden Hij is bereid zijn frivole levenswijze op te geven en beschuldigt zijn echtgenote Urania hem tot die levenswijze aangezet te hebben.

We nemen aan dat het de vierde dag van de repetitie is; er is de acteurs veel verteld over de bedoelingen met de voorstelling, we hebben het decor laten zien (het probate middel om acteurs een idee van de opzet te geven, kortom het wondermiddel van de *vorm*), de tekst is ruwweg gelezen, we zijn nu bezig de tekst te analyseren, regel voor regel, er is geen interessante teksteditie voorhanden, dus we hebben het voorwerk met allerlei verouderde uitgaven en nog niet in de praktijk geteste eigen ideeën gedaan.

Dialogo tussen actrice en regisseur, impressie van een wijze van repeteren

Is dit uw dankbaarheid voor lang genoten deugd?
Heel anders zongt ge, toen we 't eelst van onze jeugd
de roos des maagdoms, voor de dauw nog toegeloken
en 's levens dageraad, nog nuchtere en onbesproken
u offerden, daar gij van top tot teen verzaad
verrukt werd buiten u door wellust, zonder maat.

Actrice

Die eerste regel: 'Is dit uw dankbaarheid voor lang genoten deugd?' is toch heel simpel, valt me eigenlijk wel mee, die zou gewoon in een modern stuk kunnen staan; het is wel wat plechtstatig, maar je hoort er helemaal geen verzendreun in. Je moet wel erg van een ouderwets stempel zijn om dat dreunend te laten horen. Hoe deden ze dat dan vroeger?

Regisseur geeft een voorbeeld, eigenlijk meer een imitatie van Johan Schmitz bijvoorbeeld.

Actrice

Maar als je dit zo graag modern wilt zeggen en met een modern inzicht wilt interpreteren, dan zou er toch moeten staan...

is dit je dank dat je met me kon doen wat je wou?

Regisseur

Betekent *deugd* volgens jou dat je met me doen kon wat ik wou? Is dat niet meer... 'ik heb me altijd netjes gedragen en dit is de dank,' niet meer en niet minder, jij zoekt meteen wel heel andere dingen en andere betekenissen achter de gewoonste woorden.

Actrice

Ja maar als jij ons waarschuwt dat een gewoon woord als *reukeloos* wel *roekeloos* betekent, ja dan ben ik achterdochtig, maar los daar van (gauw een ander onderwerp)

als je dat niet in je eigen woorden mag zeggen dan word je toch wel verplicht om het plechtstatig te zeggen?

Regisseur

Maar ik geef je net aan dat plechtstatig zeggen de inhoud niet helder maakt. Omdat het een stuk over vorsten, koningen van een groot gebied is, in lang vervlogen tijden hoeft het toch niet ouderwets te klinken, we spelen het *nu*. Probeer het dan te zien als een versregel aan de ene kant en aan de andere met een hele voor de hand liggende boodschap. En dan heet het stuk ook nog *Noah*, dus handelt het over een volgens God volstrekt uit de hand gelopen gedrag van de mensheid, die daar op een vrij ondubbelzinnige wijze voor gestraft en uitgeroeid gaat worden. Allemaal zaken die wij ons *nu* ook wel kunnen voorstellen. Misschien is het daarom ook niet zomaar een echtelijke twist, maar een beetje met een voorbeeld-functie.

Actrice

Ik kan dat zo snel niet combineren

Regisseur

Nou zeg dan eens de tekst van Vondel maar zonder rekening te houden met een versritme, maar denk er dat moderne zinnetje dat je daarnet zei eronder.

Actrice

'Is dit uw dankbaarheid voor lang genoten deugd?'

Regisseur

Ja maar nu zeg je het zo gewoon dat het weer om een andere reden opgeblazen klinkt, want nu passen die zware woorden niet bij je toon. Je kan toch wel het gevoel voor het gewone, alledaagse onder dat vers bouwen?

Actrice

Maar wat moet dan de voorrang hebben?

Regisseur

Die voorrang ontstaat, als je met een rolopbouw bezig bent, als je je een beeld begint te vormen van de vrouw die je gaat spelen.

Is ze slim,

is ze beledigd,

speelt ze een spel,

meent ze wat ze zegt,

houdt zij van die man en probeert ze hem terecht te wijzen,

of overweegt ze werkelijk hem af te wijzen,

of komt ze gaande weg al die regels op het idee om hem in de val te laten lopen, is ze zo overtuigd van zichzelf en haar charmes dat haar dat wel zal lukken?

En bestaan er wel mensen die zo overtuigd zijn dat ze zo hoog spel durven spelen?

En zo ja wat zegt dat dan over zo'n persoon?

Actrice

Ja, maar nu geef je zoveel mogelijkheden, die kan ik toch niet allemaal uitproberen, en dan blijft er toch ook helemaal niets te ontdekken meer over?

(Nu ontstaat er het constant terugkerend gesprek over repetitiemethoden, die voor iedere regisseur heel verschillend zijn.) (Omdat deze regisseur zichzelf wel erg graag hoort praten heeft de actrice niet helemaal ongelijk. Ze hebben tenslotte nog zes weken voor de boeg.)

Regisseur

Laten we nu blijven proberen om die Vondel-tekst heel effectief te benaderen en hem te ontdoen van al dat zwaarwichtige dat het nu al anderhalve eeuw, sinds Jacob van Lennep, omgeeft.

Actrice

Wie is dat nou weer?

Regisseur

Ja dat is een lang verhaal daar hebben we nu geen tijd voor. (Hoewel de regisseur popelt om zijn kennis over Van Lennep te spuien houdt hij zich in en zegt:)

Ga dat na de repetitie maar even met een van de dramaturgen bespreken. Het is heel interessant, want dan weet je meteen hoe we aan de dreunende erfenis gekomen zijn. (Haalt de regisseur toch zijn punt binnen en maakt het voor de dramaturg weer wat minder interessant.) Zwaarwichtige teksten zijn gebaat bij een lichtvoetige aanpak. En Urania, slim als ze is, zal zeker haar twijfelende echtgenoot-koning haar liefde willen laten blijven voelen. Zijn eerste regel na jouw claus is notabene: 'O god het schijnt haar ernst te scheiden'!!

Actrice doet dappere poging, ook om aan alle getheoretiseer van indruk willende maken regisseur een einde te maken:

'Is dit uw dankbaarheid voor lang genoten deugd?'

Regisseur

Ja het klinkt veel beter, maar ik krijg de betekenis niet mee.

Actrice

De betekenis? Dat was zei je net toch een simpele mededeling?

Regisseur

Het woordje 'deugd', wat vind je daar dan van, je hoort er nog duidelijk aan dat je het daarstraks een andere betekenis gaf. *Nu* hoor ik er eigenlijk twee betekenissen in, ik vertrouw dat deugdzame van jouw deugd niet. En zo *lijkt* dat wel eventjes een interessante *tournure* (geen franse woorden alsjeblieft) nou *draai* dan, maar voor het moment moet ik Urania geloven anders degradeer je je echtgenoot tot een paskwil en zal ze nooit haar doel bereiken.

(Actrice is verbaasd dat regisseur er twee betekenissen in hoorde, hoewel dat helemaal haar bedoeling niet was. Maar ze maakt uiteraard snel gebruik van het compliment.)

Actrice

Ja ja, ze is toch slim. En het is toch een koningin. Het is nu een dubbelinterpretatie: door mijn deugdzaamheid kon jij, echtgenoot met mij doen wat je wou!

Regisseur (tracht zich direct het idee toe te eigenen als was het zijn idee)

Ik vind het eigenlijk wel een goed idee, hoger geplaatsten werden door schrijvers in die tijd gebruikt om voorbeelden te geven, hoe het moest of hoe het niet moest. Kijk nou eens wat je met die tweede regel kunt doen, 'heel anders zongt ge etc.', of je die op dezelfde manier zou kunnen benaderen?

Actrice

Hoe bedoel je technisch of qua inhoud.

Regisseur

Heb jij gelijk in, kies zelf maar.

Actrice

Eerst de betekenis dan: 'Heel anders zongt ge...'

Regisseur (onderbreekt)

Nee dan moet je de eerste regel erbij doen.

(Actrice wordt langzamerhand een beetje gek van de perfectiedwang van de regisseur, die in zijn niet aflatende ijver Vondel te dienen de actrice wel erg weinig ruimte laat.)

Actrice

Is dit uw dankbaarheid voor lang genoten deugd?
Heel anders zongt ge, toen wij 't eelst van onze jeugd,
de roos des maagdoms voor de dauw nog toegeloken
en 's levens dageraad, nog nuchtere en onbesproken,
u offerden, daar gij, van top tot teen...

Nou, ik hou maar even op, dat is me te ingewikkeld; die inhoud begrijp ik natuurlijk wel, denk ik, maar die staat verstopt in zoveel woorden, kan daar niet wat geschrapt.

Regisseur

Wat zou je willen schrappen dan?

Actrice

Die hele tussenzin.

Regisseur

Je bedoelt:

De roos van het maagdom, voor de dauw nog toegeloken
en 's levens dageraad nog nuchtere en onbesproken?

Dat meen je toch niet?

Actrice

Ik laat het je wel horen:

Heel anders zongt ge toen wij 't eelst van onze jeugd
u offerden, daar gij van top tot teen verzaad...

Regisseur

Wat hier nu voor dit moment heel goed aan klinkt is dat je de structuur van die regels nu goed door blijkt te hebben, dat moet je vasthouden dus. En je hebt heel knap een rijmend paar geschrapt! Maar de voorbeelden van *maagdom*, *dauw* en *dageraad* zouden je toch juist kunnen helpen om het serieuze van je klacht: 'Is dit uw dankbaarheid' etc. kracht en betekenis, dus inhoud, mee te geven? En tekst schrappen kunnen we altijd nog wel doen, lijkt het je niet veel beter eerst het geheel te interpreteren, zodat je over een paar weken wanneer er regels onherroepelijk geschrapt moeten gaan worden die regels kunt laten meeklinken in je gedachten, als een soort fundament, om de uiteindelijke tekst mee te onderbouwen?

Actrice

Ja, maar nu lijkt het of je alleen maar aan het lesgeven bent en niet aan het registreren.

Regisseur

Geloof je niet dat bij de begrijpelijke onervarenheid op Vondel- en versgebied in onze soap- en videotijd een beetje les niet verkeerd is. (Regisseur neemt groot risico met dit te zeggen, deze zin benoemt een nauwelijks op te lossen probleem in deze Vondelloze tijd.)

Actrice

Wat mij betreft hoeft je je niet te verdedigen (zegt actrice die als een volleerde Urania de zwakke plek van haar Achiman-regisseur opzoekt en weet te treffen.) Ik raak alleen maar in de war en in paniek, hoe ik in godsnaam zulke gezwollen teksten redelijk uit mijn mond kan krijgen.

Regisseur

En toch ik ga het je niet voordoen, je moet er zelf uitkomen. (Hoe graag zou hij het haar wel voordoen, daarmee vele dagen repetities overbodig makend.) Maar de grootste fout die ik kan maken is je nu voor te doen hoe simpel het klinken kan, daar moet je uiteindelijk zelf kunnen uitkomen. Allez, noch einmal.

De actrice zegt de regels hortend en stotend, regisseur van binnen redelijk wanhopig, mag dat echter vooral niet laten merken, in tegendeel hij prijst haar uitbundig, dat maakt haar rustig, en ze beginnen opnieuw.

Regisseur

En zeg die hele tekst nu eens in je eigen woorden.

(Heel begrijpelijk kan de actrice de aanpak van de eerste regel niet combineren met de tweede, die staan qua taal ook inderdaad voor onze begrippen erg uit elkaar. Toch moet er op basis van de originele tekst doorgezet worden. Van de Actrice wordt even niet meer verwacht dat ze iets wat dan ook moet spelen, het gaat nu alleen maar om de tekstbetekenis.)

Actrice

Is dit de dank voor mijn geheel aan jou toegewijde houding, je gedroeg je heel anders toen je me niet te pakken had, toen ik nog een gewoon meisje was dat nog niets van het leven wist, onschuldig en me zo pril als ik was aan jou offerde.

Regisseur

Goed zo, dat is de betekenis, gebruik die voor het origineel.

Regisseur verzwijgt manmoedig dat hij dit wel een heel erg platte hertaling vindt, maar juist door die iets te lankmoedige houding tot behoud van de lieve vrede, grijpt *Actrice* haar kans om de regisseur te bewegen de tekst ingrijpender te bewerken.

Deze fase echter slaan we voor deze speciale gelegenheid over. De *actrice* gaat thuis hard werken aan de onderliggende betekenis en aan de werkelijke tekst, ze is allang blij dat er niet of nauwelijks over ritme, versvoeten en enjambementen etc wordt gesproken, en ze wil dat ook voor geen goud uitlokken. Ze neemt zich voor de tekst op de volgende repetitie uit het hoofd te kennen.

Ze voelt dat ze op de toneelschool nooit enig onderwijs heeft genoten in deze richting, en dat begint haar knap op te breken en te storen, ze voelt zich niet toegerust, technisch gesproken dan, op de tekst van deze rol. Maar omdat ze nooit adequaat les heeft gekregen, is les krijgen van deze *Regisseur* hinderlijk en irritant: ervaring in les-krijgen is ook een niet-gekregen les.)

We hebben een week overgeslagen, een week die eigenlijk alleen is besteed aan tekstschermutselingen als hierboven vermeld. Schermutselingen die aan tafel plaats vonden wel te verstaan, want de acteurs zijn nog niet de vloer opgegaan. De regisseur probeert dat zo lang mogelijk uit te stellen. Maar of dat nu zo verstandig is? Acteurs willen spelen, regisseurs willen acteurs zo degelijk mogelijk voorbereiden op dat spelen, en dat houdt nu eenmaal meer theorie in dan de gemiddelde speler prettig vindt.

Er zitten een paar oudere acteurs in deze cast met wat meer Vondelervaring en of-intuïtie, die hebben de *actrice* buiten de repetitie bijgestaan, en haar gesuggerend niet zo serieus op het regisseursgeneuzel in te gaan, en dat heeft haar wat vrijer gemaakt.

De regisseur merkt die verandering wel, maar wijt die geheel aan zijn geniale aanpak. Regisseur wordt ook meer ontspannen, en geeft daardoor de *actrice* wat meer ruimte.

Actrice

Is dit uw dankbaarheid voor lang genoten deugd?
Heel anders zongt ge, toen we 't eelst van onze jeugd
de roos des maagdoms, voor de dauw nog toegeloken
en 's levens dageraad, nog nuchtere en onbesproken
u offerden, daar gij van top tot teen verzaad
verrukt werd buiten u door wellust, zonder maat.

Regisseur

Ja het is veel beter, veel natuurlijker nu, je hoort zelf wel dat er nog iets te veel Vondelritme inzit, je bent eigenlijk nu *plus* Vondel dan strikt noodzakelijk, bijvoorbeeld 'eelst', als je daar de samengetrokken en dus weggelaten lettergreep er sterker tussen denkt, dan lijkt het direct alsof je 'edelst' zegt en dat hoort meteen iedereen tot achter in de zaal, men begrijpt je direct en is bereid om de volgende taalhorde te nemen. Want beseft dat het publiek het ook niet makkelijk heeft, daar is het ook heel hard werken voor..

Nu zijn we zover dat we kunnen gaan kiezen of we het archaïsche *Ge* en *U* kunnen veranderen in *jou* en *jij*.

Actrice

Dat begrijp ik nu niet, waarom als ik me nu eindelijk een beetje thuis voel in de tekst en doe wat je vorige week vroeg om het zo tekstgetrouw als mogelijk te doen, me een beetje een opstandige grootvorstin te voelen, jij nu ineens de gelegenheid geeft om het quasi modern te maken, dan wordt het toch weer een gewoon meisje, en niet die hogergeplaatste waar jij het vorige week over had. Als je zo hoog opgeeft over Vondel, dan moet je toch juist aantonen dat het met zijn originele taal ook kan in onze tijd.

(*Regisseur* allang blij. Zonder iets op te dringen reageren acteurs precies zoals hij zich had voorgenomen. Hij praat expres zo weinig mogelijk over jambes en vijfvoeters en enjambementen, om dat door de acteurs op een natuurlijke wijze te laten ontdekken.)

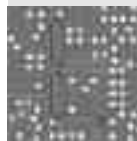
Regisseur

Goed, handhaven we *Ge* en *U*. OK, loop er dan nu met die tekst die je zo goed kent, een beetje mee rond en kijk dan of het voor jou zo te doen is, of je voelt dat je er in kwijt kunt wat je werkelijk tegen je echtgenoot wilt zeggen.

De actrice doet een paar stappen, voelt zich erg ongelukkig. De eerste werkelijk gezette stappen in ieder repetitieproces zijn altijd onoverkomelijk lastig, maar met die Vondeltaal helemaal. Heeft de regisseur wel begrip voor, maar er zijn nog maar zes weken te gaan, en er zit volgens hem nog weinig schot in. Tenslotte hebben ze al meer dan een half uur gewijd aan die twee regels en het stuk telt er tenslotte meer dan zeventienhonderd!

Hoe het verder is gegaan valt in het najaar van 2004 in de Amsterdamse Stadschouwburg te bekijken, tot ziens.

Ploegende boeren, barende akkers



OVER LIEDERLIJKE VLAAMSE LIEDEKENS EN
LAATMIDDELEEUWSE EROTISCHE INSIGNES

Johan H. Winkelman

Inleiding

In de laatste decennia van de vorige eeuw zijn in de zuidwestelijke Nederlanden talrijke objecten opgegraven. Vooral in de verdronken dorpen aan de Wester- en Oosterschelde waren de archeologen, mede dankzij het gebruik van de metaalde-
tector, succesvol. We geven een willekeurig voorbeeld dat inzicht geeft in de archeologische situatie. In 1682 verdween het dorpje Valkenisse bij een stormvloed in de golven van de Westerschelde. De gebeurtenis is nog steeds actueel. Onder de pakkende kop 'Zeeuws Pompeï wordt onder slik bewaard' vestigde Peter de Graaf onlangs in de *Volkskrant* (18.06.2002) de aandacht van het brede lezerspubliek op dit dorpje waarvan de restanten bij eb droogvallen. Talrijke voorwerpen werden hier gevonden, stille getuigen van vroegere bewoning. Tussen de meest uiteenlopende objecten, meestal van huishoudelijke aard, werden er insignes aangetroffen, lood-tinnen tekens van geringe afmetingen die in de tijd van hun vervaardiging, zo omstreeks 1400, op de kleding (of op het hoofddekseel) werden gedragen. Soms zijn deze applicaties van een oogje voorzien, waarmee ze werden opgenaaid, meestal echter werden ze met een speld, die aan de keerzijde van het insigne was bevestigd, opgestoken. Valkenisse is zoals bekend niet het enige Zeeuwse dorpje dat in de loop der eeuwen door het water werd verzwolgen. Hetzelfde lot trof o.a. Reimerswaal, Tolsende en niet te vergeten Nieuwlande. Dit laatste plaatsje blijkt van bijzonder belang omdat het overgrote gedeelte van de insignes juist hier werd opgegraven. De broze artefacten die in de Schelde-delta zijn gevonden (kennelijk had de drassige bodem een conserverende werking), laten zowel heilige als profane voorstellingen zien. Talrijke vondsten zijn, samen met insignes uit andere Nederlandse en Vlaamse steden (te noemen zijn bijvoorbeeld Dordrecht, 's-Hertogenbosch, Ieper) gepubliceerd in de standaardwerken *Heilig en Profaan 1* en *2* (=HP1 en HP2), die onder redactie van H.J.E. van Beuningen, A.M. Koldewij en D. Kicken in 1993, resp. 2001, zijn verschenen.¹

De religieuze insignes, pelgrimtekens, veelal met afbeeldingen van heiligen, zijn afkomstig uit de meest uiteenlopende Europese bedevaartsoorden en werden

kennelijk door pelgrims vandaar meegenomen. Deze tekens hebben in wetenschappelijke kringen al vaker de aandacht getrokken en zijn relatief goed bestudeerd. Uitzonderlijker en vrijwel onbekend zijn de profane tekens. Naast insignes die onschuldige gebruiksvoorwerpen uitbeelden (schoentje, speelbord, harkje, etc.), zijn er ook insignes gevonden met erotische afbeeldingen. De fantasie van de ontwerpers kent op dit punt nauwelijks grenzen. Men treft onder de artefacten onder andere copulerende paren, rondlopende fallussen, vulva's op stelten, zich exhiberende vrouwen, aan.² Daarnaast zijn er insignes gevonden die thema's vertegenwoordigen die ook uit de laatmiddeleeuwse literatuur bekend zijn. Het lijkt niet uitgesloten dat de ontwerpers van de profane draagtekens zich door literaire thema's hebben laten inspireren.³ Bekende onderwerpen, zoals bijvoorbeeld 'De Vier Heemskinderen', 'Aristoteles en Phyllis', 'De Borchgravinne van Vergi', zijn ook als insigne overgeleverd.⁴ Voor medio-neerlandisten, kunst- en cultuurhistorici, folkloristen, etc. met belangstelling voor de late middeleeuwen kunnen deze archeologische vondsten van belang zijn, omdat zij een nieuw verrassend licht werpen op het culturele leven van die tijd. Bij de interpretatie van deze mysterieuze tekens kan de literaire beeldspraak, bijvoorbeeld uit de laatmiddeleeuwse liefdeslyriek, een welkom aanknopingspunt vormen. In dit opstel houden we ons bezig met enkele erotische insignes. Zij vormen thematisch een eenheid en worden alle gekenmerkt door een bizarre 'agrarische' tekentaal waarbij, zo zal blijken, zowel het boerenhandwerk als ontlukende fallusbomen en bloeiende meitakken een rol spelen.

Bloeimaand

In de meimaand is het feest in de natuur, *die cruydekens spruyten* ['de gewassen boten uit'], de *blomkens staen ontploken* ['in bloei']: de lente is gekomen met *sinen groenen bladen* ['bladeren'].⁵ Een mysterieuze kracht drijft in de bloeimaand het jonge gras uit de aarde, laat bloemen ontlukken, zet bomen in knop. Maar daar blijft het niet bij. Het is diezelfde kracht die in de lentetijd onweerstaanbaar de liefde in het mensenhart laat opbloeien. Het liefdesleven van verliefde stellen kent in de maand mei zijn absolute hoogtepunt. Geen hyperbool kan de intensiteit van het liefdesgenot voldoende beschrijven: *Al hadde wy vijffenviertich bedden,/ Wy souden te meye een pluymken* ['een veertje'] *niet hebben/ Om dat dus wayt* ['wordt opgeschud']. In de Middeleeuwen wordt een wederzijdse beïnvloeding aangenomen tussen de vruchtbaarheid in de natuur en de menselijke voortplantingsdrift: 'zoals de kracht van de natuur werd overgedragen op de mens, zo werd ook de vruchtbaarheidskracht van de mens overgebracht op de natuur om het veld te doen gedijen', aldus C.C. van der Graft.⁶ De overeenkomsten tussen het opbloeiend plantenrijk en het groeiende, door zotte amoureuzeheid getroffen mensdom zijn soms bijna letterlijk: *Die boomen beghinnen te bloeyen*[...]/*Die sotten beghinnen te groeyen*.⁷

Het woord 'zaad' wordt in het MNW aangeduid met de omschrijving 'datgene

waardoor eene soort wordt in stand gehouden', maar het wordt vervolgens enerzijds op de flora, anderzijds op de dieren- en mensenwereld ('teelvocht') betrokken. De voorstelling dat het mannelijke zaad in de 'vruchtbare grond' van de vrouwenbuik werd gezaaid is internationaal verbreid.⁸ De parallel tussen mens en natuur wordt tot in detail doorgevoerd. De teelbal (kloot) van de man bijvoorbeeld wordt in het Middelnederlands ook *cul* (of: *culle*) genoemd. Het verkleinwoord *cullekijn* gebruikte men voor de zaadbolletjes van planten. De *roede* wordt in het MNW als een '[r]echtopgaande of rechte tak of twijg' aangeduid, als een 'stek, teen of stengel' of als een 'tak' of 'takje'. Maar daarnaast omschrijft de *roede* het 'mannelijke teellid', de fallus. Ook wanneer het gaat om het vrouwelijke aandeel in de voortplanting worden begrippen gebruikt die uit de natuur bekend zijn. Wanneer is de vrouw vruchtbaar? Het laatmiddeleeuwse tractaat *Der vrouwen heimelijcheit* verwijst in zijn argumentatie opnieuw naar de plantenwereld.⁹ Geen enkele boom zal vrucht dragen *sonder bloeme* (v. 246); evenmin zal het vrouwen lukken een 'vrucht' te baren *Sine moeten eerst hare bloemen risen* (v. 249). De eerste uitspraak, geen vrucht zonder bloei, is ook nu nog zonder meer begrijpelijk, de tweede echter is voor de moderne mens wellicht raadselachtig. Met de overdrachtelijke betekenis van *bloeme* wordt hier de menstruatie bedoeld (v. 78: *Die menstrua, dat zijn de bloemen*). Hierin wordt een absolute voorwaarde gezien voor vruchtbaarheid van de vrouw. Dat hier gespeeld wordt met de dubbele betekenis van *bloyen* ('bloeien' / 'bloeden') is duidelijk. Er is overigens nog een andere overdrachtelijke betekenis van het woord bloem die ook alles met voortplanting te maken heeft. De traditionele metafoor voor de vagina, de bloem, wordt bijvoorbeeld door Anthonis de Roovere gebruikt: *Int donckere den Jonckere wijsde zy* ['wees zij de weg naar'] *tblommeken*.¹⁰ De overdrachtelijke betekenis van het 'bloemen plukken' ('defloreren', 'coïre') is genoegzaam bekend.

Ploegende boeren

Veel metaforen waarmee in de late middeleeuwen op verhullende wijze het liefdeleven tussen man en vrouw werd beschreven, zijn geïnspireerd door handelingen die samenhangen met groei en bloei in de natuur. Dat begint al bij de werkzaamheden van de landbouwer, die zijn akker bewerkt. Allereerst moet immers de aarde bouwrijp worden gemaakt, voordat er met uitzicht op succes gezaaid (of gepland) kon worden.¹¹ De boer die met de ploeg het veld bewerkt, kan in symbolisch opzicht verwijzen naar de liefdesdaad. De uitleg van de beeldspraak is vrij drastisch: het ploegijzer symboliseert het mannelijke, de omgeploegde akker het vrouwelijke geslachtsdeel.¹² Men zou hier aan de onhoofse 'boer' uit het Kerelslied van het *Gruuthuse*-handschrift kunnen denken, die aan 't ploegen gaat (v. 16: *als hi wil gaen ter ploech*)¹³, wat (eventueel) als een seksuele metafoor kan worden uitgelegd.¹⁴ Ook in Duitsland zijn voorbeelden voor dit soort beeldspraak bekend. In

lied 103 (*Ach, ich armer ackerman*) uit het *Liedboek* van Clara Hätzlerin (rond 1400) klaagt een boer over het feit dat hij niet mag 'ploegen', d.w.z. dat zijn vrouw hem verbiedt de geslachtsdaad uit te voeren. Dat 'ploegen' alles met de liefde te maken kan hebben, bewijst ook lied 41 (*Een lodderlijc* ['wulps'] *vrouken seer amoreus*) uit het *Antwerps Liedboek*, waarin beschreven wordt dat een *gheselleken* die met een vrouwtje van lichte zeden slaapt de volgende ochtend moet vaststellen dat hij zijn geld kwijt is. De beeldspraak wordt gevarieerd. De gezamenlijke liefdesinspanning wordt met de ploeg van Vrouw Venus in verband gebracht. (v.22: *Sie sleepten te samen vrouw Venus ploech*).¹⁵ Hetzelfde beeld treft men aan in lied 153 uit het *Antwerps Liedboek*, waarin wordt gezegd: *die noeyt dat pack van minnen en droech/ Oft en trock die ploech* (v. 37 vlg.).¹⁶ De seksueel actieve gelieven worden in deze twee voorbeelden met de trekdieren vergeleken die moeizaam het zware 'werk' verzetten. Nog in het midden van de zestiende eeuw weet men maar al te goed dat het bij het 'ploegen' oppassen geblazen is, omdat je daarbij gemakkelijk syfilis (*pocken*) kon oplopen (*En crijghender dan die pocken door alsulck gheploech*).¹⁷ Zo zou de dubbelzinnige betekenis die in de literatuur aan de ploegende boer wordt verbonden, wel eens kunnen inhouden dat het insigne dat de landman achter de ploeg uitbeeldt, meer betekent dan de onschuldige weergave van de nijvere ploeger bij de arbeid (ill. 1).



Ill. 1. 'Ploegende boer' (HPI, afb 538),
bodenvondst Rotterdam, lood-tin, 1375-1425.

Niet alleen de ploeg, ook andere landbouwwerktuigen die er toe dienen de grond te bewerken en de akker zaairijp te maken, kunnen deze fallische bijbetekenis hebben. Daarbij zal niet alleen de vorm van het werktuig een rol hebben gespeeld,¹⁸ maar ook het feit dat de geslachtsdaad, zoals we zagen bij de ploegende boer, als 'arbeid' werd opgevat. De spade, het werktuig waarmee de landbouwer de grond 'omspit', kan een erotische connotatie hebben gehad.¹⁹ Een bewijs hiervoor vinden we in een *Refereyn int zotte* van Anthonis de Roovere.²⁰ Het gaat over een jonge dame die met de erotische kwaliteiten van haar vrijer niet bepaald tevreden is: zijn spade is niet groot genoeg om haar landje om te spitten (*Want om haer landeken te spittene/ Was haer van noode een wijder* ['grotere'] *spade*).²¹ De zogeheten 'Ero-

tisering' van het handwerk is een bekend thema in de internationale literatuur van die tijd.²² Dat blijkt ook uit lied 191 van het *Antwerps Liedboek* waarin het seksuele leven met het werk van de slotenmaker wordt vergeleken. Met zijn 'vijl' (of 'sleutel') moet hij het slotje van een maagdelijke jongedame openen die zich erover heeft beklagd dat *haer slot gesloten was*. Dat alles overdrachtelijk bedoeld is, wordt duidelijk als de 'slotenmaker' plotseling een ruitertje blijkt te zijn die zijn taak zo ijverig uitvoert, dat hij aan het inspannende karwei ten gronde gaat (v. 191: *Den ruyter van vijlen starf*). De maker van het lied heeft geen goed woord over voor de 'slotenmakers' omdat ze bij het karwei impotent raken (v. 38: *alle waren moe*).

Maar gelukkig zijn er ambachtslieden uit de agrarische sector die beter van wangen weten. Het zijn met name de *spitters ende brakkers* (v. 39) die niet zo gauw vermoeid raken en de klus klaren. Ook nu weer heeft de beeldspraak betrekking op het agrarische handwerk. De *spitters* zijn de 'gravers' die de 'spade' hanteren, de *brakkers* zijn de 'ploegers' die voor de *brake*, het omgeploegde, voor het zaad ontvankelijke (dus 'braak' liggende) land zorgen.²³ De befaamde Nederlandse dichter Jacob Cats maakte nog in de 17^e eeuw gebruik van de 'spit'-metafoor om het seksuele leven, of specifiek gezegd, het vreemdgaan, daarmee aan te duiden: *Hoe dickmael is het wijf in quade lust verhit, / Omdat een weelig* ['wellustig'] *man een vreemden acker spit!* Ook de hak en de sikkel spelen in de seksuele metaforiek een rol.²⁴

Ontluikende fallusboompjes

Het lijkt ons niet uitgesloten dat de spit-metafoor ook de ontwerpers van een aantal erotische insignes (*HP2*, nr. 1746-1749) heeft geïnspireerd. Ook hier wordt erotiek door middel van agrarische tekentaal aangeduid. De bedoelde insignes zijn in Vlaanderen gevonden, en wel in de stad Ieper. Zij dateren uit de 14^e eeuw, zijn in ieder geval vóór 1375 vervaardigd. Wat is er te zien? Op alle vier de genoemde insignes is een figuur herkenbaar die als attribuut een spade (of schop) hanteert. Insigne nr. 1749 uit *HP2* (ill.2) toont het uitvoerigst de relevante details en is derhalve voor de interpretatie het belangrijkste.



Ill. 2. 'Man met schop, vrouw streelt ontluikende fallus'
(*HP2*, afb. 1749), bodenvondst Ieper, lood-tin, 1300-1350.

Op het insigne is een staande man te zien die met zijn rechter hand nonchalant op een schop (of spade) leunt. Het werktuig verraaft dat we met een landbouwer

te maken hebben, die zijn akker heeft omgespit om hem zaairijp te maken. Nu, na gedane arbeid, beziet hij voldaan zijn werk. Het 'zaaigoed' is intussen opgekomen, de akker heeft gebaard: een reusachtige fallus rijst uit de bodem omhoog. De man houdt met de linker hand een spreukband vast die helaas moeilijk valt te ontcijferen. In *HP2* wordt voorgesteld het opschrift te lezen als VEDELAPRI. Met dit woord is niet veel te beginnen, tenzij men zich tot de eerste vier letters beperkt die onmiskenbaar het woord VEDE vormen. In dat geval zou hiermee, in de context niet geheel ontoepasselijk, de 'mannelijke roede' worden omschrijven (vgl. *MNW*, s.v. *vede*). Links buigt een tweede figuur zich naar voren, vermoedelijk een vrouw.

Haar aandacht richt zij op de ontluikende fallus, die gedeeltelijk boven het maaiveld uitsteekt, gedeeltelijk (met zijn zaadhoudende *culle*, bestaande uit twee bolvormige teelballen) in de aarde rust. De actie van de tweede figuur, de vrouw, is niet helemaal duidelijk. Streelt zij met haar rechter hand de ontluikende fallus, zoals de verklaring in *HP2* bij het betreffende insigne luidt? In dat geval is de liefdevolle handeling blijkbaar succesvol: de fallus richt zich op en komt, als een ontluikend boompje, boven de grond uit. Op de andere drie insignes is slechts één figuur afgebeeld, een vrouw. Op *HP2*, nr. 1746, staat zij tussen twee bomen, in de linker hand houdt ze de schop vast. Met haar rechter hand streelt zij, als het ware onder de aarde, een horizontaal liggende, nog niet ontloken fallus (ill. 3).



Ill. 3. 'Zittende vrouw met schop, streelt nog niet ontloken fallus' (*HP2*, afb. 1746), bodemvondst Ieper, lood-tin, 1300-1350.

Op de insignes is een duidelijke tweedeling zichtbaar: boven de grond zien we de mens (vrouw en/of man), (half) onder de aarde de fallusboom. Het 'gereedschap' (de 'spade' of 'schop'), waarmee de 'akker' werd bewerkt, is in alle vier scènes prominent aanwezig. Soms wordt de spade door de man, meestal door de vrouw gehanteerd. Steeds is het de vrouw die met haar hand liefdevol de reusachtige onderaardse fallus tot ontluiken tracht te brengen, hetgeen haar op insigne 1749 (ill. 2) reeds ten dele is gelukt. Het liefdesleven van man en vrouw wordt hier primair, zoals ook de literaire beeldspraak liet zien, door de elementen 'schop', 'akker' en 'vrucht' gesymboliseerd. Na het spitten en zaaien baart de akker het fallusboompje dat door de liefdevolle behandeling van de vrouw tot bloei wordt gebracht. Het is niet geheel duidelijk waarom de spade, toch bij uitstek het attribuut van de man, in de meeste overgeleverde gevallen aan de vrouw wordt toegekend. Wordt haar het typisch mannelijke 'gereedschap' in handen gegeven, zoals

ze ook de fallusboom koestert? Zijn we hier getuige van een Verkeerde Wereld waarin de vrouw, zoals wel vaker gebeurde, de rol van de man heeft overgenomen en zelf, belachelijk genoeg, de 'spade' hanteert?²⁵

In het *Gruuthuse*-handschrift zijn vergelijkbare metaforen ter omschrijving van het menselijke liefdesleven te vinden. Lied 122 vertelt over een jongeman die hoopt met zijn aanbedene te mogen slapen, anders is zijn verdriet niet te overzien. Hij gaat om zijn erotische wensen tot uitdrukking te brengen over op metaforisch woordgebruik. Hij merkt verhullend op dat er een 'takje in bloei staat' (v.8: *Ghebloiet staet een gardelijn*), wat als een verwijzing naar de mannelijke 'roede', de fallus, moet worden opgevat.²⁶ De jongeman hoopt dat de dame zijn *rijs* (met dezelfde scabreuze bijbetekenis als *gardelijn*) onder haar hoede neemt. Het dubbelzinnige taalgebruik wordt nog voortgezet. De minnaar merkt op dat zijn 'takje' 'overeind zal blijven staan' (v. 13: *Sal dan mijn gaert ghedurich sijn*) als tenminste haar 'band' (*heilde*) het zal ondersteunen. Het gaat daarbij, zo merkt Heeroma op, om een band, 'zoals een boomkweker gebruikt om een zwak stammetje te steunen of een tak van een leiboom op te binden; hier natuurlijk ter aanduiding van de vagina'.²⁷ De betekenis is duidelijk: De liefdevolle verzorging van de tuinierster brengt, zoals ook op de insignes, zelfs een rustende fallustak tot oprichting.

Bloeiende meitakken

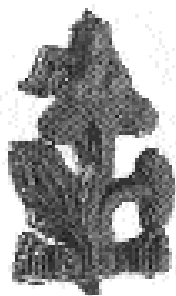
In opvallend veel liederen uit het *Antwerps Liedboek* wordt er over de *mey* gesproken. Soms wordt daarmee simpelweg de meimaand bedoeld, soms omschrijft het woord de meiboom die door de verliefde jongeren in het bos werd gekapt en op het dorps- of stadsplein opgericht om het middelpunt van de meidans te vormen. (Vgl. lied 76, v. 5 vlgg.: *Ter eeren van scoone vrouwen/ Brengen wi des meys engien* ['het kunstwerk van de mei']/ *So lustelijc gehouwen* ['vrolijk gekapt']).²⁸ Achter het woord *mey* kan ook een folkloristisch gebruik schuil gaan. In dat geval kan de *mey* (vgl. lied 28, v. 24: *de coele mey*) de 'frisse' meitak omschrijven, een liefdessymbool dat gelieven elkaar in de meimaand plachten aan te bieden.²⁹ Toch is er o.i. met de onschuldige meitak meer aan de hand en kan het voorwerp, net als de verwante begrippen *gardelijn* en *rijs* uit het *Gruuthuse*-handschrift, naar de mannelijke roede verwijzen. We geven een paar voorbeelden om deze stelling te staven. In lied 132 (*Och ligdy nu en slaept*) uit het *Antwerpse Liedboek* begeeft een jongeman zich 's nachts naar het raam van zijn geliefde, zijn *uutvercoren bloeme*. Hij hoopt haar met zijn lied te wekken, zodat zij zich naar het raam zal begeven. Als teken van zijn liefde wil hij haar de *mey*, de bloeiende meitak, aanbieden. Spijtig genoeg deelt het meisje haar bed al met een ander. Zij raadt de jongeman aan zijn meitak maar elders te planten. De afgewezen jongeling blijft echter aandringen, maar het meisje beklemtoont nogmaals dat hij geen kans maakt. Haar hart, zo zegt zij, geeft niet om hem en evenmin om zijn luitspel (v. 30: *Noch op gheen spel van luyten*). Gerritsen

merkt op dat de luit het 'favoriete instrument bij het brengen van een serenade' was.³⁰ Maar is de in de tekst onaangekondigde verwijzing naar de luit wel zo onschuldig? In een ander lied uit het *Antwerps Liedboek*, nr. 31, zegt een liefdesziek meisje zuchtend dat zij naar een jongeman verlangt *die mi dat luykten sloech Ende ick een kindeken van hem droech* (v. 4 vlg.): het was algemeen bekend dat een vrouw van 'luitspelen' zwanger kon raken.³¹ Het meisje in het hier besproken lied 132 heeft geen behoefte aan de opdringerige minnaar: haar bedje is 'al vol'. Dan waagt de jongeman een laatste poging en smeekt haar nogmaals zijn meitak in ontvangst te willen nemen. Maar de jonge juffrouw blijft bij haar afwijzing. Zij gaat, ten einde haar liefdessituatie nader toe te lichten, over op overdrachtelijk taalgebruik. Een heel andere 'meitak', zo bekent ze, houdt haar uit haar slaap. Het is deze meitak, waarnaar haar verliefde hartje heeft verlangd. Maar dat is, zo merkt ze fijntjes op, geen normale meitak zoals die in de aarde groeit. Zij bedoelt met de meitak iets heel anders. Gerritsen ziet in de overdrachtelijk gebruikte meitak, die het meisje wakker houdt, haar 'geliefde' of de 'liefde'.³² Maar gelet op de erotisch geladen sfeer, de verwijzing naar het luitspel, de bedsituatie met de innige liefdesomstreling, waaruit de twee zich niet 'los kunnen maken' (v. 14: *Wi en connens niet ontsluyten*), zou de 'bloeiende meitak' specifiekere kunnen worden uitgelegd als een verhullende omschrijving van de fallus: 'de meitak planten' omschrijft hier onzes inziens de geslachtsdaad. De tak 'die niet in de aarde groeit zoals de roosjes' (v. 45: *Niet als in der aerden wast/ Roosen bloemen*) is concreet de mannelijke roede, die haar in het liefdesspel bezighoudt. Haar advies aan de jongeman, *Plant uwen mey daer buyten* (v. 32), zou dan dubbelzinnig zijn bedoeld en in overdrachtelijke betekenis inhouden dat de jongeman zijn erotische verlangens maar bij andere vrouwen moet bevredigen.³³

Een soortgelijke beeldspraak treft men in lied 35 (*Een boerman hadde eenen dommen sin*) uit het *Antwerps Liedboek* aan. Een leep boertje gaat met paard en wagen, waarop een karrenvracht hout, naar een kasteel, *uut meyen* (om 'het meifeest te vieren'). De lading hout is voor de heer bestemd, voor de kasteelvrouwe brengt hij *den coelen mey* ('de frisse meitak') (v. 5). De boer vraagt de dame of hij een korte tijd 'bij haar' mag zijn en biedt paard en wagen aan als liefdesloon. De dame gaat gewillig op zijn aanbod in. Na zijn pleziertje te hebben gehad, klaagt de boer over zijn verloren bezittingen (paard en wagen), waarbij hij mysterieus opmerkt *dat het deen is ghelijc den ander* (v.19). (Gerritsen parafraseert: "het (slapen met de) ene is net als (dat met) de ander." (hij had blijkbaar van de vrouw meer verwacht)).³⁴ De kasteelheer begrijpt de woorden niet en vraagt om nadere uitleg. De boer bedenkt een leugentje: Onder het hout dat hij naar het kasteel reed, zo vertelt hij, was *een crom hout* (een 'krom stuk hout'). Dit is een duidelijke toespeling op de bijzondere 'gift' die hij voor de dame in petto had. Hij merkt verder op dat het ene brandt als het ander, als zij in de buurt van het vuur komen. Gerritsen meent de dubbelzinnige woorden als volgt te moeten parafraseren: Het boertje zou opmerken dat 'zijn *crom hout* (penis) nèt zo goed voor de schone vrouw ontvlamt als dat [=het

kromhout] van een ander'.³⁵ Gerritsen meent derhalve dat de dame niet alleen bij het boertje maar ook bij andere mannen seksuele begeertes opwekt. We zien het anders. O.i. zegt het boertje dat zowel de lading hout, als het *crom hout* dat erbij wordt aangetroffen, vlam zullen vatten zodra ze dicht bij het vuur komen. Dat wil zeggen dat zowel het echte hout als de penis, ieder op zijn manier, in een 'vurige' situatie licht ontvlambaar zijn.³⁶ In dit lied helpt de ene metafoor ons de andere te verklaren. Vastgesteld kan worden dat de *coele mey* (v. 5), de 'frisse tak', die het boertje speciaal voor de kasteeldame meebracht, identiek is met het *crom hout* (v. 28), waarmee hij de liefde bedreef. De bloeiende meitak, algemeen als liefdessymbool gebruikt, neemt hier, in een specifieke context, een scabreuze betekenis aan en omschrijft, zoals hier boven in lied 132, de fallus. De nadere omschrijving *coele*, algemeen vertaald met 'fris', krijgt in dit verband een surplus aan betekenis: de meitak verwijst (ook) naar de roede waarmee het vrouwelijke liefdesvuur bevreemdigd ('gekoeld') wordt. In lied 120 uit het *Antwerps Liedboek* spreekt een minnaar tot zijn geliefde en vraagt haar zijn meitak als liefdeblijk 'onder haar hoede' te willen nemen (v. 5: *neemt desen mey in u behoet*). Het lijkt niet uitgesloten dat ook hier sprake is van een seksuele ondertoon. (In lied 122 van het *Gruuthuse*-handschrift wordt in bijna dezelfde bewoordingen, zo K. Heeroma liet zien, op het liefdesspel gezinspeeld: v. 11: *Dat rijs [de 'fallus'] haenstu in dijn behoet*.)³⁷ De geliefde in lied 120 uit het *Antwerps Liedboek* had gemeend de meitak te kunnen planten (v. 11: *den mey te planten hebbe ick gheglooft*), met een toespeling op gedroomd erotisch succes. Kortom, de mei-tak staat hier voor de roede, de mei-planten voor *coïre*.

Onder de profane insignes bevinden er zich twee die volgens bijschrift een 'fallusboom met vulva' uitbeelden. Insigne 623 uit *HPI* stelt, zoals het bijschrift ons meedeelt, een 'fallusboom met vulva' voor. Het uit de aarde opschietende boompje is van geringe afmetingen (hoogte 2,8 cm, breedte 1,9) (ill. 4).



Ill. 4. 'Fallusboom met vulva' (HPI, afb. 623),
bodemvondst Nieuwlande, lood-tin, 1400-1450.

Het is een lood-tinnen draagspeldje dat vermoedelijk in de eerste helft van de 15^e eeuw werd vervaardigd. Het stammetje, waaraan beneden twee blaadjes ontspruiten, rijst boven het maaiveld uit. Het blaadje rechts wordt op een 'natuurlijke' wijze weergegeven, het blaadje links vertoont de vorm van een vulva. Op de top van het

stammetje groeit gebladerte; een rechtopstaande gevleugelde fallus, die voorzien is van testikels, torent boven alles uit. Het thema van het fallusboompje komt ook, in licht gevarieerde vorm, bij andere insignes voor. Het insigne *HP1*, afb. 624, beeldt eveneens het fallusboompje uit, maar in de kroon van de boom, tussen het gebladerte, is nu een gevleugelde vulva zichtbaar (ill. 5).



*Ill. 5. Fallusboom met vulva' (HP1, afb. 624),
bodenvondst Nieuwlande, lood-tin, 1400-1450.*

Aan de 'steel' groeien twee testikelvormige bolletjes. Op de bodem is verdere 'begroeiing' te zien. We zijn van mening dat het bij het fallusboom-insigne gaat om een eigenzinnige visualisering van de bloeiende meitak en wel in de overdrachtelijke fallische betekenis zoals die in de laatmiddeleeuwse liefdespoëzie optreedt.

Slot

Vaak worden de profane insignes, in het bijzonder die met een erotisch karakter, gezien als liefdesamuletten met een apotropeïsche functie: zij dienden ertoe het geluk in de liefde te bevorderen en liefdesverdriet af te wenden.³⁸ Op intermenselijk vlak zullen de erotische insignes veelal in een amoureuze context hebben gefunctioneerd en werden ze als liefdesteken gedragen. Het is waarschijnlijk dat ook de hierboven besproken erotische insignes deze functie hadden. De 'agrarische' beeldspraak (boer, akker, vrucht), uit de literatuur genoegzaam bekend, zinspeelt op een 'vruchtbaar' samengaan van man en vrouw. Het insigne, dat deze beeldspraak objectieveert, kan als amulet hebben gefunctioneerd dat in de liefde vruchtbaarheid moest bevorderen. Het lijkt raadzaam het teken niet te serieus te nemen. Het insigne, waarop de vrouw zélf actief acteert (d.w.z. de spade hanteert), werpt een ironisch licht op de vermeende mannelijke superioriteit in het erotische rollenspel. Werdt dit insigne door een vrouw gedragen die haar/de man 'te kijk' wilde zetten? Ook het folkloristische gebruik om aan het geliefde meisje bij aanvang van de meimaand een bloeiende tak te schenken vormde een inspiratiebron voor de ontwerpers van de insignes. De 'bloeiende meitak' werd, onder gebruikmaking van zijn erotische implicatie, tot fallisch teken getransponeerd, waarbij de bloei mogelijk de mannelijke potentie visualiseerde.³⁹ Het ambivalente karakter

van de metafoor gaat niet verloren; aan de 'stek' groeit niet alleen gebladerte, maar bovendien een fallus (en/of een vulva). In de voorstelling blijven letterlijke en figuurlijke betekenisaspecten door elkaar heen spelen. De functie van het draagteken lijkt ons duidelijk. De jongeman die de bloeiende fallus als teken op zijn kledij speldde, etaleerde zijn seksuele kwaliteiten, waarover hij, mede dankzij de magische werking van het insigne, beschikte. De laatmiddeleeuwse letterkunde en de opgegraven insignes wortelen in dezelfde cultuurhistorische context. Zelden zullen echter literaire omschrijving en beeldtaal elkaar geheel dekken.⁴⁰ Beide media, literatuur en visuele vormgeving, hebben hun eigen middelen van expressie. Wel vullen zij elkaar aan waardoor de totaliteit van onze inzichten wordt vergroot. In de tekst maken we kennis met erotische metaforen die ons helpen de tekentaal van de erotische insignes beter te begrijpen. Omgekeerd expliciteert de beeldkunst de door verhullend taalgebruik in de tekst verborgen erotica.

Literatuuropgave

- Antwerps Liedboek. 1998.** CD-Rom *Middelnederlands*, Sdu, Rijmteksten, s.v. *Antwerps liedboek*.
- Bedaux, J.B. 1995.** 'Profane en sacrale amuletten', in: A.M. Koldewey & A. Willemsen, *Heilig en Profaan. Laatmiddeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief*. Amsterdam, p. 26-35.
- Beuningen, H.J.E. van & A.M. Koldewey** (eds.) **1993.** *Heilig en Profaan 1. 1000 Laatmiddeleeuwse insignes uit de collectie H.J.E. van Beuningen*. Cothen. (Rotterdam Papers 8)
- Beuningen, H.J.E. van, A.M. Koldewey & D. Kicken** (eds.) **2001.** *Heilig en Profaan 2. 1200 Laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties*. Cothen. (Rotterdam Papers 12)
- Blommaert, Ph. [1846].** *Der Vrouwen Heimeykheid*. Gent.
- Bornemann, E. 1984.** *Sex im Volksmund. Die sexuelle Umgangssprache des deutschen Volkes*. Wörterbuch. Hersching/Scharten.
- Coigneau, D. 1982.** *Refrainen in het zotte bij de rederijkers*, dl. 2. Gent.
- Edwards, C. W. 1987.** 'Die Erotisierung des Handwerks', in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters, St. Andrews-Colloquium 1985*, hrsg. von J. Ashcroft, D. Huschenbett, W.H. Jackson. Tübingen, p. 126-148.
- Gerritsen, W.P. 1965.** *87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck van 1544*, uitgegeven door K. Vellekoop en H. Wagenaar-Nothenius m.m.v. W.P. Gerritsen en A.C. Hemmes-Hoogstadt, Amsterdam, 2^e dr., dl. II Commentaar.
- Gerritsen, W.P. 1997.** 'De burggravin van Vergi uit het slijk gehaald. Literair-historische vragen bij twee middeleeuwse insignes', in: *Nederlandse Letterkunde* 2, p. 67-74.
- Graft, C.C. van der. 1949.** 'De Meiboom', in: *Volkskunde* 50, p. 51-52.
- Graft, C.C. van der. 1953.** 'Verbod van feestgebruiken', in: *Volkskunde* 54, p. 6-23.
- Haltaus, C. & H. Fischer. 1966.** *Liederbuch der Clara Hätzlerin*. Berlin.
- Heeroma, K. & C.H.W. Lindenburg. 1966.** *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift*, dl. 1, Leiden.
- Herchert, G. 1996.** *"Acker mir mein bestes Feld". Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters*. Münster/ New York.

- Jones, M. 2001.** 'The sexual and the secular badges', in: **Beuningen, H.J.E. van, A.M. Koldewey & D. Kicken** (eds.). *Heilig en Profaan 2. 1200 Laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties*. Cothen, p. 196-206. (Rotterdam Papers 12)
- Kampen, H. van, e.a., 1980.** *Het zal koud zijn in 't water als 't vriest. Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen*. Den Haag.
- Killy, W. 1972.** *Epochen der deutschen Lyrik 1300-1500*, Bd. 2, München.
- Koldewey, A.M. 1995a.** 'Laatmiddeleeuwse insignes. Verzamelgeschiedenis en stand van onderzoek, cultuurhistorische aspecten', in: A.M. Koldewey & A. Willemsen, *Heilig en Profaan. Laatmiddeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief*. Amsterdam, p. 13-25.
- Koldewey, A.M. 1995b.** 'Karel de Grote en De Borchgravinne van Vergi', in: A.M. Koldewey & A. Willemsen, *Heilig en Profaan. Laatmiddeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief*. Amsterdam, p. 98-104.
- Komrij, G. 1994.** *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam.
- Kossak, W. von & S. Stockhorst. 1999.** 'Sexuelles und wie es zu Wort kommt. Die Frage nach dem Obszönen in den Liedern Oswalds von Wolkenstein', in: *Daphnis* 28, p. 1-33.
- Mak, J.J. 1955.** *De gedichten van Anthonis de Roovere naar alle tot dusver bekende handschriften en oude drukken*. Zwolle.
- Müller, J. 1988.** *Schwert und Scheide. Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*. Bern etc.
- Pauw, N. de. 1893-1897.** *Der Mannen ende Vrouwen Heimelijkheid*, in: *Middelbenedlandsche gedichten en fragmenten*. Dl.1. Gent, p. 121-190.
- Pleij, H. 1991.** *Sprekend over de middeleeuwen*. Utrecht/Amsterdam.
- Reynaert, J. 1992.** 'Onhoofse liederen. Thematische genres en types in het Gruuthuseliëdboek', in: F. Willaert, *Een zoet akkoord. Middeleeuwse Lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam, p. 154-169.
- Winkelman, J.H. 2001a.** 'Naturalia et Pudenda. Erotische insignes uit de late Middeleeuwen en hun literaire achtergronden', in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* (55), p. 223-238.
- Winkelman, J.H. 2001b.** 'Bazige vrouwen, hitsige dwazen en leurende kooplieden', in: *Heilig en Profaan 2. 1200 Laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties door H.J.E. van Beuningen, A.M. Koldewey en D. Kicken*. Cothen, p. 179-195. (Rotterdam Papers 12)

Noten

* Met dank aan Paul Wackers die het ontwerp van dit opstel van commentaar voorzag.

- 1 van Beuningen & Koldewey 1993 (=HPI) en van Beuningen, Koldewey & Kicken 2001 (=HP2).
- 2 Winkelman 2001a, p. 223-238. Met verdere verwijzingen.
- 3 Een inleiding in de problematiek geeft Koldewey 1995a.
- 4 Vgl. bijvoorbeeld Gerritsen 1997, als reactie op Koldewey 1995b.
- 5 *Antwerps Liedboek* 1998, lied 1, v.1 en lied 27, v. 10, v. 2.
- 6 van der Graft, 1949, p. 51. Vgl. ook Gerritsen 1965, commentaar bij lied CXXV, str. 2, 4-5: 'loof en

- plant, schenk mij nu kracht', p. 220. Voor de folkloristische kanten van het meifeest, vgl. van der Graft 1953.
- 7 *Antwerps Liedboek* 1998, lied 50, v. 5,7.
 - 8 Nog onlangs merkte Jones in dit verband op: 'the notion that the man's "seed" is planted in the "fertile soil" of the woman's womb is [...] a commonplace in the procreational discourse'. Jones 2001, p. 196. Enige voorzichtigheid is geboden omdat volgens middeleeuwse opvatting ook de vrouw over een soort scrotum beschikt (MNW, s.v. *cul*: *In den navel leggen die cullen der wiven of die dingheren, daer si mede te winnen plegen*), dat zaad produceert (Vgl. de Pauw 1883-1897, v. 663 vlgg.: ...*bringhen dat saet vort dan/ Gelijc dat doet in den man, Dat oec sperma geheten es*).
 - 9 Blommaert [1846].
 - 10 Komrij 1994, p. 427.
 - 11 Pleij 1991, p. 64, noemt enkele erotische metaforen uit het agrarische handwerk: 'spitten, ploegen, aanharken, planten'. (Helaas zonder verwijzing naar de context).
 - 12 Herchert 1996, p. 194-195 ('Ackerbau'). Vgl. Haltaus & Fischer 1966, p. 78.
 - 13 Heeroma & Lindenburg 1966, lied nr. 85.
 - 14 Vgl. Reynaert 1992, p. 371, n. 56: 'Verder is [...] natuurlijk ook een figuurlijke interpretatie in de, hier op de achtergrond voortdurend aanwezige, seksuele sfeer mogelijk.' (Met een verwijzing naar Johan Flach).
 - 15 *Antwerps Liedboek* 1998, lied 41, v. 22.
 - 16 *Antwerps Liedboek* 1998, lied 153, v. 37 vlg.
 - 17 van Kampen e.a. 1980, p. 75. Vgl. ook p. 74, n. bij v. 242, met verdere verwijzingen.
 - 18 Müller 1988, p. 82-87. ('Der Penis als Werkzeug').
 - 19 Spitten en ploegen worden vaak in een adem genoemd: *Hi [de boer] sel spitten [...], hi sel eren* ['ploegen'] *om sijn zaet ter aerden te bringhen*. (Vgl. MNW. s.v. *Spaden*).
 - 20 Mak 1955, p. 402 vlg.
 - 21 In de Duitse volksmond wordt de ontmaagding in de huwelijksnacht nog steeds omschreven als de eerste spasteek, vgl. Bornemann 1984, s.v. 'Spatenstich'.
 - 22 Edwards 1987.
 - 23 *Antwerps Liedboek* 1998, lied 191, v. 39.
 - 24 In het bekende lied *Ajn graserin* van de Duitstalige dichter Oswald von Wolkenstein (geboren 1376/78 in Tirol) omschrijft de hak de fallus: (v. 15: *mein hecklin klain het ich ir vor- enpor zu dinst-geweczet*. (Vertaling: 'mijn kleine hak had ik voor haar –dienstbereid opgericht – geslepen'). Het vrouwelijke genitaal wordt door Oswald als *sichel prawn gehart* (v. 5) ('bruin behaarde sikkel') omschreven. Vgl. Killy 1972, p. 188 vlg.
 - 25 Speelt hier wellicht de middeleeuwse opvatting een rol dat ook de vrouw over zaad beschikt (vgl. n. 9)? Voor de Verkeerde Wereld, vgl. J.H. Winkelman 2001b, p. 185. N.a.v. insigne 1745: 'Vrouw met fallusstaf draagt mand met fallussen': de vrouw, een 'marskraamster', oefent een typisch mannenberoep uit en leurt met het mannelijk 'seksartikel'.
 - 26 De beeldspraak is ook in het Duitse taalgebied bekend, vgl. von Kossak & S. Stockhorst 1999, p. 20 (onder het thema 'Pflanzenwelt'). De 'grünende Baum' is 'Ausdrucksmittel männlicher sexueller Erregung'.

- 27 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 499-500.
- 28 Gerritsen 1965, p. 184.
- 29 In de *Très Riches Heures* van Jean, duc de Berry (ed. J. Longnon/ R. Cazelles, Utrecht/Antwerpen, 1974) wordt op de afbeelding die de maand mei illustreert een adellijk gezelschap afgebeeld dat zich met groene twijgen heeft opgesierd.
- 30 Gerritsen 1965, p. 222.
- 31 Komrij 1994, p. 378, waar een jonge juffrouw aan een knaap die zichzelf *luytener* noemt, met een nauwelijks verholten toespeling of het seksuele gebeuren, vraagt: '*Weit ghy yet vanden snaeren doenen* [klankspel van de snaren] ?/ *Ick heb soe goyden instrument.*
- 32 Gerritsen 1965, p. 222.
- 33 van Kampen 1980, p. 129 r. 108-9: *Item in dit teeken [Mey] sal menige met genvuechte den mey planten, daer hy namaels den hooftsweer [hoofdpijn] af hebben sal.* Opm. bij 108-9: 'Het planten van de meiboom, een gebruik dat gepaard ging met dat waar deze uitdr. hier naar verwijst, nl. drankmisbruik en frivool gedrag.' Van der Graft 1953, p. 8, weet met stelligheid te vermelden dat tijdens het meifeest 'een derde van de meisjes tot vrouw werd'. Vgl. ook de 'roosboom' als penismetafoor en 'planten' als coïre, in een refrein van Jan van Doesborch: '*planter uwen roosboom inne*'. Zie Coigneau 1982, p. 281.
- 34 Gerritsen 1965, p. 152.
- 35 Gerritsen 1965, p. 152.
- 36 Vgl. ook de vertaling in Komrij 1994, p. 513.
- 37 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 499, opm. bij v.8.
- 38 Bedaux 1995, p. 26-35.
- 39 Vgl. von Kossak & Stockhorst 1999, p. 20: De 'uitbottende boom' als verwijzing naar de opgewonden penis.
- 40 Dit blijkt wel uit de discussie rond de 'Borchgravinne van Vergi' (zie noot 3).
- 41 De auteur is dank verschuldigd aan de Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes (Cot-hen) die toestemming gaf de in dit opstel afgedrukte illustraties uit *HP1* en *HP2* over te nemen.

Ingrediënten van een succesformule

DIGITAAL ONDERZOEK NAAR CATS'
SINNE- EN MINNEBEELDEN

Peter Boot, Els Stronks

1. Introductie

In het kader van het *Emblem Project Utrecht* werken de auteurs van dit artikel aan een digitale versie van de in 1996 verschenen editie van Cats' *Sinne- en minnebeelden* (1627), deel IX in de reeks *Monumenta Literaria Neerlandica* van het Constantijn Huygens Instituut. Eén van de doelstellingen van het embleemproject is het verkennen van de mogelijkheden van digitale edities. Dit artikel beschrijft een casus waarin onderzoeksgegevens in de editie zijn geïntegreerd. De rest van deze paragraaf geeft achtergrond bij de vraagstelling van het onderzoek. Na een toelichting (in de paragrafen 2 en 3) op het Utrechtse digitalisatieproject bespreken we vanaf paragraaf 4 het onderzoek dat onderwerp is van dit artikel.

De vraagstelling van de casus is ontleend aan een lofdicht voor *Sinne- en minnebeelden* waarin Jacob Cats wordt geprezen als de '*Belgica Suada*' ('Nederlandse god van de Overreding').¹ Die vergelijking plaatst de zedenmeester Cats naast de verleidelijke Suada, de godin van persuasie en overredingskracht met een niet geheel onberispelijke reputatie. Het was bijvoorbeeld Suada die Venus hielp om Helena ervan te overtuigen met Paris te vluchten.

Naast verwondering wekt dit epitheton nieuwsgierigheid. Hoe manifesteert de kracht van Cats' overredingsvermogen zich precies in de emblemen? De bundel *Sinne- en minnebeelden* kent bij iedere *pictura* drie clusters van poëzie- en prozateksten, waarin voor iedereen - van jong verliefden tot lang bedaaften - de moraal van de afbeelding wordt geduid. Zag Cats zijn doelgroepen (verliefden, volwassenen, ouderen) als één publiek? Of modelleerde hij zijn boodschap voor jong tot oud, uitgaande van retorische principes, op verschillende wijze?

In de inleiding bij de 1996-editie van de *Sinne- en minnebeelden* schrijft editor Hans Luijten hierover: 'De retorische opzet van de gedichten en de gebruikte middelen dienen om de lezer bij het verhaalde of het betoog te betrekken, de aandacht vast te houden en hem de les te laten onthouden. Zo zijn er aanmoedigende woorden [...] om het emblematische proces te bevorderen en de les uit het gepresenteerde onder de aandacht te brengen [...]'.² Luijten maakt hier geen

onderscheid naar doelgroep, waar Adriaen Hofferus – dichter van het lofdicht waarin Cats als de ‘*Belgica Suada*’ geprezen wordt – zinspeelt op een driedelige aanpak:

Het werk wordt namelijk over drie leeftijden verdeeld (dit zijn de perioden van ons leven): het eerste deel bekijkt kritisch de pleziertjes en de weekhartige liefdes van de jeugd. Het tweede is wijs en vervult een man met morele vermaningen. Het is alweer de grapjes over de maagdelijkheid ontwend; het derde deel. Tooit een grijsaard, een hoogbejaarde man, met verlangen naar de hemel.³

Hofferus onderscheidt drie verschillende overredingsmethoden: de jeugd wordt door Cats kritisch geconfronteerd met laakbaar gedrag, de volwassenen ontvangen morele vermaningen en bij de ouderen wordt verlangen naar de hemel gewekt. Opvallend is verder dat Hofferus het specifiek over een mannelijk publiek heeft. Is dit alles in de emblemen terug te vinden? Hoe is Cats te werk gegaan?

2. Context: Utrechts embleemproject

Op het grotere kader waarin deze casus past, gaan we hier kort in. In 2001 is bij het Instituut Nederlands van de Universiteit Utrecht een onderzoek gestart dat tot doel heeft digitale edities van Nederlandse liefdesembleembundels op het Internet te publiceren. Het liefdesembleem is een zeventiende-eeuwse Nederlandse vinding met zowel een wereldlijke als een religieuze invulling. Bijna 25 bundels uit het totale corpus zijn voor het Utrechtse onderzoek geselecteerd, en vormen nu de basis van een onderzoek dat we in samenwerking met twee KNAW-instituten (Constantijn Huygens Instituut en Nederlands Instituut voor Wetenschappelijke Informatievoorziening) opzetten en hopen uit te voeren. Op dit moment zijn vijf bundels in voorlopige vorm te zien op www.let.uu.nl/emblems. Eén van die bundels is Cats’ *Sinne- en minnebeelden*, en we zijn zeer gelukkig daarvoor de genoemde editie van 1996 te kunnen gebruiken.

De embleembundels zijn gedigitaliseerd met behulp van technieken die een flexibele presentatie van doorzoekbaar materiaal mogelijk maken. De belangrijkste van die technieken is XML (eXtensible Markup Language): een taal die is ontwikkeld als alternatief voor HTML (HyperText Markup Language), de meest gangbare opmaaktaal van Internetpagina’s. Het belangrijkste pluspunt van XML is dat een scheiding tussen inhoudelijke en vormtechnische aspecten wordt afgedwongen. Het idee achter XML is dat alle elementen in een bestand (in het geval van de emblemen bijvoorbeeld *pictura*, *motto* en *scriptio*) als afzonderlijke elementen van een beschrijvend label en een unieke identificatiecode worden voorzien. Bij een digitale editie worden zo bijvoorbeeld secundaire toevoegingen (annotaties, normalisaties, vertalingen, bronverwijzingen, bibliografische achtergronden)

gescheiden van het primaire materiaal. Omdat alle elementen met een label worden opgeslagen, is doorzoekbaarheid gegarandeerd.

Na het aanbrengen van de codering is het editiemateriaal te zien als een database van inhoudelijke en structurele gegevens. Zo is van een willekeurige regel uit een *subscriptio* in de codering vastgelegd tot welke bundel deze behoort en tot welk embleem (structurele codering). Evenzeer kan een mogelijke bron voor die specifieke regel zijn vastgelegd (inhoudelijke codering). Voor details over de gebruikte techniek verwijzen we hier naar Boot en Stronks (2002), waar via aanklikbare links de principes, achtergronden en mogelijke toepassingen van de techniek worden toegelicht.

Al die losse gegevens worden op de Utrechtse site uiteindelijk als Internetpagina weergegeven. De lay-out waarin dit gebeurt, is flexibel. De presentatiewijze van de gegevens wordt los van de structurele en inhoudelijke codering bepaald. Voor de huidige site kozen we voor een opmaak die bruikbaar lijkt, maar die veranderd kan worden als zich een beter alternatief aandient. De bezoeker kan nu zelf al veranderingen in de weergave aanbrengen door (in een aantal embleembundels) te kiezen voor normalisatie van de spelling of het weergeven van de *picturae* als *thumbnails*. Een consequentie van de database-achtige opbouw van de site is niet alleen dat het materiaal flexibel te presenteren is. Belangrijker is misschien nog wel dat het materiaal te doorzoeken is op alle criteria die bij de codering aangehouden zijn. Ook hier kan de bezoeker (in de toekomst) zelf kiezen: zo verkennen we op het moment de mogelijkheden om zoekopdrachten te beperken tot bijvoorbeeld alleen de motto's, of tot een deel van de emblemen.

Al met al groeit de embleemsite uit tot een onderzoeksinstrument bestaande uit edities, indexen en een bibliografie. Voor zowel de makers als de bezoekers van de site is daarbij sprake van een relatief nieuwe, nog niet zo gebruikelijke toepassing van het Internet. Dat medium heeft sinds zijn ontstaan in hoge mate last gehad van de regel '*the medium is the message*': veel van wat er op het Internet staat, is vluchtiger, oppervlakkiger en minder zorgvuldig verantwoord dan wat in gedrukte vorm verschijnt. Een standaard voor wetenschappelijk verantwoorde Internetedities is er nog niet, en dus moeten tal van *ad hoc*-beslissingen worden genomen.⁴ Moet een oudere *release* van een site bijvoorbeeld bereikbaar blijven, en hoe dient om te worden gegaan met bronverwijzingen naar gedigitaliseerd materiaal?

Dergelijke problemen nemen niet weg dat de meerwaarde van digitale publicatie voor een groot corpus als dat van de Nederlandse liefdesemblemen evident is. Het Utrechtse project is actief betrokken zijn bij de discussie over standaarden voor kwaliteit, houdbaarheid en compatibiliteit van digitale edities. Verschillende internationale initiatieven zijn daarbij relevant. Voor het *Emblem Project Utrecht* is naast XML de ontwikkeling van TEI (Text Encoding Initiative) van groot belang. Sinds 1987 wordt door het TEI-consortium gewerkt aan codeerrichtlijnen (Guidelines) voor onder andere structurele, interpretatieve en grammaticale aspecten van teksten uit de *humaniora*. De vierde versie van deze richtlijnen is recent beschikbaar gesteld op:

www.tei-c.org/P4X. De *picturae* worden in het embleemproject als zelfstandige groot-heden gecodeerd en geanalyseerd met behulp van Iconclass.⁵ Het gebruik van deze standaarden, mits consequent toegepast, maakt uitwisseling van gegevens mogelijk.

3. Redenen om te digitaliseren

De editie-Luijten van Cats' *Sinne- en minnebeelden* wordt voorbeeldig geacht. In 2000 loofde de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde voor deze editie de Kruyskamp-prijs uit. Tekstuitgave, inleiding, annotaties en commentaren worden in het jury-rapport het voorbeeldig resultaat van een langdurig en gedegen onderzoek genoemd. Ook recensenten lieten vrijwel niets dan lof horen, en gebruikten kwalificaties als 'modeeditie' en 'monument' om het werk te typeren. Porteman: 'Niets wordt onverklaard en onvertaald gelaten'.⁶

Wat valt hier vanuit het perspectief van digitalisatie nog aan toe te voegen? In de eerste plaats wordt de editie, zoals in de vorige paragraaf besproken, beter doorzoekbaar. Naast een aantal gefixeerde indexen biedt de digitale versie bijvoorbeeld een *full-text* zoekmogelijkheid. Alle gegevens uit noten en commentaren kunnen op deze manier in zoekopdrachten betrokken worden. In de tweede plaats wordt de editie makkelijker hanteerbaar: voor een complexe uitgave als de Cats-editie betekent de beschikbaarheid van hyperlinks een niet geringe tijdsbesparing. In de derde plaats is de digitale editie (op het Internet) altijd en overal toegankelijk. In de vierde plaats kan aan de digitale versie te allen tijde informatie worden toegevoegd: kleine correcties, een facsimile-uitgave, resultaten van recent onderzoek etc.. Deze toevoegingen kunnen in de XML-codering als zodanig worden gemarkeerd, zodat het oorspronkelijke en het toegevoegde materiaal te onderscheiden zijn.

Dit soort extra's is bij digitalisatie te verwachten; maar er is daarnaast een aantal minder evidente voordelen, waarvan we in de nu volgende casus enige aspecten laten zien. Kort gezegd komen die voordelen neer op de mogelijkheid tot het ontwerpen van een complexere onderzoeksopzet en tot het controleerbaarder maken van onderzoeksresultaten.⁷ Zo maakt de beschikbaarheid van een concordantie woordveldonderzoek mogelijk. De markering van citaten geeft direct overzicht over het citeergedrag van een auteur. In de toekomst zal de beschikbaarheid van Iconclass-coderingen vergelijkend onderzoek naar pictoriale verwerking mogelijk maken. Hyperlinks vanuit het onderzoeksmateriaal naar de editie geven lezers de mogelijkheid de beweringen van de onderzoekers te verifiëren.

4. Cats en zijn lezers

We zijn terug bij de vraagstelling over Cats' retorische strategieën. Was Cats' persuasieve aanpak afgestemd op drie verschillende doelgroepen? Een vraag als

deze komt voort uit een bestaande focus in historisch letterkundig onderzoek naar de retorische structuren van literaire teksten.⁸ Dit soort onderzoek richt zich in veel gevallen op individuele teksten, of kleine tekstcorpora. Een voorbeeld daarvan is bijvoorbeeld de kenschets van De Deckers emotionerende technieken in *Goede Vrydag* door Konst (Konst 1990), en de analyse van een fragment van Cats' *Trou-ringh* door Witstein (Witstein 1967).

Vragen naar de retorische structuren in grotere corpora worden om praktische redenen vaak herleid tot analyses van poëtische uitspraken. Een voorwoord of opdracht van een bundel worden gebruikt om zicht te krijgen op de ideeën van een auteur over doel, stijl en functie. Daarop volgt veelal een bespreking van enkele sprekende voorbeelden uit het werk zelf. In een artikel uit 1999 bekijkt Jansen om die manier het voorwerk van *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* (onder deze titel verscheen in 1618 de eerste editie van de *Sinne- en minnebeelden*) om te concluderen dat Cats geen onderscheid maakt naar de intellectuele vermogens van zijn lezers.

Anders dan prominente tijdgenoten (Vondel, Roemer Visscher) schreef Cats zijn emblemen niet specifiek voor een doelgroep die meer dan gemiddeld belezen was. Jansen schrijft: 'the quoted passages from the prefaces to the *Proteus* [...] clearly show that Cats certainly and systematically addressed a wide audience; when he directly addressed his reader, when he gave a definition of what he understood by emblems, and when he avoided issues which focus on intellectual differences among readers. [...] It is this close rapport with his unerudite readers which enables us to understand even better why Cats's work could become 'the second bible' of many Dutch families'.⁹

Het bestuderen van het voorwerk leidt weliswaar tot een beter begrip van de intenties van Cats, maar in een dergelijke onderzoeksopzet komt de realisatie van Cats' poëtische uitgangspunten niet aan de orde. En dat terwijl toenmalige lezers mogelijk vooral de emblemen zelf gelezen hebben, en zich om het voorwoord misschien niet of nauwelijks bekommerden. In ieder geval gaat het te ver om te zeggen dat met het bestaan van deze voorwoorden te verklaren is dat Cats zo'n breed publiek met zijn ideeën wist te bewerken. De vraag blijft welke verklaring er in de emblemen zelf gevonden kan voor de invloed die Cats in zo vele Nederlandse families uitoefende.

In de onderstaande casus laten we zien hoe in de digitale editie van Cats' *Sinne- en minnebeelden* detailanalyses gecodeerd zijn, en hoe uit de resultaten daarvan conclusies getrokken kunnen worden. De emblemen zijn daartoe stuk voor stuk op een aantal relevant geachte aspecten gecodeerd, waarbij we ons beperkt hebben tot alle *picturae* en de Nederlandse *subscriptio's*¹⁰. Die coderingen zijn na te zien op www.let.uu.nl/emoles/cats-retorica.html.¹¹

5. Analyse kader

Voor het analyseren van Cats' retorische strategieën zijn twee referentiekaders

gebruikt. Het eerste kader bestaat uit aspecten van de klassieke indeling van overtuigingsmiddelen zoals die bij Aristoteles te vinden is (*ethos*, *pathos* en *logos*¹²), het tweede uit empirische bevindingen in moderne literatuur over persuasieve technieken.¹³ De resultaten van eigentijds onderzoek naar overtuigingsstrategieën zijn gebruikt om relevante factoren van het klassieke denkkader te selecteren. Verder dienden artikelen van Witstein, Konst, Jansen en Grootes (over de overtuigingsstrategieën van de zeventiende-eeuwse embleemdichter Jan van der Veen¹⁴) als toetssteen. In de analyse worden van de volgende globale vragen enkele voor de casus relevante aspecten aan de orde gesteld:

1. hoe wint Cats met zijn benadering de sympathie van de verschillende doelgroepen (*ethos*)?
2. welke soorten argumenten gebruikt hij om zijn publiek te bewegen (*pathos*)?
3. hoe is zijn betoogtrant (*logos*)?

ad 1. ethos: identiteit en autoriteit

In termen van de klassieke retorica is dit overtuigingsmiddel te omschrijven als het vermogen van de redenaar om het publiek voor zich in te nemen (*conciliare*¹⁵). Aristoteles onderscheidt drie mogelijkheden: de redenaar kan zijn oordeelkundigheid, deugdzaamheid en betrokkenheid laten blijken.¹⁶ Modern, empirisch onderzoek toont – niet onverwacht – aan dat het overtuigend effect van een boodschap groter is naarmate de ontvanger ervan meer het idee heeft dat het bericht hem/haar betreft. En naarmate de boodschapper er beter in slaagt de indruk te wekken op vertrouwde voet te staan met de aangesprokene, neemt het effect van de boodschap toe.¹⁷ Vanuit deze gedachten hebben we, uit vele mogelijke vragen, drie vragen gekozen om Cats' emblemen te analyseren.

Die vragen hebben betrekking op de positie, ook wel identiteit, die Cats als 'overtuiger' inneemt. Alle *subscriptio's* zijn gecodeerd met behulp van een typologie die informatie geeft over de positie van de dichter ten opzichte van de aangesprokene. Uitgangspunt van die typologie is dat Cats, net als veel andere Renaissancistische dichters, zich in zijn werk de rol van vertolker van universalistische waarheden heeft aangemeten.¹⁸ Het beeld van de 'volksopvoeder' Cats dat bijvoorbeeld uit het artikel van Jansen naar voren komt, kan mogelijk worden gepreciseerd.¹⁹ Is uit elke *subscriptio* af te leiden wie hij aanspreekt, en hoe doet hij dat? Direct²⁰, als autoriteit of op voet van gelijkheid, als exponent van de groep waartoe hij zich wendt?²¹ En in hoeveel gevallen richt hij zich expliciet tot het mannenpubliek waar Hofferus in zijn lofdicht aan refereert?

Deze vragen zijn ook relevant omdat de eerste sectie *subscriptio's* voor de jeugd volgens Cats zelf geschreven zijn toen hij zelf jong was; hij noemt ze het 'uytwerp-sel van onse blinde jonckheyt'. De teksten voor de volwassenen en ouderen zijn naar zijn zeggen van later datum (waarschijnlijk 1617/8).²² Toen Cats deze schreef, was hij rond de 40 jaar oud; hij had de ouderdom van de doelgroep die hij in de

derde toepassing toespreekt dus nog niet bereikt. Zijn gevolgen hiervan waar te nemen in de emblemen?

ad 2. pathos: beloning- en strafmechanisme

In de klassieke terminologie is dit een aspect van het vermogen tot emotioneren (*movere*²³). Overtuigingsmiddelen in deze categorie zijn erop gericht het publiek in een bepaalde gemoedstoestand te brengen. Modern onderzoek toont dat de neiging om instructies op te volgen groter is naarmate het niet-opvolgen ervan als negatiever wordt ervaren. De gemoederen kunnen het heftigst in beroering worden gebracht door angst aan te jagen, of door een beloning in het vooruitzicht te stellen.²⁴ In zijn artikel over Van der Veens embleembundel constateert Grootes dat deze dichter niet (vaak) voor positieve aansporingen kiest. De religieuze achtergrond van de adviezen speelt daarbij een belangrijke rol: ‘... by behaving badly one risks one’s salvation and is subject to a severe punishment in the world to come’.²⁵ Een dergelijke argumentatielijn valt bij Cats zeker in de derde toepassing voor de ouderen te verwachten. Vraag is of er op dit punt ook verschil in de drie toepassingen te zien is.²⁶

De ordening van dergelijke emotionele argumenten tot een climax wordt in de moderne onderzoeksliteratuur als de meest effectieve werkwijze gezien. Maar een teveel aan climaxen kan ook als saai – en daardoor minder effectief – worden geïnterpreteerd door de lezers. Daartegenover staat dat onderzoek ook uitwijst dat naarmate mensen vaker met een bepaalde stimulus worden geconfronteerd, hun houding ten aanzien van die boodschap positiever wordt. Daarbij is vastgesteld dat het simpelweg herhalen van hetzelfde minder effectief is dan het variëren op dezelfde boodschap; tot door overstimulatie de dreiging van verveling ontstaat.²⁷ Heeft Cats hiermee rekening gehouden, en hoe schat hij zijn doelgroepen op dit punt in?²⁸

ad 3. logos: gedachtespel

In de klassieke retorica levert de logica de derde, en meest belangrijk geachte categorie van overtuigingsmiddelen, gericht op het onderwijzen en overhalen van het publiek (*docere* en *probare*²⁹). De metafoor, die in de klassieke retorica aanvankelijk ingedeeld was (Aristoteles, Quintilianus) onder die logische overtuigingsmiddelen, werd als stijlmiddel een geëigende manier om logisch uitgedachte bevindingen in overtuigende en aansprekende vorm over te dragen.³⁰ Cats’ *subscriptio*’s kenmerken zich door de overheersende aanwezigheid van metaforen.

Bijna elke *subscriptio* is bij Cats gebaseerd op (tenminste) één metaforisch geduide gedachte. In moderne literatuur worden metaforen gezien als een uiterst geschikt didactisch middel om het memoriseren van gedachten te vergemakkelijken. Ook blijkt het een effectieve manier om de lezers tot een gedachtespel uit te nodigen. Nieuwe gedachten kunnen langs deze weg bekend en vertrouwd worden gemaakt.³¹ Het achterliggende idee is dat in een metafoor de lezer via het *vehicle*

(het beeldend elementen van de metafoor) op het spoor van de *tenor* wordt gezet (het onderliggende idee waarnaar het *vehicle* verwijst).³² Deze 'zoektocht' gaat dan van bekend terrein (het concrete beeld) naar het minder bekende of zelfs onbekende (de abstractie achter het beeld). De vraag is dus of, en hoe, de lezer door middel van de metaforen in Cats' gedachtewereld wordt getrokken.³³ De relatie tussen de *scriptio*'s en *picturae* is in het antwoord op deze vraag betrokken.

6. Resultaten

De resultaten van een analyse op boven besproken aspecten presenteren we aan de hand van een bespreking van een embleem dat als prototypisch voor de bundel beschouwd kan worden. Voor het embleem 'Nescit habere modum', nummer 46 in de reeks van 52, geldt dat op bijna alle gecodeerde vragen het op die vraag meest voorkomende antwoord is gegeven.

Nescit habere modum



Identiteit en autoriteit

Voor de jeugd dichtte Cats deze toepassing bij de *pictura*:

De groenen crocodil ontrent den nijl geschapen
Dien noem ic met bescheyt [=met reden] het rechte minne-wapen;
Dit beest wast [=groeit] alle tijt, en wort geduerigh groot
Tot aenden ouden dach, ja midden inden doot.
Ick dacht al over langh, hoe kan ick hooger minnen?

En noch [=toch] so gingh het vier [=vuur] mijn dieper inde sinnen;
En hoe het langher duert, hoe dattet heeter gloeyt;
Siet dat is rechte min die sonder eynde groeyt.

Kenmerkend voor de toepassingen voor de jeugd is dat de dichter zich vaak in de ik-vorm tot zijn publiek richt (24 uit 52 emblemen (46 %)). De 'ik' heeft daarbij soms een uitgesproken mening die aan de lezer wordt opgelegd ('Ik vind dat gij'), terwijl soms ook minder dwingend gedachten en gevoelens worden geformuleerd en ter overdenking worden aangeboden ('Ik denk dat ...'). Een derde voorkeur heeft Cats in de jeugdige toepassingen voor een directe, gebiedende aanspreekvorm ('Gij moet...'; 12 uit 52 (23 %)).

In de toepassing voor de volwassenen overheerst een onpersoonlijkere aanspreekvorm ('Er zijn mensen die...'; 34 uit 52 (65 %)), die de lezer ruimte laat om te bedenken over het geschrevene op hem/haar van toepassing is. In embleem 46 zien we dit als volgt gedaan:

Al is de crocodil maer uyt een ey gekomen,
Hy wort een grousaem [=afschuwelijk] beest waer van de menschen schromen
Hy sloot gelijk een vraet en wast noch alle tijt,
Tot dat de bleecke doot hem opte leden rijt.
Wie sucht van hooger staet [=betere positie], of gelt-begeerte quellen,
Die willen even staegh tot meerder hooghte swellen:
Al wat een menschelijckt dat heeft een kantigh [=hoekig] hert,
En siet! daer is een hoeck die nimmer vol en wert.

Wie zich van de lezers geplaagd weet door de hier beschreven zucht naar een betere maatschappelijke positie of naar geld, kan het advies ter harte nemen van dergelijke verlangens nooit vervuld te raken. In de *subscriptio's* voor volwassenen kiest Cats maar zelden voor een direct gebod ('Gij moet'; 8 uit 52 (15 %)), en gebruikt hij ook slechts zelden de ik-vorm.

In de toepassing voor de ouderen komt de in de volwassenen-toepassing dominante aanspreekvorm ('Er zijn mensen die ...'; 19 uit 52 (36 %)) ook veel voor, maar daarnaast is een tweede vorm bijna net zo gebruikelijk. In die tweede vorm vereenzelvigt de dichter zich met de lezer ('Laten wij ...'; 12 uit 52 (23 %)). In die vorm wordt het geschrevene van toepassing op dichter én lezer:

De groote crocodil die noyt en laet te wassen,
Die is met alle vlijt ons ziele toe te passen;
Ghy, die oyt zijt een stap ghenaedert totte deught,
Weet dat ghy naderhant noyt stille wesen meught.
Laet daer Hiskias son, die wert te rugh ghetogen,³⁴
Laet Josua de sijn' die niet en wert bewoghen,

Maer let op Davids son die staegh en veerdigh rijt,
Want wie hier stille staet die is sijn voordeel quijt.

Bijna net zo vaak worden de ouderen direct aangespoord ('Gij moet ...'; in 10 uit 52 (19 %)). In embleem 46 is een combinatie van die twee aanspreekvormen te zien. In regel 1 constateert Cats: 'Dit is op *onze ziel* toe te passen', om dan in regel 3 verder te gaan met een gebiedende wijs: 'Weet dan dat ...'. De zeven emblemen waarin in de ik-vorm gedachten worden verwoord, hebben een sterk meditatief karakter. De *subscriptio* van het laatste embleem sluit bijvoorbeeld af met: 'Wel aen dan, weerde ziel, verlaet den ouden mensch//Dat is mijn eenigh wit, dat is mijn herten wensch'.

De conclusie op dit punt is dat in bijna alle emblemen sprake is van een gedeфинeerde relatie tussen auteur en publiek. Slechts in 8 *subscriptio's* wordt neutraal geponeerd ('Het is zo dat...'), in plaats van geargumenteed. De jeugd wordt door Cats direct en gebiedend toegesproken, de volwassenen laat hij de meeste ruimte – ook in vergelijking met toepassingen voor de ouderen. Met de jeugd en de ouderen identificeert Cats zich het meest, zij het op twee verschillende manieren. Tot de jeugd richt hij zich vaak in de ik-vorm, terwijl de ouderen met 'wij' worden aangesproken. In beide gevallen wordt beoogd dat de lezers Cats als één van hen kunnen zien. De meditatieve vorm van emblematiseren die Cats voor de ouderen aanhield, werd door Porteman gekarakteriseerd als een verworvenheid van Cats-op-leeftijd. In zijn latere jaren schreef Cats vrijwel uitsluitend emblemen van deze aard. Kennelijk was hij echter al eerder, voor hij zelf een hoge leeftijd bereikt had, in staat dit register te bespelen.³⁵

In 11 *subscriptio's* voor de volwassenen is sprake van het aanspreken van een onverwachte doelgroep, in de zin dat op die plaats alsnog weer de jeugd wordt aangesproken. Zo staat er in de tweede toepassing van het vierde embleem, 'Amor, formae condimentum' – met in de *pictura* een aap die haar jong knuffelt – expliciet aan de jeugd geadviseerd: 'Ghy, wilje zijn berecht wat u sal wedervaren/Vant meysjen datje vryt? let wie haer ouders waren'. Dergelijke verschuivingen zien we in de toepassingen voor de ouderen ook, maar dan in mindere mate (6 uit 52 (11 %)). Zulke onregelmatigheden doen zich in de toepassingen voor de jeugd in het geheel niet voor. Het effect is dat voor de volwassenen een kleiner aantal specifieke toepassingen te vinden is dan voor de jeugd, en de ouderen.

In totaal zijn er 32 *subscriptio's* expliciet tot mannen gericht, hetzij doordat ze een specifiek mannenperspectief op het onderwerp bieden (een toepassing voor de jeugd die gaat over de gevaren voor de minnaar), hetzij omdat er een mannenpubliek ('vrienden' of 'gezellen') direct in wordt aangesproken. In verreweg de meeste gevallen (20 uit 32 (62 %)) betreft het toepassingen voor de jeugd. Het vrouwelijk publiek wordt 7 keer expliciet benaderd, en dat gebeurt het vaakst in de *subscriptio's* voor de ouderen. Daar is het aantal toepassingen voor vrouwen zelfs hoger dan het aantal voor mannen (4 tegen 2). In 117 (156 minus 39 (=32+7)) gevallen heeft Cats

duś geen onderscheid gemaakt tussen het mannelyk en vrouwelyk deel van zyn publiek.

Beloning- en strafmechanisme

Als we bekijken met welke soort argumenten Cats zyn publiek benadert en probeert te bewegen, dan valt zyn absolute voorkeur voor het aanjagen van vrees op. In de 156 behandelde *subscriptio*'s wordt in 92 gevallen gedreigd met de afschrikwekkende gevolgen van het niet uitvoeren van bevelen, of het negeren van adviezen. Dit gebeurt het meest in de toepassingen voor de volwassenen (in 36 uit 52 (69 %)), terwijl ook de jeugd en de ouderen vaak zo worden benaderd (in 31 resp. 25 uit 52 (59 resp. 48 %)). Voor de jeugd wordt nauwelijks het perspectief van een beloning van goed gedrag geschetst (in 3 uit 52 (5 %)); voor de ouderen is beloning veel vaker aan de orde (in 24 uit 52 (46 %)).³⁶ Duidelyk is dat in die gevallen wordt gezinspeeld op het gunstige Laatste Oordeel dat diegenen wacht die zich tijdens het leven naar Gods wil en wet richten. In embleem 46 sluit Cats geheel in die lijn dan af met: 'Maer let op Davids son³⁷ die staegh en veerdigh rijt//Want wie hier stille staet die is zyn voordeel quijt.' De jeugd krijgt in petrarkistische traditie vaak het angstwekkende beeld van een door liefdesvuur verteerde minnaar voorgesteld, terwijl de volwassenen wordt uitgelegd welke maatschappelyke consequenties het niet-bedwingen van ondeugden en lusten zal hebben. Ook in dit opzicht in embleem 46 exemplarisch te noemen.

In zyn betooglijnen is Cats consequent. In vrijwel alle gevallen worden de argumenten in de vorm van een climax aan de lezer gepresenteerd. Deze redeneertrant is in de toepassingen van de ouderen zelfs vrijwel zonder uitzondering terug te vinden. In de andere toepassingen is nog wel eens sprake van *subscriptio*'s waarin niet naar een climax wordt geredeneerd of waarin, in een zeer uitzonderelyke geval, van een anticlimax sprake is. Van zo'n uitzondering is misschien slechts sprake in het eerste embleem, waarin in de tweede toepassing een verwijzing naar de dood gevolgd wordt door een verwijzing naar het 'mallen' van de verliefde:

Al kapt een staele-bijl den palingh inde leden,
Al is hem schoon de kop ten vollen afghesneden,
Noch springht hy om end om, hy wispelt op den block,
En, schoon de dood ghenaeckt, het schijnt hem enkel jock.
Daer zijnder in het landt die, in haer oude daghen,
Noch dertel willen zyn, en malle liefde draghen;
Maer al haer sot ghelaet [gedoe] en is maer enkel waen,
Want naer een korten tyd het mallen heeft ghedaen.

Duidelyk is dat een dergelyke voorspelbaarheid in redeneertrant het gevaar van eenzijdigheid in zich bergt. Variatie in argumentatie heeft Cats niet in de vorm, maar in de inhoud aangebracht. Door steeds een ander aspect van het (dagelyks)

leven als uitgangs- en vertrekpunt van een *scriptio* te nemen en van daaruit naar algemene of bijbelse waarheden te redeneren legt Cats weliswaar een patroon vast; maar daarmee is de inhoud van de emblemen voor de lezer nog niet voorspelbaar.

Gedachtespel

Cats' lessen nemen vrijwel altijd de vorm van inductieve argumentatie aan, waarbij van het concrete naar het algemene wordt geredeneerd. De lezer wordt daarbij meegevoerd door (retorische) vragen die uitnodigen in de gedachtegang mee te gaan, en door metaforen. In slechts 8 toepassingen speelt de metafoor in dit proces geen rol. In 110 gevallen is er daarentegen sprake van een relatie tussen metafoor en het subject (de lezer voor wie de moraal bedoeld is). De dichter nodigt uit tot positieve dan wel negatieve identificatie met het *vehicle* van de metafoor, of stelt – neutraal – een overeenkomst tussen lezer en *vehicle* vast. In embleem 46 zien we op dit punt in de toepassing voor de jeugd een typische situatie: de 'ik' en de lezer kunnen zich identificeren met de altijd, tot in de dood doorgroeiende krokodil (28 uit 40 (70 %)).³⁸ In de toepassing voor de volwassenen is diezelfde krokodil juist een afschrikwekkend voorbeeld voor diegenen die door zucht naar een betere positie en geld gekweld worden (20 uit 35 (57 %)). A-typisch is in dit 46^e embleem de toepassing voor de ouderen. In de meeste gevallen (18 uit 35 (51 %)) is in de derde toepassing sprake van een situatie waarin identificatie tussen lezer en *vehicle* niet gewenst is. In 12 toepassingen is gewenste identificatie aan de orde, en zo is dat ook in embleem 46: de krokodil is voor ouderen navolgenswaardig vanwege diens nimmer aflatende zucht naar vooruitgang. De tot stilstand geneigde mens zou door dit dier moeten laten inspireren en steeds zijn gangen naar God moeten richten.

Het effect van dit alles is dat de toepassingen voor de jeugd minder dwingend van aard zijn dan de toepassingen voor volwassenen en ouderen. Immers, Cats spiegelde de jeugd wel voor wat ze is, maar schrijft minder vaak voor hoe ze (niet) moet zijn. Bij de ouderen is hij in dit opzicht het stelligst: van de 35 toepassingen die dit metafoorgebruik vertonen, hebben er 30 een moraliserende strekking.

Naast deze hoofdcategorie hebben we een aantal andere categorieën onderscheiden waarin Cats een ander didactisch gebruik van de metafoor maakt. In 16 gevallen wordt in het *vehicle* van de metafoor een wetmatigheid geschetst die de lezer tot les zou moeten dienen. In 13 gevallen is er sprake van een niet direct op het subject betrokken morele les of waarheid. Daarvan zien we een voorbeeld in de derde toepassing van embleem 20, waarin de onveranderlijkheid van God verbeeld wordt door de onbewogen rots in de *pictura*. Tenslotte zien we 9 toepassingen waarin de lezer wordt geacht een gedragskeuze te maken op basis van het metaforische beeld dat Cats schetst. In het tweede embleem is de brandende stok daarvan een duidelijk voorbeeld. Het subject (de lezer die zou moeten leren) kan het hout bij het brandende dan wel bij het niet-brandende eind pakken. De ouderen krijgen in de derde toepassing een goede indruk van de gevolgen van hun keuze in de laatste

regels van de *subscriptio* doordat Cats een vergelijking maakt met de twee steden waartussen de bijbelse Lot kon kiezen: 'Wel neemt dan, lieve, neemt het goede by der hant//En vlucht nae Zoar toe ter wijlen Sodom brant'.

7. Conclusies

Maken we aan het slot van dit artikel de balans op, dan is de eerste conclusie dat Cats duidelijk onderscheid maakt in de manier waarop hij de verschillende doelgroepen benadert. 'Als dichter is hij de inkarnatie van de monotonie'³⁹, werd in het verleden eens over Cats opgemerkt; maar deze beeldvorming doet geen recht aan de aanpassingen die Cats ten behoeve van zijn publiek in zijn aanpak maakte.

Tegenover de jeugd en ouderen is hij het meest persoonlijk, optredend in respectievelijk de ik- en wij-vorm. Het lyrisch 'ik' krijgt in de toepassingen voor de jongeren de ruimte om traditionele, petrarkistisch getinte verzuchtingen te uiten, terwijl de ouderen door het gebruik van de wij-vorm bij de boodschap worden betrokken. De volwassenen laat Cats ruimte door ze onpersoonlijker te benaderen. In het merendeel van de gevallen dienen zij zelf te bepalen of ze zich aangesproken voelen door wat Cats schrijft en toont.

Cats moraliseert meer als hij zich tot het niet-jeugdige deel van het publiek richt. Waar de metaforen voor de jeugd worden gebruikt om op neutrale toon een beeld te schetsen van de situatie waarin zij zich bevinden, daar worden de volwassenen afgeschrikt met negatieve beelden die zij op zichzelf dienen te betrekken. De ouderen kunnen zich dan weer veelal spiegelen aan positieve voorbeelden. Hen wordt ook relatief vaak een beloning in het vooruitzicht gesteld als stimulans, terwijl de volwassenen de angstaanjagende consequenties van slecht gedrag worden voorgehouden.

Het aantal toepassingen dat Cats specifiek voor mannen schreef, lijkt laag. In ieder geval staat vast dat de *subscriptio*'s niet in meerderheid voor een mannelijk publiek geschreven zijn, en dat de vrouwen soms ook als aparte doelgroep werden aangesproken.

Het overkoepelende beeld is dat Cats opteerde voor een open retorische structuur. Verschillende groepen lezers werden door hem op uiteenlopende wijze tot zelfonderzoek uitgenodigd. Hij verplaatste zich in de behoeftes van zijn publiek en slaagde erin zijn eigen grenzen (leeftijd, gender) te overstijgen. Was in dat aanpassingsvermogen zijn succes gelegen?

Een definitief antwoord op deze laatste vraag is mogelijk pas na uitgebreidere analyse en na vergelijking met andere teksten te geven. Een eerste indruk is dat Cats, ten opzichte van bijvoorbeeld De Decker, veel meer aan het verstand dan het gevoel van zijn lezers appelleert. Interessant zou het ook zijn om Cats' emblemen te plaatsen naast het – vergelijkbaar geachte – werk van Adriaen Poirters. Deed

deze contra-reformatorische dichter een soortgelijk beroep op de verstandelijke vermogens van zijn lezers? Of bespeelt hij met zijn emblematiek een ander, emotioneler register?⁴⁰

Met betrekking tot het methodologische aspect merken we op dat een casus als deze te veel op zichzelf staat om de totale waarde van het coderen van dergelijke tekststructuren te tonen. Tegelijkertijd laat de analyse zien in welke richting gedacht en gewerkt kan worden, en wat de verwachte opbrengsten zijn. Het digitaliseren van de 1996-editie van Cats' *Sinne- en minnebeelden* sluit aan bij een reeks van internationale experimenten die de integratie van 'electronic editions' en 'reference works' tot doel hebben.⁴¹ Uitgangspunt is daarbij dat, om grotere corpora te typeren en vergelijkingen mogelijk te maken, karakteristieken van de individuele teksten onmisbaar zijn. In de context van een digitale editie blijkt een blik op de details het zicht op de grote lijnen niet te benemen.

Literatuuropgave

- Bloemendal, J., Luijten, H., Felix, G. 1994**, 'Ad nova semper hians (Steeds naar iets nieuws verlangend). Het Latijn in Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelden*', in: *De zeventiende eeuw* 10 (1994), 292-309.
- Boot, P., Stronks, E. 2002**, 'Digitale edities en letterenonderzoek, een verkenning', in: *Neerlandistiek.nl* 02.08. Te vinden op <http://www.neerlandistiek.nl/02/08/>.
- Bruhn, M. 2000**, 'Abbildungen der Kunstgeschichte', in: *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*. Weimar 2000, 13-46.
- Grootes, E.K. 1999**, 'Jan van der Veen's *Zinne-beelden*, oft *Adams Appel*', in: *The Emblem Tradition and the Low Countries. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference [...]*. Turnhout 1999, 243-259.
- Hockey, S. 2000**, *Electronic Texts in the Humanities. Principles and Practice*. Oxford 2000.
- Jansen, J. 1999**, 'The Emblem Theory and Audience of Jacob Cats', in: *The Emblem Tradition and the Low Countries. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference [...]*. Turnhout 1999, 227-242.
- Kloek, J.J. 1998**, 'Burgerdeugd of burgermansdeugd? Het beeld van Jacob Cats als nationaal zedenmeester.', in: *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen*. Onder redactie van Remieg Aerts en Henk te Velde. Kampen 1998, 100-122.
- Konst, J. 1990**, 'De retorica van het "movere" in Jeremias de Deckers *Goede Vrydag ofte het Lijden onses Heeren Jesu Christi*', in: *De nieuwe taalgids* 83 (1990), 298-312.
- Leeman, A.D., Braet A.C. 1987**, *Klassieke retorica. Haar inhoud, functie en betekenis*. Groningen 1987.
- Luijten, H. 1996**, *Jacob Cats, Sinne- en minnebeelden. Studie-uitgave met inleiding en commentaar*. Den Haag 1996. Drie delen.
- Maes, F., Ummelen, N. en Hoeken, H., 1996**, *Instructieve teksten. Analyse, ontwerp en evaluatie*. Bussum 1996.
- Perloff, R.M. 1993**, *The Dynamics of Persuasion*. Hove/Londen 1993.
- Petrie, H.G. 1979**, 'Metaphor and Learning', in: *Metaphor and Thought*. Cambridge/Londen 1979, 438-461.

- Porteman, K. 1977**, 'Ey kijckt toch, kijckt toch eens, gesellen Vierhonderd jaar Vader Cats (1577-1660)', in: *Ons Erfdeel* 20 (1977), 732-745.
- Porteman, K. 1992**, 'Cats's concept of the emblem and the role of occasional meditation', in: *Emblematica* 6 (1992), 65-82.
- Porteman, K. 1998**, recensie van de studie-uitgave door Hans Luijten van Cats *Sinne- en minnebeelden*, in: *TNTL* 114 (1998), 369-371.
- Richards, I.A. 1979**, *The Philosophy of Rhetoric*. Londen 1979.
- Spies, M. 1999**, 'From Disputation to Argumentation: the French Morality Play in the Sixteenth Century', in: *Rhetoric, Rhetoricians and Poets. Studies in Renaissance Poetry and Poetics*. Amsterdam 1999, 13-20.
- Strien, A. van. 1990**, *Constantijn Huygens Mengelingh*. Amsterdam 1990.
- Verberckmoes, J. 1999**, 'Comic Traditions in Adrianus Poirter's *Het Masker van de Wereldt afgetrocken*', in: *The Jesuits and the Emblem Tradition*. Turnhout 1999, 341-352.
- Waterschoot, W. 1998**, recensie van de studie-uitgave door Hans Luijten van Cats *Sinne- en minnebeelden*, in: *De zeventiende eeuw* 14 (1998), 172-173.
- Witstein, S. 1967**, 'Menanders pleidooi', in: *Een Wett-steen vande Ieught. Verzamelde artikelen*. Groningen, 1980, 42-60.
- Witstein, S. 1968**, 'Portret van een dichter bij Cats', in: *De nieuwe taalgids* 1968 (W.A.P. Smit-nummer), 32-42.

Noten

- 1 Zie Luijten 1996, deel 1, 24. Het lofdicht is afkomstig van Adriaen Hofferus, een Zeeuwse collegadichter van Cats. Vergelijk de vertaling 'Nederlandse Overredingsgod' van Jan Bloemendal (Luijten 1996, deel 2, 141).
- 2 Luijten 1996, deel 2, 47.
- 3 Luijten 1996, deel 2, 142. Vertaling van Jan Bloemendal. Het origineel luidt: 'Scilicet in triplices (haec vitae tempora nostrae)/Aetates partitur opus: Pars prima iuventae/Gaudia, & imbelles argute taxat amores:/Altra sapit, monitisque virum civilibus implet/Virgineos desueta iocos: Pars tertia canos//Grandaevumque senem studiis coelestibus ornat.' (Luijten 1996, deel 1, 25).
- 4 In 1997 is wel een poging in de richting van standaardiseren gedaan door de Committee on Scholarly Editions of the Modern Language Association of America, maar normatief zijn deze 'guidelines' (nog) niet (Hockey 2000, 134).
- 5 Een overzicht van de mogelijkheden en problemen rond het digitaliseren van beeldmateriaal geeft M. Bruhn in 'Abbildungen der Kunstgeschichte'. Hij merkt daarbij op dat de discipline kunstgeschiedenis als eerste doel heeft het 'deuten' van afbeeldingen (Bruhn 2000, 30). Iconclass is een (Nederlandse) poging tot het standaardiseren van criteria bij het interpreteren van beeldmateriaal. Zie ook www.iconclass.nl.
- 6 Porteman 1998, 370; zie ook Waterschoot 1998, 172-173.
- 7 Voor voorbeelden van deze voordelen verwijzen we niet alleen naar de casus uit dit artikel, maar ook naar 'Digitale edities en letterenonderzoek, een verkenning' (Boot en Stronks 2002).

- 8 We laten hier de vraag buiten beschouwing welke kennis Cats precies van de retorica had. Inmiddels is elders (zie bijvoorbeeld Spies 1999) afdoende betoogd dat zeventiende-eeuwse dichters schreven in een retorische traditie die wortelde in de klassieke oudheid.
- 9 Jansen 1999, 236. Overigens heeft Kloek in een 'Burgerdeugd of burgermansdeugd? Het beeld van Jacob Cats als nationaal zedenmeester.' (Kloek 1998) vraagtekens geplaatst bij de zeventiende-eeuwse populariteit van Cats. Het beeld van Cats' werken als 'tweede bijbel' is naar het zich laat aanzien pas in de achttiende eeuw ontstaan.
- 10 De combinatie *pictura-scriptura* is karakteristiek voor het emblematisch genre, en is dus ook in onze onderzoeksofzet verwerkt. De Nederlandse *subscriptio*'s zijn geselecteerd omdat die met name voor het brede publiek geschreven zullen zijn. De overige teksten (in het Latijn, Frans en Engels) zijn duidelijk geschreven voor de veel kleinere groep klassiek geschoolden, of voor een internationaal publiek. In populaire, goedkope Nederlandse herdrukken van de bundel werden ook (vaak) alleen maar de Nederlandse teksten opgenomen (Bloemendal, Luijten, Felix 1994, 305). De prozateksten laten we buiten beschouwing omdat die bij slechts twee van de drie toepassingen (namelijk alleen bij de morele en religieuze) door Cats toegevoegd werden.
- 11 Voor alle gecodeerde aspecten zijn twee overzichten beschikbaar: op het niveau van de emblemen en op het niveau van de toepassingen (jongeren, volwassenen en ouderen). Via de 'search'-optie op het menu kan in de resultaten worden gebladerd.
- 12 Deze registers legden vanuit de klassieke Griekse retorica de basis van het Westerse denken over persuasieve technieken. Zie Leeman en Braet 1987, 8, 10, 50 en 66; en Perloff 1993, 17.
- 13 Voor een overzicht over moderne theorieën en inzichten op dit punt hebben we geraadpleegd Perloff 1993 en Maes e.a. 1996. Deze moderne inzichten achten we nuttig en bruikbaar omdat ze, veelal gesteund door empirische bevindingen, pogen te beschrijven wat de (universele) menselijke reactie is op bepaalde stimuli die gedrags- of meningsverandering tot doel hebben. We gaan er hierbij vanuit dat een historisch publiek soortgelijke reacties vertoond zal hebben.
- 14 Grootes 1999.
- 15 Leeman e.a. 1987, 51.
- 16 Leeman e.a. 1987, 67.
- 17 Perloff 1993, 122.
- 18 Vergelijk M.A. Schenkeveld-van der Dussen in 'Personage of persoonlijkheid. Het 'ik' in de Nederlandse lyriek van de 17de eeuw' (Schenkeveld 1989, 37-55, met name 47). Schenkeveld zet daar de in de Renaissance gangbare rol van de dichter als volksofvoeder af tegen de uitzonderingen. Zie ook Witstein 1968, 35,
- 19 Zie naast het artikel van Jansen bijvoorbeeld ook Van Strien 1990, 15 en 21.
- 20 Ook niet geheel onverwacht is het resultaat van modern empirisch onderzoek dat aangeeft dat de meest effectieve manier van instrueren het direct aanspreken van de betrokkene(n) is; de gebiedende wijs van het werkwoord sorteert ook een groot effect (Maes e.a.. 1996, 135).
- 21 Om deze relaties te kunnen coderen, zijn allereerst zes verschillende aanspreekvormen onderscheiden. Bekeken is of de dichter zich in ik- of wij-vorm direct dan wel indirect tot de lezer richt (type 4, 5 en 6); in gevallen dat dit niet aan de orde was, is onderscheid gemaakt tussen onpersoonlijke en niet-directieve aanspreekvormen (type 1 en 2) en directieven (type 3). Daarnaast is aangegeven of er een (specifieke) doelgroep door Cats wordt aangesproken en of die overeenkomt

- met de verwachte doelgroep (jongeren in toepassing A, volwassenen in toepassing B en ouderen in toepassing C). Bovendien is gekeken naar de specifieke gerichtheid om een mannelijk, dan wel vrouwelijk, dan wel mannelijk én vrouwelijk publiek. Gekeken is naar de aanspreekvorm in de *subscriptio*'s ('minnaar'/'maagd' etc.), en naar de inhoudelijke invalshoek ('advies/vermaning etc. voor een minnaar/maagd' etc.). Twijfelgevallen (wie voelde zich aangesproken door formuleringen als 'de mens ... hij...?') zijn apart gecodeerd.
- 22 Lijten 1996, deel 2, 8, 118 en 131.
- 23 Leeman e.a., 1987, 51.
- 24 Maes, e.a. 1996, 57.
- 25 Grootes 1999, 248.
- 26 We maken onderscheid tussen *subscriptio*'s waarin een beloning in het vooruitzicht wordt gesteld (type 1), vrees wordt aangejaagd (type 2), of waarin geen van beide van toepassing is (type 3).
- 27 Perloff 1993, 57-60.
- 28 Bij het coderen van de opbouw in argumenten is gekeken naar de zwaarte van argumenten die Cats inzet. Daarbij zijn als 'zwaar' beoordeeld de argumenten die teruggaan op de bijbel, op het Laatste Oordeel of op de dood. Het voorkomen van een neutrale opbouw (type 1), anti-climax (type 2) of climax (type 3) is aangegeven.
- 29 Leeman e.a. 1987, 51.
- 30 Leeman e.a. 1987, 106-107.
- 31 Petrie 1979, 460-461.
- 32 Terminologie ontleend aan Richards 1979; diens *The Philosophy of Rhetoric*, in 1936 voor het eerst verschenen, is een van de meest invloedrijke studies op dit gebied.
- 33 Bij het coderen is gekeken naar de relatie tussen metafoor en subject (de lezer): wordt de lezer gelijkgesteld aan een element uit de metafoor (feitelijke identiteit), dient hij tegenover een element uit die metafoor een bepaalde positie in te nemen (gewenste of ongewenste identiteit)? Ook is gekeken naar de functie van de metafoor: wordt deze gebruikt als onderdeel van de argumentatie, of als illustratie van de (on)gewenste werkelijkheid?
- 34 In deze en de volgende regels verwijst Cats naar een aantal bijbelplaatsen: Jesaja 38:8 vermeldt dat de zon de gelegenheid van Hiskias' genezing een stukje teruggedraaide; Jozua 10:12-13 meldt dat de zon stil blijft staan; Psalm 19:6-7 tenslotte noemt de gestaag doorlopende zon.
- 35 Porteman 1992, 76.
- 36 Het verschil is te verklaren uit het feit dat de toepassingen voor de jeugd lang niet altijd gedragsverandering beogen; zie de opmerkingen onder '*Gedachtespel*' verderop.
- 37 Zie noot 34.
- 38 De totalen in deze alinea hebben betrekking op het totaal aan *subscriptio*'s waarin sprake is van identiteit (feitelijk, gewenst of ongewenst) tussen subject en *vehicle*.
- 39 Porteman 1977, 735.
- 40 Dit wordt bijvoorbeeld al gesuggereerd door Verbeekmoes' analyse van de functie van lachen en huilen in Poirters' *Het masker van de wereldt afgetrocken* (Verbeekmoes 1999, 345 en 347/348).
- 41 Zie ook Hockey 2000, 66-84 (met name 77) en 124-145.

De blik van Medusa en de praktijk van de historicus



Jürgen Pieters

IN EFFIGIEM MEAM, MANU I. LIVIJ

Picturae nec lingua deest, ne fallere, nec vox;
Hugenij facies haec meditantis erat.
Si quaeras animam, spirantem quisque videbis,
Qui attuleris qualem Liuius intuitum
Constantijn Huygens¹

Inleiding

Op 5 april 1632 schrijft Constantijn Huygens bovenstaande verzen bij een portret dat Jan Lievens vijf jaar voordien van hem schilderde. De boodschap ervan is duidelijk: een goed geschilderd portret – voor zover het althans is uitgevoerd volgens de vereisten van het artistieke geestesoo – kan de zitter een permanente stem geven en hem over de grenzen van de dood levend houden. In zijn autobiografie heeft Huygens het op een vergelijkbare manier over de portretschilderkunst. Het klassieke verwijt dat portrettisten zich enkel om het uiterlijke van de mens bekommeren en op die manier blind blijven voor het veel belangrijker zielenleven, is in sommige gevallen wel terecht, meent Huygens, maar toch.

Toch verrichten zij een nobel werk, dat meer dan iets anders voor onze menselijke behoeften allernoodzakelijkst is, omdat wij door hun toedoen in zekere zin niet sterven en nog als nakomelingen met onze verste voorvaders vertrouwelijk kunnen spreken. Dit genot is mij zoo lief, dat mij niets aangenamers kan te beurt vallen, dan dat het mij bij het lezen of hooren verhalen over ieders leven en karakter – hij zij een goed of slecht mensch – (en dit soort geschiedenis trekt mij bijzonder aan) mogelijk wordt gemaakt zijn portret te beschouwen. ²

Bij een eerdere gelegenheid heb ik Huygens' uitspraken over de (portret)schilderkunst gerelateerd aan de renaissancistische topos van de conversatie

met de doden, zoals die onder anderen door Machiavelli wordt verwoord, en aan Sir Philip Sidney's poëtische theorie van de 'speaking picture'. (Pieters 2002) In de bijdrage die hier volgt vormen Huygens' reflecties op het portret het vertrekpunt van een andere zoektocht: die naar het antwoord op de vraag hoe de schilder reageert op het levensechte portret van een dode vrouw. De vraag is minder fantastisch dan ze lijkt: Huygens heeft ooit over zo'n portret geschreven, in de passage in zijn autobiografie waarin hij beschrijft wat hij voelde en dacht toen hij voor het eerst Rubens' bekende Medusa-schilderij zag. Een grondige cultuurhistorische interpretatie van Huygens' lectuur van dit schilderij wordt al gauw een complexe leesoefening, die leidt van Huizinga en Barthes naar Van Mander en Vasari. Op het einde van de rit blijkt Huygens een vroege variant van het achttiende-eeuwse sublieme te hebben ontwikkeld.

Een werkelijkheidseffect

Hoe komt het dat Huygens in de vorm van een bijna vierhonderd jaar oud portret nog steeds tot ons spreekt? Hoe komt het dat we een gezicht dat uit levenloze verf bestaat een stem willen geven en de directe aanwezigheid die met die stem gepaard gaat? Ook al lijken ze op het eerste gezicht retorisch, deze vragen verdienen het toch dat we er een antwoord op trachten te formuleren. Ongetwijfeld moet het picturale talent van De Keyser in dat antwoord de rol krijgen die het toekomt. Naar de eisen die Leonardo da Vinci de portretschilder bijna anderhalve eeuw voordien had opgelegd, is hij er immers in geslaagd niet alleen de fysieke *mens* Huygens af te beelden, maar ook de rusteloze passie van diens *zielenleven* concreet vorm te geven.³ Van de Huygens die De Keyser ons schonk, kunnen we zonder overdrijving zeggen wat Vondel in zijn *Lucifer* over de eerste mens zei: 'De redelycke ziel komt uit zyn troni zwieren.'

Daarnaast spreekt het schilderij ook tot ons doordat het resoneert met de vele andere sporen die van de dichter-diplomaat zijn overgebleven, sporen ook die Huygens in de beste traditie van het vroegmoderne zelfbewustzijn creëerde en verspreidde. Die resonantie werkt overigens in twee richtingen. Dankzij De Keyser kunnen we ons niet alleen een concreet beeld vormen van de man die de verzen neerpande die hem in onze ogen onsterfelijk maakten. We zien ook letterlijk de hand die de verzen schreef en de talrijke brieven aan al die anderen die enkel nog van op een afstand tot ons kunnen spreken: Descartes, Rivet, Barlaeus, Prinses Amalia en die vele anderen die in de zesdelige editie van Huygens' *Briefwisseling* herhaaldelijk worden geadresseerd. (Worp 1911-1917) Omgekeerd zal onze herinnering aan al deze tekstuele sporen – of onze diepere kennis van een aantal ervan – onze overtuiging kleuren dat we het bijzondere licht dat in het portret van De Keyser uit de ogen van Huygens spreekt, ook daadwerkelijk begrijpen voor wat het

is: het licht van een uniek leven, een leven dat er toen was en nu niet meer.

In samenspraak met dit en de andere portretten die van de auteur zijn nagelaten, werken de talloze sporen die van Huygens zijn overgebleven, mee aan de realisatie van de necromantische droom waarvan de praktijk van de historicus het product is. Die droom vereist niet alleen dat de sporen die onze aandacht opeisen een representatief mens tonen – bij voorkeur geplaatst tegen een al even representatieve achtergrond die zijn handelen voedt en verklaart – maar vooral dat ze een ‘levende’ mens tonen die tot ons spreekt en dat niet zozeer *ondanks* maar juist *vanuit* de quasi-onoverbrugbare afstand die hem van ons scheidt.

Wanneer we ervan overtuigd zijn dat Huygens ons na al die jaren via het portret van De Keyser nog steeds toesprekt, geven we ontegenzegglijk blijk van de hang die onze westerse cultuur sinds het begin van de moderniteit vertoont naar wat Roland Barthes in twee belangrijke, complementaire essays het ‘werkelijkheidseffect’ heeft genoemd: de overtuiging dat datgene wat afbeeldingen ons tonen ook *werkelijk* heeft plaatsgevonden. (Barthes 2000) In de ogen van Barthes is die overtuiging een product van het grootschalige seculariseringsproces dat de opkomst van de moderniteit heeft ingeluid. Tengevolge van dat proces, schrijft Barthes, zijn de producten van het westerse cultuurleven een soort van wereldse relikken geworden, omgeven als ze zijn door het aura van wat hij bestempelt als een ‘bijzondere heiligheid die samenhangt met het raadsel van wat er ooit was en er niet meer is maar toch nog in het heden kan worden gelezen, als teken van het afgestorvene’.⁴ Barthes’ bespiegelingen over ‘l’effet de réel’ werpen ook nieuw licht op Huygens’ eerder geciteerde reflectie op de portretkunst. Kunst die het werkelijkheidseffect nastreeft, zo schrijft Barthes, wordt steeds gekenmerkt door een samengaan van twee imperatieven die op het eerste gezicht elkaars tegengestelde lijken, maar die elkaar niettemin voeden en aanvullen: een realistische en een esthetische of retorische. In het specifieke geval van de portretkunst ligt de aanwezigheid van die realistische imperatief voor de hand – het genre leeft immers bij de gratie van de veronderstelling dat de geportretteerde er in werkelijkheid net zo uitzag als zijn afbeelding ons belooft, althans op het moment waarop het portret werd vervaardigd. De andere, de retorische imperatief, toont zich in het esthetische principe dat in de klassieke retorica onder verschillende termen bekend is geworden: *energeia*, *hypotypose*, *evidentia* – telkens gaat het om de idee dat afbeeldingen (of ze nu visueel of linguïstisch van aard zijn) datgene wat ze middels een heel arsenaal van kunstgrepen en -technieken vorm geven, levend voor de ogen van de toeschouwer of toehoorder brengen (*ante oculos ponere*).

In ‘L’effet de réel’ gaat Barthes dieper in op een van die technieken, die hij zowel in de geschiedschrijving als in de ‘realistische’ romankunst van de negentiende eeuw ziet opduiken: de vermelding van concrete, triviale details, die in verhouding tot de globale structuur van de tekst waarin ze voorkomen, geen onmiddellijke betekenisfunctie lijken te hebben. Hun aanwezigheid, die Barthes inder-

daad nogal expliciet omschrijft als ‘een *verzet* tegen de betekenis’ (Barthes 2000, 132), is bijgevolg enkel te verklaren op basis van de belofte van het werkelijkheids-effect: het gaat om details die van de lezer geen onmiddellijke interpretatieve geste verwachten maar zich tevreden stellen met de geruststellende erkenning dat wat ze tonen ook daadwerkelijk ‘zo moet zijn geweest’. Of we die erkenning terugvoeren tot een referentiële ‘belofte’ dan wel een ‘illusie’, doet in wezen weinig ter zake. Hoogstens zegt het iets over de theoretische positie die we willen innemen in het debat dat Barthes en een aantal van zijn collega’s-semiotici hebben geopend. Interessanter voor onze bedoelingen is het verband dat we kunnen leggen tussen wat Barthes in ‘L’effet de réel’ schrijft over de zingeving van nutteloze details en wat Johan Huizinga een kleine vijftig jaar eerder de logica van de ‘historische sensatie’ noemde. Huizinga reserveerde de term voor het bijzondere gevoel dat de historicus kan hebben wanneer hij zich, door een of ander spoor dat het verleden heeft overgeleverd, in rechtstreeks contact weet met het moment waarop dat verleden nog heden was.⁵

Ook de historische sensatie wordt opgeroepen door details die zich in eerste instantie, door hun loutere materiële aanwezigheid, verzetten tegen het primaat van de betekenisdwang – in eerste instantie, dat is op het moment van de sensatie zelf. Het is om verschillende redenen significant dat Huizinga de historische sensatie als een esthetische gewaarwording typeerde.⁶ In het spoor van een kunstbeschouwing die in het teken van de vervreemding staat, zal immers ook de historische sensatie een gewaarwording van het vreemde zijn, van datgene wat zich aan de geëigende interpretatiekaders onttrekt en ons confronteert met de grenzen van ons denken en ons begrip. In die zin gooit de historische sensatie ons volgens Huizinga terug op het fundament van de historische praktijk, de noodzakelijke maar nooit evidente zingeving van een absolute (en dus *au fond* betekenisloze) historische werkelijkheid.

Historici danken hun historische sensaties naar eigen zeggen doorgaans aan zuiver materiële resten van het verleden, objecten die al dan niet intact zijn overgeleverd en die louter op basis van hun fysieke aanwezigheid het verleden tastbaar maken waaruit ze tot ons zijn gekomen. (Tollebeek en Verschaffel 1992, 20) Uit de praktijk van de literatuurhistoricus blijkt evenwel dat ook teksten en ander betekenisdragend materiaal dergelijke sensaties kunnen oproepen - niet enkel door hun materiële verschijning (het vergeelde papier, de nog nauwelijks leesbare inkt...), maar ook door de ‘inhoud’ die ze bevatten, tekens die meer zijn dan wat tast- en zichtbaar is en die een wereld oproepen die voorbij de inkt en het papier liggen. Van belang is wel dat deze teksten hetzelfde soort belangeloze nieuwsgierigheid afdwingen als de overblijfselen die de historicus beroeren – ‘de nieuwsgierigheid (*curiositas*) kleeft nog aan het voorwerp zelf dat tot de sensatie heeft geleid’ schrijven Jo Tollebeek en Tom Verschaffel in hun inspirerende analyse van het fenomeen. (1992, 25) Van belang is, met andere woorden, dat deze tekstresten zich verzetten tegen onmiddellijk en eenduidig begrip, dat ze de wereld die ze oproepen

niet meteen prijsgeven en al zeker niet de talrijke geheimen die deze wereld bevat.



Huygens over Rubens

Laten we even kijken naar zo'n stuk tekst: het gaat om een passage uit de autobiografie van Huygens, meer bepaald uit dat deel waarin hij zijn herinneringen oproept aan de schilderkunst van zijn tijd. De schilder over wie het gaat in het hier na geciteerde fragment is Rubens, met wie Huygens naar eigen zeggen – en tegen 'de ongunst der tijden' in – graag 'vriendschappelijk had kunnen omgaan'. (Huygens 1971, 74)⁷ Hoewel hij het werk van Rubens in zijn algemeenheid prijst en de schilder zonder enige reserve omschrijft als 'den Apelles van onze tijd' (Huygens 1971, 73),⁸ is er toch een specifiek werk waar hij wat langer bij stilstaat. Het schilderij in kwestie is Rubens' ijzinglekend realistische afbeelding van het afgehouwen hoofd van Medusa, die dateert van de jaren 1617-1618. Thans is het werk te bewonderen in het Kunsthistorisches Museum te Wenen, waar het blijkens de eerste grote *catalogue raisonné* van Rubens' verzamelde werk de impact die het op de tijdgenoten van de schilder had, eeuwen na dato nog niet is verloren. (Rooses 1886-1892, III, 116 en V, 338)⁹ 'Het is me', schrijft Huygens in zijn tussen 1629 en 1631 geschreven autobiografie,

alsof ik van zijn vele schilderijen altijd één voor oogen heb, namelijk het stuk, dat mijn vriend Nic. Sohier mij eens te Amsterdam in zijn prachtige verzameling heeft laten zien. Het stelt het afgehouwen hoofd van Medusa voor, omwonden door slangen, die uit het haar te voorschijn komen. Daarin heeft hij de aanblik van een wonderschoone vrouw, die nog wel bekoorlijk is maar toch afgrijzen wekt, doordat de dood juist is ingetreden en ongere slangen om haar slapen hangen, met zulk een onuitsprekelijk overleg gecomponeerd, dat den beschouwer plotse-

ling een schrik bevangt – de schilderij is namelijk gewoonlijk door een doek bedekt – maar dat hij toch ondanks het ijselijke van de voorstelling geniet, omdat ze levendig en mooi is. Doch ik zie zoo iets liever in het huis mijner vrienden dan in mijn eigen en daarbij schiet mij het aardige gezegde van den gezant der Teutonen te binnen, die, toen op het forum te Rome een schilderij, een stuk van groote waarde, dat een ouden herder met een staf voorstelde, werd vertoond, op de vraag, hoe hoog hij hem taxeerde, antwoordde – oprecht als nu eenmaal zijn volk placht te zijn –, dat hij zoo'n vent niet in levende lijve cadeau wilde hebben. Komaan gij allen, die het schoone afmeet naar de afschuw, die het inboezemt: Stel eens, dat iemand mij met dezelfde welluidende stem moord en doodslag zou willen voorzingen, die hij bij vroolijke dingen, jok en scherts weet te gebruiken, dan zou ik hem toch verzoeken mij zoowel door zijn onderwerp als door zijn voordracht aangenaam aan te doen. Iets schoons kan men misschien wat meer of minder bevallig, iets leelijks kan niemand zoo weergeven dat het behaagt. (Huygens 1971, 74-75)

De nieuwsgierigheid die deze passage bij de lezer opwekt – bij deze lezer althans – is uiteenlopend. Ze betreft in eerste instantie vanzelfsprekend het schilderij waarover Huygens het heeft. Hoe mag dat er dan wel uitzien? Is het überhaupt bewaard gebleven? En, indien dat het geval is, ziet het er dan wel degelijk zo 'ijselijk' uit als Huygens ons verzekert, of zijn we wat afbeeldingen van het afschrikwekkende betreft ondertussen al wat meer gewoon? Die laatste vraag confronteert onze historische nieuwsgierigheid met een bijkomende kwestie. Wat immers te denken van de termen waarin Huygens zijn kijkervaring verwoordt? Die zijn in onze ogen zo contradictoir dat het de aandachtige lezer van Huygens' commentaar bijna gaat duizelen. Schrik gaat gepaard met genot; het portret is bijzonder levendig gecomponeerd, maar het is wel het portret van een dode vrouw; een wonderschone dode vrouw dan nog wel, die bekoorlijk blijft hoewel haar aanblik ook afgrijzen wekt. Geen wonder dat Huygens besluit dat hij het werk van Rubens liever niet in zijn eigen huis ziet hangen.

De tweede helft van de hierboven geciteerde passage neemt de vragen die Huygens met zijn beschrijving van het schilderij oproept, niet meteen weg. Hoogstens stelt de anekdote over de Teutoonse gezant ons in staat de problematiek waarmee de beschrijving ons confronteert in de scherpe termen te vatten die Huygens' laatste zin ons aanreikt: hoe afschrikwekkend het schilderij van het afgehouwen hoofd ook is, toch behoort het voor Huygens tot de categorie van het schone. Immers, als het lelijk was, zou het de dichter van de *Ooghentroost* niet de bijzondere vorm van genot hebben bezorgd die zijn woorden trachten te evoceren.

Als we Huygens' anekdote over de Teutoon trachten te vertalen in termen van de contemporaine esthetica, komen we haast als vanzelf terecht bij de typisch classicistische problematiek van het *decorum*: vorm en inhoud van een kunstwerk zijn in die zin en op die manier op elkaar betrokken dat een verheven onderwerp niet met dezelfde middelen en op dezelfde toon kan worden behandeld als een onderwerp dat 'lager' van aard is.¹⁰ In de termen die Huygens gebruikt: een scène waar-

in een moord wordt verteld, dient de kunstenaar op een andere manier voor te stellen dan een scène waarin een grap wordt verteld. Het onderwerp bepaalt met andere woorden de stijl, die ook blijkens Huygens' uitlatingen vóór alles *passend* moet zijn. Wat het slot van deze passage duidelijk maakt, is dat het ideaal van het *decorum*, dat in eerste instantie moreel van aard lijkt, tot een belangrijke esthetische restrictie leidt. Wie het schone definieert in termen van het passende en enkel die kunst van belang vindt die de dingen voorstelt zoals ze het waard zijn voorgesteld te worden, zal het lelijke (want niet-passende) ofwel volledig terzijde laten, ofwel op een dusdanige manier interpreteren dat het toch passend wordt en bijgevolg ook schoon.¹¹ Wat lelijk is, zo lijkt Huygens aan het slot van de hierboven geciteerde passage te suggereren, kan eenvoudigweg niet behagen. Als het dat toch doet, hebben we te maken met een kunstige afbeelding ('weergeven'), het product van de hand van de kunstenaar die ervoor zorgt dat het lelijke schoon wordt en het afgrijselijke aangenaam. Of zoals het klinkt in een van de meest prototypische teksten van de classicistische esthetica, Boileau's *Art Poétique*:

Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau delicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.¹²

Gruwelijke schoonheid, schone gruwel

In de openingspagina's van *La parole et la beauté*, zijn indrukwekkende geschiedenis van het klassieke schoonheidsideaal, gaat de Franse latinist Alain Michel kort in op de figuur van Medusa op een manier die ons op onze zoektocht naar een verdere duiding van Huygens' woorden van nut kan zijn. Al te lang, schrijft Michel, is men ervan uitgegaan dat de Medusa-figuur degene die haar aanschouwde deed verstenen door haar lelijkheid. Maar dan kwam er een tijd waarop men begon in te zien dat die lelijkheid evenzeer als het bevallige een variant was van een transcendent ideaal van het schone en het ware, dat zich uitdrukte in de meest tegenstrijdige fenomenen uit de werkelijkheid – 'dans la merveille de l'horrible comme dans la mortelle douceur d'un visage humain', zoals Michel schrijft. (1994, 21) Michel spreekt zich in zijn boek niet uit over de precieze chronologie van dat omslagmoment. Voor ons verhaal is dat ook niet echt van belang, al was het maar omdat het er veel van weg heeft dat Huygens' beschrijving van het schilderij van Rubens een nieuw omslagmoment in het traject van de westerse esthetica aankondigt, waarin het schone en het lelijke zich op een andere manier tot elkaar gaan verhouden: niet langer als verschijningsvormen van een transcendent idee (het ware, dat tegelijk het schone is), maar als zichtbaar verschillende varianten van een af te beelden werkelijkheid.

Als we het schilderij van Rubens door een twintigste-eeuwse bril bekijken, dan kunnen we niet anders dan besluiten dat Huygens een bijzonder rekbare definitie van het schone hanteert. Leggen we Rubens' schilderij naast de twintig jaar oudere Medusa van Caravaggio, die in onze ogen de Medusa van Rubens qua bevaligheid ver overtreft, dan lijkt die definitie zo mogelijk nog rekbaarder. Zou het kunnen dat Huygens dit schilderij gewoon mooi vond omdat het inderdaad een troost voor de ogen bood? Het is mooi, want het is verheffend – omgekeerd: het verheft, dus het is mooi? Ook al kan dat antwoord ons in grote lijnen overtuigen, toch neemt het een aantal van de vragen die Huygens' beschrijving van Rubens' schilderij oproept, niet definitief weg. De overtuigingskracht die ervan uitgaat, is slechts die van de geruststelling: het antwoord gaat immers enkel op wanneer we Huygens' reactie op de Medusa van Rubens beschouwen als een herkenbare en bijgevolg typische variant van de classicistische esthetica die de authenticiteit van het lelijke enkel kan begrijpen als iets wat moreel schoon is. De passage uit de autobiografie waarover we het hier hebben, laat zich weliswaar ten dele inschakelen in zo'n esthetica, maar niet volledig. Er lijkt meer aan de hand – meer misschien dan Huygens zelf kon inschatten. In wat volgt probeer ik dat 'meer' een plaats en een betekenis te geven.

Het verhaal waarvan het afgehouden Medusahoofd het onontkoombare resultaat is, zal in de gedegen klassieke opvoeding die Huygens genoot wellicht meer dan eens ter sprake gekomen zijn. Wellicht kende hij het uit het vierde boek van Ovidius' *Metamorphoses* (765-804) of uit andere bronnen, waarin Perseus de geschiedenis vertelt van de list waarmee hij de mythische vrouw versloeg die eenieder deed verstenen die ze in haar blik kon strikken.¹³ Voor zover Huygens Ovidius niet in het origineel las, zal hij zeker vertrouwd zijn geweest met de boodschap die Van Mander in zijn *Wtlegginge op den Metamorphosis Pub. Ovid. Nasonis* in het verhaal las. Wat bij Ovidius inderdaad nog een verhaal is, blijkt bij Van Mander niet minder dan een allegorie. De strijd tussen de held en de monsterlijke vrouw, zo weet Van Mander, moet worden verstaan als het conflict tussen het vermogen tot redelijkheid dat de mens kenmerkt (een vermogen dat de hogere regionen van de platoonse ziel aanspreekt) en de lagere neigingen die de mens met het dier deelt. Dat Perseus de Medusa door een verstandsdaad overwint, is een gegeven dat ook Huygens niet zal zijn ontgaan, evenmin als het feit dat de vrouw uiteindelijk het slachtoffer wordt van haar eigen vergankelijke en hovaardige schoonheid: in sommige versies van het verhaal slaagt Perseus erin Medusa te overmannen door haar te confronteren met haar eigen blik, waarvan hij de reflectie opvangt in het schild dat hij voor zich draagt. Ze kijkt, ziet zichzelf en ondergaat zelf het lot waartoe ze voordien ontelbaren veroordeelde.¹⁴

De versiersche vertellinghe van Perseus en Medusa wijst aen en is te verstaen dat Perseus is te ghelijcken oft beduydt de redelijckheyt oft het verstandt onser Sielen en Medusa de vleesche-lijcke quade ghenegentheyt oft natuerlijcke wellusticheyt die den Menschen allencx benemen-

de alle redelijckheyt voorsichticheyt en wijsheyt doet veranderen en worden gelijk onbevoelijcke steenen in quade ghewoonten verhardt ondeughend' end' onnut tot eenigh eerlijck oft loflijck goet werck. Noch worden met dees Medusa bestraft die op gheen Godtlijck Verbondt achtende hun dertel ter oncuysheyt begheven ghelijck sy die met Neptunus Minervae Tempel ontheylighde en ontsuyverde: Oock wordt by haer gheleert datmen de Godlijcke gaven niet behoort te misbruycken noch door dertel hooghmoedt Godt oft zijn gheboden te verachten ghelijck sy op haer schoonheyt en schoon hayr verhooveerdight dede tergende de Goddinne Minervam, die haer hayr in Slangen veranderde: soo hebben wy toe te sien dat t'ontfangen goedt ons tot geen quaet oft schade en wort: want sy die door haer uytnemende schoonheyt yeders ooghen nae haer track werdt so afgrijslijck dat elck vergrouwende t'ghesicht van haer keerde. Soo gaet het met den Mensch als hy claer beschenen wort van de Son des tijdljcken gelucks volgt hem een dichte schaduwe van schijnende vrienden: maer so haest dese zijn Son met den nevel oft wolcke des ongelucks is bedeckt is oock die schaduw der vrienden met eenen vergaen oft te nieten.

Alsof dat alles nog niet volstaat, voegt Van Mander er voor de minder goede verstaander nog een verdere explicitering van de moraal van het verhaal aan toe:

Dat Perseus door hulpe der Goden oft met hun wapeningen der Gorgonen gheweldt ontquam en Medusa (die niemant t'aenschouwen was ghedooght) ombracht, wist ons aen dat sonder Godlijcke hulp s'Menschen wijsheyt en vermogen te weynigh zijn en te swack om de pricckelighen der quade lusten te verwinnen. Daerom heeft Perseus nae zijn overwinninghe t'afgheslaghen Medusae hoofd gebracht en opgeoffert de Hemelsche Goddinne der Wijsheyt Pallas, in danckbarigh teeken dat hy met haren schildt en door haer stadigge hulp (...) soo veel te weghe gebracht en uytgericht hadde: ghelijck alle loflijcke en deuchtljcke wercken met wijsheyt aangeleyt beleydet en uytgevoert moeten worden.

Van Manders allegorische lezing van het Medusa-verhaal laat weinig aan duidelijkheid te wensen over. Niettemin kan ze op onze zoektocht naar antwoorden op de vele vragen die Huygens' reactie op het Medusa-schilderij van Rubens oproept, maar een eerste tussenstation zijn. Wat Van Mander over de geschiedenis van Perseus en Medusa te zeggen heeft, geldt immers voor elke afbeelding van het verhaal, of het nu om de al bij al vrij lieflijke vrouwengezichten gaat die ons toelachen in de schetsen die Rubens maakte naar een aantal met een Medusa-hoofd versierde juwelen die hij mogelijk bezat,¹⁵ of om de iets dreigender, maar toch nog steeds gracieuze trekken die Caravaggio de mythische vrouw meegaf in het schildronde portret waarin hij haar vereeuwigde.¹⁶ Anders gezegd, de uitleg van Van Mander biedt geen antwoord op de vraag waarom Rubens zijn Medusa schilderde zoals hij deed: zo lelijk en zo realistisch. Nog anders gezegd: waarom juist dat lelijke tegelijk het levendige realisme van de afbeelding verklaart en de angst en het afgrijzen oproept van de toeschouwer die niet meteen weet of wat hij voor zijn ogen ziet echt is of een afbeelding.

Als we een antwoord op deze vragen willen vinden, moeten we ons onvermijdelijk in de complexe discussies begeven die in de zestiende en zeventiende eeuw aan de orde waren over het imitatieve vermogen van de kunst in het algemeen en van de literatuur en de schilderkunst in het bijzonder. Over de verhouding tussen de twee zusterkunsten is veel geschreven dat hier vanzelfsprekend niet moet worden herhaald.¹⁷ Wat belangrijk is voor ons verhaal, is de vaststelling dat de discussies in kwestie draaien rond twee concepten van *imitatio*, die, voor zover ze elkaar niet gewoonweg uitsluiten, zich op zijn minst op een gespannen manier tot elkaar verhouden. In de terminologie van de Amerikaanse kunsthistoricus Rensselaer Lee, die in de jaren zestig van de vorige eeuw een standaardwerk publiceerde over de topos van het ‘ut pictura poesis’, kunnen we de ene vorm van *imitatio* ‘ideaal’ noemen en de andere ‘exact’. In de eerste variant gaat men ervan uit dat het de taak van de kunstenaar is de werkelijkheid te tonen zoals hij zou moeten zijn, in de lijn van het advies dat Aristoteles de dichter in zijn *Poetica* meegaf. Bij Aristoteles en zijn literaire volgelingen resulteerde de aandacht van de dichter voor deze geïdealiseerde werkelijkheid in de creatie van een fictionele wereld van vlees en ding geworden ideeën en idealen, die doorgaans weinig uitstaans had met de concrete, banale, harde en vaak ook lelijke realiteit die elke sterveling om zich heen kon zien. Voor zover er al elementen uit die alledaagse realiteit in het werk werden opgenomen, verschenen ze in het licht van de idealisering. Het hiervoor aangehaalde fragment uit Boileau biedt een mooi voorbeeld van die opvatting, die overigens ook onder de pleitbezorgers van de beeldende kunst voorkwam.¹⁸ ‘Il faut imiter la nature’, schreef de zeventiende-eeuwse kunstpaus Félibien, ‘mais jusqu’à un certain degré seulement, car il faut *savoir* – c’est là la science du savant peintre – *savoir choisir, accompagner et régler l’imitation par le savoir ou l’idée de la beauté: imiter la nature, mais à partir du dessein.*’ (geciteerd in Marin 1997, 145) Wat het fysieke oog kan zien, moet met andere woorden op basis van een aan het geestesoog ontleende regelgeving binnen de perken van het betamelijke worden gehouden.

In de tweede variant van de artistieke *imitatio* die Lee onderscheidt – de ‘exacte’ – staat veel meer de precieze weergave van de concrete, zichtbare werkelijkheid voorop zoals die eeuwen nadien ook in het realisme en het naturalisme wordt gepredikt. Hier wordt in de eerste plaats gepleit voor een uitbreiding van het domein van de kunst – de *hele* natuur moet worden afgebeeld, niet alleen dat segment dat in het ideaaltypische denken van de Aristoteliaanse classicisten paste. Maar in wezen wordt de kunstenaar ook een andere werkwijze aanbevolen: de artistieke creatie wordt niet langer noodzakelijk afgerekend op een of andere correspondentie met een idee of een gevoel van *disegno* of *jugement*, maar met wat de maker en bijgevolg ook de beschouwer concreet voor de ogen staat, in het werk zowel als daarbuiten. Volgens Louis Marin biedt Caravaggio het beste voorbeeld van die ontwikkeling, in die mate zelfs dat zijn werk kan worden gezien als een (zelf)bewuste destructie van de schilderkunst – althans van het soort schilderkunst

zoals dat door de voorstanders van de ‘ideale’ mimesis wordt gezien. ‘Il s’est rendu esclave de la nature et non pas imitateur de belles choses’, schrijft Marin over Caravaggio. ‘Il n’a représenté que ce qui lui a paru devant les yeux et s’y est conduit avec si peu de jugement qu’il n’a ni choisi le beau, ni fui ce qu’il a vu de laid. Il a peint également l’un et l’autre.’ (1997, 14)

Uit het werk van Rensselaer Lee blijkt al voldoende hoe gevaarlijk het is generaliserende uitspraken te doen over de ‘strijd’ tussen de literatuur en de schilderkunst in de vroegmoderne periode. Hoewel het debat werd gevoerd met een vrij beperkt arsenaal van argumenten, leidde het toch tot een kluwen van teksten en apologieën, van woord en wederwoord, dat allesbehalve overzichtelijk is. Als we met het oog op de transparantie van ons verhaal toch een lijn moeten trekken, dan misschien best deze: het lijkt me duidelijk dat de stijgende interesse voor het vermogen van de kunst om exacte imitaties van de werkelijkheid te produceren meer te maken heeft met picturale dan met poëtische discussies. In de loop van de zestiende en zeventiende eeuw gingen een aantal apologeten van de schilderkunst – onder impuls en in het spoor van Leonardo’s *Trattato* – zich steeds meer beroepen op de mogelijkheden van hun medium om de zichtbare werkelijkheid op een concrete en zo volledig mogelijke manier gestalte te geven zoals hij is.¹⁹ Volgens Henry Sussman is deze ontwikkeling zeer duidelijk zichtbaar in de portretschilderkunst van vroegmoderne meesters als Dürer en Holbein. Terwijl veel van hun tijdgenoten zich primair lieten leiden door het impliciete regelsysteem dat aan de kunstpraktijk ten grondslag ligt (*decorum én disegno*), lijken Dürer en Holbein in eerste instantie af te gaan op wat het fysieke oog hen toont: ‘their primary loyalty is to the individuality and discreteness of their subject matter, not to the implicit operating system of perfect proportionality’, schrijft Sussman. En hij besluit veelzeggend: ‘Hence their subjects glower at us in a breathtakingly vivid, particular, modern way.’ (Sussman 1997,28)

Wonderschoon

Hoe verhoudt het schilderij van Rubens zich tot de tendens die Sussman aan de hand van het werk van Dürer en Holbein beschrijft? Het is opvallend hoe steeds dezelfde termen terugkeren, steeds dezelfde beelden, steeds dezelfde ervaring. Het schilderij spreekt tot ons, het straalt een speciaal soort energie uit die het tot leven doet komen en die de toeschouwer tegelijk met verstomming slaat. Ook al is het maar voor even, toch denken we dat we oog in oog staan met een werkelijkheid die meer is dan verf, olie, hout of canvas. Meer nog, het ‘mirakel’ van die werkelijkheid maakt ons stil. Ook Huygens had die ervaring toen hij het werk van Rubens bij zijn vriend Nicolaas Sohier zag hangen, en hij had die ervaring telkens opnieuw. Maar het hoofd van Medusa is geen portret; het is in zekere zin een anti-portret. En het is bovendien gecomponeerd, met veel overleg, met veel zin voor belering ook, zin

die Rubens als kunstenaar van de barok veel meer had dan Dürer en Holbein.

Voegt het op zich iets toe aan onze kennis van de ervaring die Huygens had bij het aanschouwen van Rubens' werk als we deze ervaring 'esthetisch' noemen? En wat verstaan we daar dan precies onder? Terwijl de term voor ons associaties oproept aan een belangeloze vorm van genieten – een genieten dat zijn belang niet ontleent aan iets dat extern is aan de gewaarwording zelf – is het duidelijk dat er voor Huygens iets veel 'reëlers' aan de hand is: hem gaat het duidelijk niet om een contemplatie om de contemplatie of een ervaring van de schoonheid om de schoonheid, maar om een gevoel waarvan de cognitieve impact in het dagelijkse leven werkelijk en daadkrachtig is. In dit concrete geval speelt de schrik die Huygens bij het zien van Rubens' schilderij opdoet ongetwijfeld een rol die we mogelijk dreigen te overschatten. Maar we mogen haar ook niet onderschatten: de schrik heeft immers niet alleen te maken met wat er is afgebeeld, maar ook met de manier waarop dat gebeurt – direct, levendig, echt.

De Medusa's van Caravaggio en Rubens zijn volgens de meeste kunsthistorici bewerkingen van een andere Medusa, die we jammer genoeg niet meer met onze eigen ogen kunnen aanschouwen. Gelukkig bestaat er nog een levendige beschrijving van het werk, die ons enigszins in staat stelt de impact te voelen die het op zijn oorspronkelijke toeschouwers moet hebben gehad. In het kapittel van zijn *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* dat aan Leonardo is gewijd, doet Vasari vrij uitvoerig het verhaal van een opdracht die de jonge schilder kreeg via zijn vader, ser Piero da Vinci. Ser Piero had van een van zijn boeren de vraag gekregen of hij in Florence niemand kende die voor hem een rond schild kon beschilderen dat hij eigenhandig, zij het nogal onbeholpen, uit het hout van vijgenboom had gemaakt. Piero speelde het schild door aan zijn zoon, en nadat deze het zodanig had bewerkt dat het klaar was om beschilderd te worden, besloot hij dat de afbeelding waarmee hij het wapen zou versieren 'een ieder die ervoor kwam te staan de stuipen op het lijf [moest] jagen, zodat de uitwerking dezelfde zou zijn als eertijds die van het hoofd van Medusa'. (Vasari 1990, 291)

Om dit te bereiken bracht Leonardo, in een kamer waar niemand dan hijzelf toegang had, verschillende soorten hagedissen bijeen, en krekels, slangen, vlinters, sprinkhanen, vleermuizen en meer van dergelijke zonderlinge vertegenwoordigers van het dierenrijk, en van elk van hen nam hij verschillende delen die hij aaneenvoegde tot een gruwelijk, angstaanjagend gedrocht dat een giftige adem uitstootte en vuur verspreidde, en dit ondiep liet hij uit een duistere rotspleet te voorschijn komen, venijn spuwend uit de open muil, vuur uit de ogen en rook uit de neusgaten, zo griezelig dat het een volstrekt vreselijke en monsterlijke indruk maakte; en Leonardo deed zo lang over dit werk dat de stank van de dode dieren in die kamer ondraaglijk werd, maar hij rook het niet, zo groot was zijn liefde voor de kunst.

Leonardo doet zo lang over het werk dat noch zijn vader noch de eigenlijke opdrachtgever er nog naar durven te vragen. Maar wanneer het schild uiteindelijk

klaar is, nodigt Leonardo ser Piero uit om een kijkje te komen nemen.

Dus ging ser Piero op een morgen naar Leonardo's kamer om het schild op te halen: hij klopte aan, Leonardo deed open en vroeg hem even te wachten; terug in zijn kamer zette Leonardo het schild op een ezel bij het raam, dat hij enigszins verduisterde zodat het binnenvallende licht werd gedempt; vervolgens liet hij zijn vader binnenkomen om te kijken. Ser Piero, die op het eerste gezicht niet begreep wat hij voor zich had, deinsde dadelijk terug, niet beseffend dat dit het schild was en nog minder dat wat hij daar zag schilderwerk was; hij deed dus een stap achteruit, maar Leonardo hield hem tegen en zei: 'Dit werkstuk dient zijn doel. Neem het dus en breng het weg, want het heeft de uitwerking die ervan verwacht mag worden.' Ser Piero vond het ongelooflijk mooi, en hij had enorm veel waardering voor Leonardo's oorspronkelijke aanpak; vervolgens ging hij stilletjes naar een eenvoudige koopman en kocht een schild waarop een met een pijl doorboord hart stond geschilderd, en dat schonk hij aan de landman, die hem er al zijn levensdagen dankbaar voor bleef. Daarna verkocht ser Piero heimelijk Leonardo's schild voor honderd dukaten aan een paar kooplieden in Florence, en kort daarop kwam het in het bezit van de hertog van Milaan, die het van diezelfde kooplieden kocht voor driehonderd dukaten. (Vasari 1990, 291-292)

Meer nog dan de beschrijving van het schilderij, of de gedachte dat Leonardo een bij uitstek functionele opvatting van het artistieke lijkt te huldigen – het schild is kunstig omdat het doel treft – is voor ons vooral de idee dat ser Piero het werk van zijn zoon 'ongelooflijk mooi' vond van belang. 'Che miracolosa': het is zo mooi dat er geen woorden voor lijken te bestaan. Maar tegelijk is het schild zo afzichtelijk dat het diegene die het bekijkt meteen ook angst inboezemt. Het paradoxale samengaan van deze twee componenten – enerzijds is er de bewondering voor het schone en de wil om daarvan te getuigen, maar anderzijds ook het letterlijk verstommende gevoel van angst – gaat bovendien gepaard met de overtuiging dat het kunstwerk reëel is, geen afbeelding van iets anders, maar het ding dat het afbeeldt. De reactie van Da Vinci's vader doet om al deze redenen sterk denken aan de ervaring van de verwondering (*wonder*) zoals die in veel bronnen uit die tijd beschreven wordt. In de vaak aangehaalde woorden van Descartes gaat het om 'la première de toutes les passions', die hij als volgt karakteriseert: 'une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires'.²⁰ De verwondering is met andere woorden een sterk fysieke gewaarwording die we ervaren in het zicht van iets dat ons vreemd is – 'a constriction and suspension of the heart caused by amazement at the sensible appearance of something so portentous, great, and unusual, that the heart suffers a systole', zoals Albertus Magnus drie eeuwen voor Descartes al schreef. (geciteerd in Greenblatt 1990, 181) Over dit soort ervaringen zijn de voorbije jaren nogal wat publicaties verschenen die duidelijk hebben gemaakt dat 'de verwondering' niet op een eenduidig te begrijpen gevoel slaat.²¹ Maar toch valt binnen de diversiteit van dit soort ervaringen een constante te herkennen die ook de ervaring van Da Vinci's vader bij het zien van het Medusa-schild met Huygens' reactie op het schil-

derij van Rubens gemeen lijkt te hebben. Een dieper uitgewerkte cultuurhistorische genealogie van de verwondering zou ons ongetwijfeld meer inzicht kunnen bieden in wat het precies is dat deze twee 'kijkervaringen' met elkaar verbindt, en eventueel ook wat hen van elkaar doet verschillen. Maar daar is hier de tijd noch de ruimte voor. Voorlopig moeten we dan ook volstaan met de gelijkenissen die het meest in het oog springen. In beide gevallen gaat het om een gevoel van verstomming bij iets waar geen woorden voor te vinden zijn; een gevoel van verbijstering om iets wat we niet ten volle tot ons durven laten doordringen; een gevoel van bewondering om iets wat mooi is, maar tegelijk bevreemdend; een gevoel van twijfel om iets waarvan we niet goed weten of het wel echt is; een gevoel van twijfel om iets waarvan we niet goed weten of het wel passend is; een gevoel van twijfel om iets wat we niet echt een plaats kunnen geven. Een gevoel van twijfel.

Onderweg naar het sublieme

Een kleine driehonderd jaar na Da Vinci en een kleine honderdvijftig jaar na Huygens heeft Edmund Burke het in zijn *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* over een vergelijkbaar gevoel, dat hij 'astonishment' noemt en dat hij omschrijft als 'that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror'. (Burke 1987, 57) Burkes sterke klemtoon op de aanwezigheid van dat laatste element – 'the horror' – roept de vraag op of de impact die het schilderij van Rubens op Huygens had niet in grote mate vergelijkbaar is met die van het soort ervaringen die in de *Philosophical Enquiry* als subliem worden gekenmerkt. We kunnen de vraag ook anders formuleren: of Huygens' reactie op het schilderij niet kan worden gezien als een tussenstation in de geleidelijke evolutie die de verwondering van de zestiende en vroege zeventiende eeuw ondergaat in de richting van een laat-zeventiende en vroeg-achttiende eeuws sublieme? Het is verleidelijk om in het antwoord op die vraag het onderwerp van Rubens' schilderij een even aanzienlijke rol te laten spelen als de formele middelen waarmee de schilder dat onderwerp vorm gaf. De fascinatie die de westerse moderniteit heeft voor de Medusa-figuur is een fascinatie voor het soort thema's dat in de achttiende en negentiende eeuw in het denken over het sublieme een steeds grotere rol gaat spelen. Het is een fascinatie voor datgene wat buiten de grenzen van onze ervaring ligt, voor datgene wat ons steeds ontsnapt, voor datgene waarvan het beter is dat we het enkel in de vorm van een schaduw kennen.

De verleiding waarvan ik spreek wordt enkel groter als we bij ons verhaal het gedicht betrekken dat de Britse romantische dichter Percy Bysshe Shelley in 1819 schreef op een schilderij dat hij van de hand van Leonardo waande: 'On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery'. In het openingshoofdstuk van zijn befaamde studie over de duistere keerzijde van de romantiek bestempelt Mario Praz het gedicht als 'een soort manifest van de typisch romantische schoon-

heidsidee', omdat Shelley's tekst als geen ander de dubbelheid en dubbelzinnigheid van deze esthetische ervaring vat: 'Smart en genot zijn in deze regels verenigd tot één enkele indruk; uit motieven die afschuw zouden moeten wekken – het lijken-bleke gelaat van het afgehouden hoofd, de kronkelende slangen, de verstijving van de dood, het sinistere licht, de weerzinwekkende dieren, de salamander en de vleermuis – ontstaat een nieuw gevoel voor bedreigde, besmette schoonheid, een nieuwe huiveringwekkende sensatie.' (Praz 1992, 38, 39) Confronteren we Praz' beschrijving met het vertrekpunt van ons verhaal, dan moeten we de nieuwigheid van deze ervaring alvast sterk nuanceren: de beschrijving past immers al even perfect bij de reactie die Huygens neerschreef op het schilderij van Rubens.

Hetzelfde kan worden gezegd van de woorden waarin Shelley het schilderij trachtte te vatten dat hij in de Uffizi in Florence zag en dat, naar ondertussen blijkt, ook van de hand van een Vlaamse meester is, maar een tiental jaar jonger dan de Medusa van Rubens.²² Shelley's woorden roepen niet alleen dezelfde vragen op als Huygens' beschrijving van het schilderij van Rubens, ze geven ook antwoorden op die vragen, in de vorm van een gedicht. Hoe kunnen schrik en genot samengaan in eenzelfde ervaring? Hoe kan het portret van een dood vrouwenhoofd levendig zijn? Hoe kunnen we ons laten bekoren door de afgrijpselijke blik die uit haar ogen spreekt? Hoe kan die bekoring ons doen verstommen en verstenen? En hoe kunnen die verstomming en die verstening ons op hun beurt doen voelen dat er dood is in het leven en leven in de dood?

Het gedicht van Shelley is fragmentarisch, maar het loont niettemin de moeite om wat we ervan hebben in zijn totaliteit te citeren:

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shrine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone;
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.

And from its head as from one body grow,
As [] grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions shew
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

And from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.
'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a [] and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there-
A woman's countenance, with serpent locks,
Gazing in death on heaven from
those wet rocks.

Florence, 1819.

In het licht van de bedenkingen waarmee ik mijn uiteenzetting begon, valt vooral de tweede stanza van Shelley's gedicht op. '[I]t is less the horror than the grace which turns the gazer's spirit into stone': wie deze Medusa in de ogen durft te kijken, zal onvermijdelijk het lot ondergaan waarvoor de oorspronkelijke schrijftellers van de Griekse mythologie ons al waarschuwd. Tot steen en stilzwijgen zullen we onszelf veroordelen als we de confrontatie aangaan met 'the tempestuous loveliness of terror' waarvan de Medusa de verpersoonlijking heet. En toch. Shelley heeft het schilderij in de ogen gekeken en gezien dat de boodschap van Medusa niet alleen draait om wat de schijnbaar centrale substantieven in zijn verzen lijken te suggereren: 'horror', 'shadow', 'anguish', 'death', 'darkness', 'pain'. Die staan er, onoverkomelijk, maar naast hen ook hun tegendeel: 'beauty', 'loveliness', 'the melodious hue', 'grace'. Misschien nog meer dan bij Huygens ligt bij

Shelley de klemtoon op de al even onoverkomelijke aanwezigheid van die laatste begrippen. In een bijzonder vruchtbare analyse van Shelley's tekst wees Jerome McGann op het bestaan van een minder bekende stanza die in de vroegere edities van het Medusa-gedicht niet werd opgenomen en die, net als de bekendere en rond dezelfde tijd gecomponeerde 'Ode to the West Wind', de bekommernissen van de dichter over de oneindige creativiteit van mens en natuur verwoordde (McGann 1972):

It is a woman's countenance divine
With everlasting beauty breathing there
Which from a stormy mountain's peak, supine
Gazes into the night's trembling air.
It is a trunkless head, but there is life in death,
The blood is frozen – but unconquered Nature
Seems struggling to the last – without a breath
The fragment of an uncreated creature.

Het is een hoofd zonder romp, schrijft Shelley, maar er is leven in de dood. McGann herinnert terecht aan een element dat minder bekend is in de mythologische verwickelingen rond de figuur van Medusa en dat ook voor ons betoog van belang is. Na haar dood wou de goddelijke geneesheer Aesculapius het bloed van Medusa verzamelen. Hij kwam al gauw tot de vaststelling dat ze twee aparte bloed-systemen had: het rechter leverde bloed op waarmee mensen konden worden gedood, het linker bloed waarmee de doden weer tot leven konden worden gewekt.²³ Of Huygens en Shelley vertrouwd waren met dit facet van de mythologieën rond Medusa weten we niet. Maar dat ze elk op hun manier gevoelig waren voor de problematiek die in de anekdote van het bloed van Medusa gekristalliseerd wordt, is evident. Huygens vond het een goede zaak dat zijn Amsterdamse vriend een doek voor het schilderij van Rubens hing, maar hij heeft het schilderij toch herhaaldelijk en grondig bekeken. Shelley zou de idee van zo'n doek wellicht geen flauwekul hebben gevonden, om de eenvoudige reden dat het de kracht van het schilderij veeleer beklemtoont dan wegneemt. Shelley vond het de taak van de dichter om van die kracht te getuigen, al was het maar omdat de Medusa zijn getuigenis ook mogelijk maakte: ze leverde er de nodige energie voor. Toegegeven, wie haar in de ogen keek, werd tot stilte aangemaand. Maar wie zich aan haar bloed laafde, kon de doden weer doen spreken.

De stilte en het spreken verhouden zich in dit specifieke geval niet tot elkaar als eenvoudige tegengestelden. De stilte is de voorwaarde tot het spreken, zoals dat ook het geval moet zijn in de conversatie met de doden waarop de praktijk van de historicus gestoeld is. Het is de stilte van de bescheidenheid die een woord aan-

kondigt dat – wat we op basis van onze opvattingen over het programma van de romantische dichter ook mogen denken – niet het laatste wil zijn. Het is een stilte die het spreken mogelijk maakt: het is de stilte van de doden die ons doet spreken, maar niet nadat ze ons met verstomming hebben geslagen, niet nadat ze ons eerst hebben doen verstenen. Ik geef toe: het is een wat flauwe woordspeling om dat proces te beschrijven als een evolutie van ‘verstenen’ naar ‘*verstehen*’. Maar ook flauwe woordspelingen moeten hun rechten op de waarheid kunnen doen gelden. In de hermeneutische traditie die op het begrip van het ‘Verstehen’ steunt, wordt de praktijk van het lezen gekenmerkt als een ontmoeting met iets dat afwezig is, met iets dat ‘anders’ is en dat we ons moeten toe-eigenen willen we het enigszins kunnen begrijpen. Dat proces van toe-eigening verloopt minder gewelddadig dan de metafoor zou kunnen doen denken: het is een proces waarin we ons als lezers moeten openstellen voor datgene wat onze identiteit en ons zelfbeeld ondergraaft, bijstuurt en verandert.²⁴ In de cultuurhistorische exercitie waarvoor ik in deze tekst een pleidooi heb willen houden is het niet anders.

Bibliografie

- Barthes, Roland**, ‘Het werkelijkheidseffect’ (vert. Rokus Hofstede), *Feit en Fictie*, 5 (2000) 1, 128-134.
- Bishop, Tom**, *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge 1996.
- Burke, Edmund**, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by James Boulton, Oxford 1987.
- Boileau, Nicolas**, *Oeuvres Complètes*, ed. A.Adam et F. Escal, Paris 1966.
- Braider, Christopher**, ‘The paradoxical sisterhood: ‘ut pictura poesis’’, in: Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 3: The Renaissance*, Cambridge 1999, 168-175.
- Bray, René**, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1961.
- Bynum, Carolyn Walker**, *Metamorphosis and Identity*, New York 2001.
- Descartes, René**, *Les passions de l’âme*, in: André Bridoux (éd.), *Descartes. Oeuvres et Lettres*, Paris 1949.
- Daston, Lorraine en Katherine Park**, *Wonders and the Order of Nature (1150-1750)*, New York 1998.
- Galand-Hallyn, Perrine en Fernand Hallyn** (eds.), *Poétiques de la Renaissance*, Genève 2001.
- Greenblatt, Stephen**, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, London and New York 1990.
- Hibbard, Howard**, *Caravaggio*, London 1983.
- Hoffmann, Werner**, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987.
- Huizinga, Johan**, *Nederland’s beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, in: id., *Verzamelde Werken*, II, Haarlem: Tjeenk Willink, 1948, 42-507.
- Huygens, Constantijn**, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, ed. A.H. Kan, Rotterdam 1971.
- Jansen, Jeroen**, *Decorum: observaties over de literaire gepastheid in de renaissancistische poëtica*, Hilversum 2001.
- Langdon, Helen**, *Caravaggio. A Life*, London 1999.
- Lee, Rensselaer W.** *Ut Pictura Poesis. The humanistic theory of painting*, New York 1967.
- Marin, Louis**, *Détruire la peinture*, Paris: Flammarion, 1997.

- McGann, Jerome**, 'The Beauty of the Medusa: a Study in Romantic Literary Iconology', *Studies in Romanticism*, 11 (1972) 1, 3-25.
- Meulen, Marjon van der** (ed.), *Copies after the Antique Corpus Rubenianum*. London 1994-1995.
- Michel, Alain**, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris 1994.
- Mitchell, W.J.T.**, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.
- Pieters, Jürgen**, "In gesprek met de vorigen." Literatuur als geschiedschrijving', *Spiegel der Letteren*, 44 (2002) 3 (ter perse).
- Platt, Peter G.**, *Reason Diminished. Shakespeare and the Marvelous*, Lincoln and London 1997.
- Porteman, Karel**, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw', in: M. Spies (red.), *Historische Letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, Groningen 1984, 93-114.
- Praz, Mario**, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*, Amsterdam 1992.
- Puglisi, Catherine**, *Caravaggio*, London 1998.
- Rens, Lieven**, 'Rubens en de literatuur van zijn tijd', *Dietsche Warande en Belfort*, 122 (1977), 328-355.
- Ricoeur, Paul**, 'Wat is een tekst?', in: id., *Tekst en betekenis. Opstellen over de interpretatie van literatuur*, Baarn 1991, 107-130.
- Rooses, Max**, *L'oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Anvers: Jos. Maes, 1886-1892, 5 vols.
- Sawday, Jonathan**, *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London 1995.
- Schama, Simon**, *De ogen van Rembrandt*, Amsterdam/Antwerpen 1999.
- Sussman, Henry**, *The aesthetic contract. Statutes of art and intellectual work in modernity*, Stanford 1997.
- Tollebeek, Jo en Tom Verschaffel**, in *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse*, Amsterdam 1992.
- Vasari, Giorgio**, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Van Cimabue tot Giorgione*, Amsterdam 1990.
- Vernant, Jean-Pierre**, *Mortals and Immortals*, Princeton: Princeton University Press 1991.
- Vinci, Leonardo da**, *Traité de la peinture*, Textes traduits et présentés par André Chastel, Paris 1987.
- Wilk, Stephen R.**, *Medusa. Solving the mystery of the Gorgon*, Oxford 2000.
- Worp, J.A.** (ed.), *De Briefwisseling van Constantijn Huygens (1608-1687)*, 's Gravenhage 1911-1917.

Noten

- 1 Vertaling: [Bij mijn afbeelding, van de hand van Lievens. Vergis je niet: dit schilderij ontbeert taal noch stem; Zo was het gezicht van de mediterende Huygens. Als je er de ziel in zoekt, zal je haar zien ademen Op voorwaarde dat je ze met hetzelfde oog bekijkt als Lievens.] In *De gedichten van Constantijn Huygens*, ed. J.A. Worp, deel II, Groningen: Wolters, 1893, 235-236.
- 2 *De jeugd van Constantijn Huygens*, 75.
- 3 'Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter: le personnage et l'état de son esprit. La première est facile, la deuxième difficile, car il faut y arriver au moyen des gestes et mouvements des membres.' (Da Vinci 1987, 246)
- 4 Het citaat, ontleend aan Barthes' essay 'Le discours de l'histoire', komt in de vertaling van Rokus Hofstede voor in mijn inleiding bij de vertaling van 'L'effet de réel' in *Feit en Fictie*, 5 (2000) 1, 125.

- 5 Een interessante analyse van Huizinga's concept (en van het gevoel waarvoor het staat) bieden Tollebeek en Verschaffel 1992, 17 e.v.
- 6 Het gaat om 'een sensatie even diep als het zuiverste kunstgenot'; geciteerd in Tollebeek en Verschaffel 1992, 18.
- 7 Over de contacten en briewisseling tussen Rubens en Huygens zie Rens 1977, 341-343.
- 8 Wat verder schrijft Huygens over Rubens nog: 'Ik heb altijd deze overtuiging gehad, dat er ook buiten de Nederlanden niemand bestaat en ook niet licht zal opstaan, die verdient met hem vergeleken te worden hetzij in rijkdom van vinding, hetzij in durf en bevalligheid van vormen, hetzij in volkomen veelzijdigheid in alle genres van schilderen.' (Huygens 1971, 74)
- 9 Tot op vandaag blijft het schilderij zijn oorspronkelijke effect behouden: 'beängstigend onmiddellijk in Augenhöhe des Betrachters dargestellt', zo beschrijft de catalogus van een overzichtstentoonstelling over het maniërisme Rubens' 'Antlitz der Medusa'. (Hoffmann 1987, 152) Zie ook Schama 1999, 419-420.
- 10 Een goede analyse van het fenomeen biedt nog steeds Bray 1961. Zie ook Jansen 2001.
- 11 '[P]our le xviiie siècle le beau seul est l'objet de l'art' (Bray 1961, 156).
- 12 Het gaat om de openingsverzen van Chant III.
- 13 De canonieke bron is Apollodorus; zie Wilk 2000, 19 e.v.
- 14 Voor een overzicht van de vele varianten van het verhaal zie naast het boek van Wilk ook hoofdstukken zes ('Death in the eyes: Gorgo, Figure of the *other*') en zeven ('In the mirror of Medusa') van Vernant 1991.
- 15 Zie Van der Meulen 1994-1995, fig. 345, 346, 350 en 351.
- 16 Zie o.m. Hibbard 1983, 67-69, Puglisi 1998, 109 en Langdon, 1999, 120-122. Louis Marin gaat uitvoerig in op het schilderij in het indrukwekkende *Détruire la peinture* (Marin 1997).
- 17 Een goed en beknopt overzicht biedt Braider 1999. Specifiek voor de Nederlanden zie Porteman 1984. Voor Italië en Frankrijk zie hoofdstuk acht ('Poésie, arts plastiques, musique') van Galand-Hallyn en Hallyn 2001. Lee 1967 is nog steeds een klassieker.
- 18 Ook uit de bedenking die zijn vriend Brossette uitte bij de openingsverzen van de derde zang van Boileau's poëtische tractaat weten we dat de auteur van de *Art Poétique* sterk vasthield aan het ideaal-realisme van Aristoteles. Alluderend op de afbeelding van de monsterlijke slang waarover Boileau het heeft, formuleert Brossette een waarschuwing die in eerste instantie ook relevant lijkt te zijn voor Huygens' lectuur van het schilderij van Rubens: 'il faut que cette imitation ne soit pas en tout semblable à la nature même, que trop de ressemblance ferait avoir autant d'horreur pour la chose faite par imitation que pour la chose même qu'on aurait imitée' (Geciteerd naar Bray 1961, 152-153). Bray verwijst in die context ook nog naar teksten van Heinsius en Vossius, bronnen die wellicht dichterbij Huygens staan. In beide gevallen gaat het echter om poëtische teksten over de tragedie, een genre waar het onaangename in de regel verantwoord is. Huygens' onwennigheid bij het schilderij van Rubens lijkt me eerder voort te komen uit de confrontatie met een onaangenaam iets dat niet per definitie tragisch is.
- 19 Een beknopte analyse van Leonardo's argumentatie biedt Mitchell 1986, 119 e.v.
- 20 De definitie vinden we in artikel 70 van *Les passions de l'âme* (Descartes 1949, 589).
- 21 Een aantal vooraanstaande recente studies geven dat alvast aan: Bynum 2001, 37-75; Platt 1997; Bishop 1996; Daston and Park 1998.

- 22 Het schilderij is terug te vinden op <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/figA.html>. Zie ook Wilk 2000, 196-197.
- 23 Zie daarvoor ook Sawday 1995, 9.
- 24 Voor een nog steeds bijzonder actuele analyse van die hermeneutiek zie Ricoeur 1991, 107-130, vooral 123: 'Een van de doelstellingen van iedere vorm van hermeneutiek is het bestrijden van culturele afstand. Dat gevecht kan worden begrepen in zuiver temporele termen als een gevecht tegen een eeuwig grote afstand of (meer in echt hermeneutische termen) als een gevecht tegen de vervreemding van de betekenis zelf, dat wil zeggen: van het waardensysteem waarop de tekst stoelt. De interpretatie brengt 'tot elkaar', 'in overeenstemming', 'op gelijke voet' en maakt zo waarachtig *eigen* wat *vreemd* was.' De aanwezigheid van de *persona* van Medusa in het psychoanalytische denken, van Freud tot Cixous, is vanzelfsprekend geen toeval.

‘Niets dan dat het om iets anders gaat’

OVER ‘JULIA’ VAN RUTGER KOPLAND EN
JOHN LENNON

Gert de Jager

Het werk van Rutger Kopland lijkt soms in twee delen uiteen te vallen: de bundels die hij vanaf de tweede helft van de jaren zeventig publiceerde, verschillen in een aantal opzichten onmiskenbaar van wat daarvoor verscheen. Onder invloed van de poëzie en de poëtische denkbeelden van dichters als Bernlef, Kouwenaar en Faverey ontwikkelde Kopland zich van een parlante *Tirade*-dichter tot een dichter die eerder thuishoort in een tijdschrift als *Raster* of de toenmalige *Revisor*. De strofen van de latere Kopland worden steeds strakker en kaler; het besef van vergankelijkheid dat in de eerdere bundels vooral weemoed en ironie oproept, leidt in het latere werk tot gevoelens van vervreemding ten opzichte van de dingen die wel het eeuwig leven lijken te hebben. Geen bespiegelingen meer omtrent een krop sla in een laat seizoen in *Dit uitzicht* of *Dankzij de dingen*, maar, in de woorden van de dichter zelf wanneer hij aan het slot van een lezing over bewonderde gedichten het werk van Faverey karakteriseert, ‘pogingen de leegte en het niets op te roepen, de wereld tot stilstand te brengen.’¹

Over het precieze omslagpunt verschillen critici en commentatoren van mening. De tweede helft van Koplands derde bundel, *Alles op de fiets* uit 1969, is genoemd, *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* uit 1972 en *Een lege plek om te blijven* uit 1975. De conclusie dat er eerder sprake geweest zal zijn van een langzame ontwikkeling dan van een abrupte omslag, ligt in dat geval voor de hand. De bundel die na *Een lege plek om te blijven* verschijnt, *Al die mooie beloften* uit 1978, is de eerste waarover iedereen het eens is: hier is zonder enige twijfel een dichter aan het woord die iets anders nastreeft dan in het begin van zijn carrière. Het proefschrift *Volmaakt onaf; over stijl en thematiek in de vroege poëzie van Rutger Kopland* waarop Stefaan Evenepoel in 1992 in Leuven promoveerde en waarvan in 2000 een handelseditie verscheen, is de eerste uitvoerige verhandeling die aan Koplands werk is gewijd; de indeling van het oeuvre komt ook daarin aan de orde. Gezien de consensus die over *Al die mooie beloften* bestaat, rekent Evenepoel de bundels die aan die bundel voorafgingen tot het vroege corpus. Met Koplands debuut *Onder het vee* uit 1966 en *Het orgeltje van yesterday* uit 1968 bestaat het corpus dan uit vijf bundels.²

Dat in het licht van de latere ontwikkeling die vijf bundels een grote verwantschap vertonen, blijkt ook uit meer secundaire verschijnselen. Een van de elemen-

ten uit het dagelijks leven die in het werk van de late Kopland niet meer terug te vinden zijn, is de belangstelling voor popmuziek. Bij de vroege Kopland was die belangstelling opvallend geweest: in het culturele klimaat van de jaren '60 leek het bijna een daad van burgerlijke ongehoorzaamheid om in een serieuze dichtbundel regels van Doris Day of Lennon en McCartney op te voeren. De jazz waardoor voorangers als de Vijftigers zich hadden laten inspireren was vooral de intellectualistische variant van Charlie Parker en Thelonious Monk geweest. Een groep als de Beatles was, zeker in de dagen van de massahysterie, voor de culturele elite niet veel meer dan een exponent van een nieuwe en weinig op subtiliteit gerichte jongerencultuur.³ Na *Een lege plek om te blijven* verdwijnen de Beatles uit het werk van Kopland; ze maken plaats voor schilders als De Braeckeleer of Westerik bij wie het thema van de existentiële vervreemding een grote rol speelt. Hoewel het overdreven zou zijn om te stellen dat de late Kopland zich tot de 'hoge' cultuur wendt in plaats van tot de 'lage', is een tendens onmiskenbaar: bij de Kopland die streeft naar objectiviteit en abstractie is de aanwezigheid van Doris Day of Ella Fitzgerald net zo ondenkbaar als bij Kouwenaar of Faverey.

Van de vertegenwoordigers van de populaire cultuur zijn de Beatles voor Kopland verreweg het belangrijkste geweest. Day duikt met een enkele regel uit een liedje op in de fantasieën van het personage Gulliver in 'Gulliver onder de reuzen' uit *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (27), Fitzgerald levert met 'Into each life some rain must fall' niet veel meer dan de titel voor 'In ieder leven valt wat regen' uit *Alles op de fiets* (13). Een nummer dat wat verder van de massacultuur of een gemiddelde smaak afstaat, 'Angel eyes' van het Modern Jazz Quartet, wordt subtieler met een gedicht verweven: in 'Angel eyes' uit *Onder het vee* lijkt het alsof er tranen verschijnen in de ogen van engelen wanneer bij het luisteren naar het nummer het glas begint te rinkelen in een flat (24). De Beatles zijn de enigen die vaker dan één keer en als meer dan passanten voorkomen bij de vroege Kopland: drie liedjes worden in hun geheel vertaald of bewerkt; daarnaast zijn er enkele terloopse vermeldingen. Een van de grootste hits van de Beatles, 'Yesterday', weet het zelfs tot de titel van een bundel te brengen. In het gedicht waarin het nummer voorkomt, 'Verhaaltje voor jullie', is 'jesterdee' een deun op een draaiorgeltje in het paradijs dat prinsessen kan troosten (11). Als overkoepelende titel is *Het orgeltje van yesterday* vervolgens op een voor Kopland typerende manier dubbelzinnig; naast de ironisering van infantiele paradijsdromen is de weemoed om wat voorbij gaat en zich af en toe nog laat gelden, onmiskenbaar een thema in de bundel. Dat zulke thema's, die bestaan bij de gratie van het verlangen naar tijdloosheid, gekoppeld werden aan een popsong die op het moment dat *Het orgeltje van yesterday* verscheen iets meer dan twee jaar oud was, getuigde niet alleen van ironie, maar was ook een bescheiden, niet mis te verstaan gebaar in de richting van de culturele elite voor wie uitingen van de massacultuur niet of nauwelijks bestonden. Men hoeft zich alleen maar Koplands uitgever, Geert van Oorschot, of één van diens collega's als Johan Polak voor te stellen in relatie tot een verschijnsel als de Beatles.⁴

Na *Het orgeltje van yesterday* is in elke vroege bundel van Kopland een integrale vertaling of bewerking van een nummer van Lennon en McCartney te vinden. In *Alles op de fiets* komt 'The fool on the hill' terug als 'De dwaas bij het raam' (24-25), *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* bevat 'Julia' (18), gedicht nr. X uit *Een lege plek om te blijven* is een bewerking van 'Mother Nature's Son' (14). Dat het om vertalingen of bewerkingen gaat wordt door Kopland nauwkeurig aangegeven met verwijzingen als 'naar' of 'zie'. Curieus is daarnaast 'Blackbird', het gedicht dat in *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* aan 'Julia' voorafgaat (16-17): het dankt niet alleen zijn titel aan het gelijknamige nummer van de Beatles, maar ook fragmenten van enkele regels worden in hun oorspronkelijke vorm overgenomen. Bij Lennon en McCartney krijgt de merel een advies dat zeer in het algemeen over stadia van bewustwording zou kunnen handelen – 'take these broken wings and learn to fly' – ; bij Kopland worden die woorden onderdeel van een erotisch tafereel waarin op een gegeven moment bij het lyrisch subject het verlangen opkomt de kwaliteiten van de geliefde te beschrijven: 'take these broken/ hands and learn// to write hoe je haar valt'.⁵ Haar verschijning in de geest van het lyrisch subject dankt die frase aan het geluid van een merel in de vroege ochtend – net als bij het orgeltje dat in 'Verhaaltje voor jullie' de melodie van 'Yesterday' liet horen, wordt een nummer van de Beatles opgenomen in het verband van een anekdote. Frasen en melodieën komen min of meer toevallig tevoorschijn en krijgen een nieuwe betekenis: een betekenis die niet los valt te denken van de situatie die in het gedicht wordt geschetst.

Heel anders ligt dat in 'De dwaas bij het raam', 'Julia' en Koplands bewerking van 'Mother Nature's Son'. In al die gevallen zijn de teksten van Lennon en McCartney zonder meer het uitgangspunt. 'De dwaas bij het raam' en 'Julia' kunnen zelfs gezongen worden op de oorspronkelijke melodie. Vooral in 'De dwaas bij het raam' blijft Kopland dicht bij 'The Fool on the Hill', een lied van Paul McCartney.⁶ Het belangrijkste verschil is de locatie: de dwaas zit niet meer op een heuvel, maar bij een raam van waaruit hij zijn blik laat gaan over een stad met een kerktoeren en een klok. Bij Kopland doet de dwaas er bovendien consequent het zwijgen toe. Het decor is stads en Hollands of Gronings geworden en het psychologisch profiel misschien wat consistent, maar de thematiek van 'The fool on the hill' bleef ongewijzigd: een geïsoleerd individu is niet in staat contact te maken met de buitenwereld. Ook in het verloop van het gedicht volgt Kopland McCartney nauwgezet: bij beiden wordt aan het slot het verwijt van dwaasheid geretourneerd – niet de dwaas is dwaas, maar de buitenwereld die de werkelijkheid van de dwaas denkt te kunnen negeren. Omdat de voorwaarden van het isolement in stand worden gehouden, klinken de woorden van het refrein, wanneer die voor het laatst te horen zijn, in zowel origineel als bewerking uiterst navrant. De dwaas op de heuvel ziet de zon ondergaan en vanuit de verte de wereld ronddraaien – de implicatie is dat er aan zijn toestand nooit iets zal veranderen. Hetzelfde geldt voor de dwaas bij het raam die, terwijl de tijd voorbijgaat, zal blijven turen naar de klok van de kerk.

Ook 'Mother Nature's Son' is van de hand van Paul McCartney. Bij het opne-

men van dat nummer was, zoals vaker voorkwam bij de titelloze dubbel-l.p. uit 1968 die als *The White Album* de geschiedenis is ingegaan, zelfs geen enkele van de andere Beatles betrokken. Hoewel Koplands versie niet op de oorspronkelijke melodie gezongen kan worden, volgt hij ook hier het origineel nauwkeurig qua sfeer en tekstueel verloop. De kleine afwijkingen die er zijn, dienen om van McCartneys idyllische natuuraftaferel een tekst in het Nederlands te maken: zo gebruikt Kopland veel verkleinwoorden – een mogelijkheid die het Engels niet kent –, en vervangt hij McCartneys allitererende s-klanken door z-klanken. Doordat de 'mountainstream' een 'watertje' wordt, wordt het decor ook nu weer Nederlands. Echte afwijkingen zijn McCartneys ikperspectief dat bij Kopland een personaal perspectief wordt, een enjambement over de strofegrens heen waardoor 'een langzaam liedje // onder de zon' de ondertoon van Predikers 'Er is niets nieuws onder de zon' krijgt en aan het slot van het gedicht de inperking van Moeder Natuur tot haar initialen – 'zoon van Moeder Natuur' in de eerste regel wordt opeens 'zoon van M.N.' in de laatste.

Vooraf over die merkwaardige afkorting is een aantal keren geschreven. Wiel Kusters ziet achter M.N. Martinus Nijhoff schuilgaan, aan wiens 'Liedje van den simpele' gedicht X uit *Een lege plek om te blijven* hem doet denken; in een artikel waarin hij ingaat op de rol van popmuziek in de Nederlandse poëzie, vermoedt Ronald Besemer dat de versregel wordt afgekort om de grafische structuur van de bladspiegel van het tekstvel bij *The White Album* te behouden; voor Evenepoel wordt Moeder Natuur door haar aanduiding met initialen van haar metafysische status ontdaan en de menselijke moeder van een in een idyllische natuur verblijf houdend mensenkind.⁷ Van deze drie mogelijkheden lijkt de laatste interpretatie me het meest in de juiste richting te gaan. Bij alle uiterlijkheden die Kopland overneemt van McCartneys onbekommerde idylle, creëert hij tegelijkertijd afstand door van het belevend 'ik' een 'hij' te maken en het pessimisme van Prediker te laten doorklinken. Ook Moeder Natuur is geen absolute instantie meer: door de initialen wordt zij een Koplandpersonage als juffrouw A, meneer K, moeder A en vader J in eerdere bundels.⁸ In de bundel die op *Een lege plek om te blijven* zou volgen, *Al die mooie beloften*, zou G een prominente rol gaan vervullen. Paradijsdromen hebben bij Kopland bovendien altijd iets dubbelzinnigs – dat bleek al in 'Verhaaltje voor jullie' en geldt zeker voor een bundel als *Een lege plek om te blijven* waarin het verstrijken van de tijd op geliefde locaties het hoofdthema is. Naast kleine ondermijningen in de bewerking zelf maken de context van de bundel waarin 'Mother Nature's Son' terechtkomt en de kennis die de lezer heeft van Koplands thematiek dat McCartneys idylle net niet helemaal serieus genomen kan worden – hoe aantrekkelijk de idylle ook is en hoe verfijnd Kopland die ook weergeeft. Daarmee functioneert gedicht nr. X uit *Een lege plek om te blijven* – de bundel telt 28 titelloze, met Romeinse cijfers aangeduide gedichten, terwijl de bundel als geheel de ondertitel *Plaatsen/ Passages* heeft – in zekere zin op dezelfde wijze als eerder de titel van 'Yesterday' en de regel uit 'Blackbird'. McCartneys tekst wordt onderdeel van een overkoepelende structuur waarbinnen hij een nieuwe betekenis krijgt. 'De

enige ‘grote’ wijziging in ‘X’ is [...] die van de context,’ concludeert Evenepoel, ‘doordat de tekst in Koplands oeuvre is opgenomen, krijgt hij nieuwe en tegengestelde betekenissen’ (162). De idylle wordt gepresenteerd, maar, omdat ze in een bundel van Kopland terechtkomt, ook gerelativeerd.

‘Julia’

Koplands bewerking van ‘Julia’ wijkt in een aantal opzichten af van zijn overige bewerkingen van nummers van de Beatles. Om te beginnen is ‘Julia’ het enige nummer dat niet afkomstig is van Paul McCartney - ook ‘Yesterday’ en ‘Blackbird’ waren van diens hand. ‘Julia’, evenals ‘Mother Nature’s Son’ bestemd voor *The White Album*, was van begin tot eind het werk van John Lennon – van de tekst en de muziek tot de vocale uitvoering en de begeleiding door een enkele gitaar. De manier waarop Kopland naar de brontekst verwijst, is ditmaal eveneens anders: onderaan de bewerking blijkt niet ‘Naar:’ of ‘Naar’ te staan, maar een gecursiveerd ‘Zie’. Bij de zorgvuldige Kopland is het niet onaannemelijk dat zoiets verschil uitmaakt. En hoewel in tegenstelling tot gedicht nr. X Koplands versie van ‘Julia’ weer wel op de oorspronkelijke melodie gezongen kan worden, zijn de tekstuele verschillen nu erg groot. Een vergelijking van beide teksten maakt snel duidelijk dat er geen sprake meer is van kleine ondermijningen en subtiele transformaties.

Julia

Half of what I say is meaningless
But I say it juist to reach you, Julia

Julia, Julia, oceanchild, calls me
So I sing a song of love, Julia
Julia, seashell eyes, windy smile, calls me
So I sing a song of love, Julia

Her hair of floating sky is shimmering, glimmering,
In the sun

Julia, Julia, morning moon, touch me
So I sing a song of love, Julia

When I cannot sing my heart
I can only speak my mind, Julia

Julia, sleeping sand, silent cloud, touch me

So I sing a song of love, Julia
Hum hum hum hum ... calls me
So I sing a song of love for Julia, Julia, Julia

De zes strofen van Lennon en McCartney, hier geciteerd naar het tekstvel bij *The White Album*, worden er negen bij Kopland (1972, 18):

Julia

Veel van wat ik zeg betekent niets
dan dat het om iets anders gaat, Julia.

Julia, Julia, vochtig gras zegt meer
dan ik van iets zeggen kan, Julia.

Julia, grijze dauw, regenlicht huilt meer
dan ik om iets huilen kan, Julia.

Het zilverhaar van wilgen, glinsterend, ritselend
in de wind

Julia, Julia, lentelucht voelt meer
dan ik voor iets voelen kan, Julia.

Want waarvan mijn hart niet zingt,
zingt ook niet, maar praat mijn hoofd, Julia.

Julia, voorjaarslucht, regengrijs, grijzer
dan iets voelen kan, Julia,

grijzer

grijzer dan ik huilen kan om Julia.

(Zie: Julia, John Lennon en Paul McCartney)

Het eerste verschil is inmiddels bekend: Kopland heeft ook nu weer voor een Nederlands decor gekozen. De oceaan van Lennon, met schelpen, wolken, wind en slapend zand, is vervangen door een regenachtig voorjaarslandschap met gras en wilgen. Veel ingrijpender lijkt de veranderde functie van de natuurmetaforiek. Van de natuurverschijnselen die bij Lennon dienen om kwaliteiten van de geliefde te beschrijven, blijft bij Kopland niet veel meer over dan een referentiepunt voor het

gevoelsleven: 'vochtig gras', 'regenlicht' en 'lentelucht' zijn tot meer expressie in staat dan 'ik'. Het onvermogen om zich te uiten dat het lyrisch subject bij Lennon ervaart, is het onvermogen van de extatisch verliefde die aan kosmische vergelijkingen nog niet genoeg heeft, Koplands ikfiguur constateert op een grijze voorjaarsdag dat de natuur wel grijsheid kan opbrengen en hij niet. Het hele karakter van het liedje lijkt daarmee veranderd te zijn: 'a song of love for Julia' is een gedicht geworden over geblokkeerde emoties – een blokkade die, als we de slotregel mogen geloven, aan diezelfde Julia te danken is. Een liedje van liefdesgeluk werd zo een liedje over liefdesverdriet en frustratie. Bij alle onvermogen is dat een emotie, of misschien een stand van zaken, die wel degelijk wordt overgebracht: aan ons, als lezer, en tot de slotregel waarin Julia in de derde persoon figureert, in principe ook aan Julia.

De vraag is waarom Kopland een liefdesliedje zo duchtig heeft bewerkt dat de strekking ervan bijna omgekeerd lijkt aan die van het origineel. Waarom voelde hij zich juist door dit lied van Lennon geroepen tot zo'n ingrijpende proeve van creatieve emulatie? In *Volmaakt onaf* kent Stefaan Evenepoel daar weinig twijfels over: bij 'Julia' gaat het om 'een van de vaste topoi van de popmuziek: het verliefdheidsgevoel' (169). Popmusici als Lennon kunnen zich daar slechts in clichés over uiten, en in die clichés doet de natuur bovendien op een gemakkelijke wijze dienst als 'projectieruimte voor het ik' (168). Omdat Kopland zich ook elders in zijn oeuvre verzet tegen een opvatting van de natuur 'als louter klankbord voor het subject en zijn gevoelens' moet ook 'Julia' in dat licht gelezen worden: 'in Koplands 'Julia' beklemtoont het ik voortdurend de eigen kleinheid tegenover de intensiteit en de grootheid van het buiten-ik' (169). De natuur moet niet gebruikt worden om gevoelens te vergroten, maar kan, omdat men de eigen kleinheid beseft, juist dienen om grote gevoelens als liefdesverdriet te relativiseren. Dat Kopland het omgekeerde doet van 'de gemiddelde song over liefdessmart' in een liedje dat oorspronkelijk over liefdesgeluk handelde, verstrekt de ironie nog (169). Ironie is derhalve de sleutelterm. Koplands 'Julia' is een 'ironische herschrijving van de oorspronkelijke song,' concludeert Evenepoel, net als gedicht X naar 'Mother Nature's Son': 'ook hier gaat Kopland in tegen het poëtische (de natuur "lyriek") en thematische cliché van de popsong' (169).

Daarmee krijgt dit ogenschijnlijk eenvoudige gedicht van Kopland een niet geringe, tegen de clichés van de massacultuur gerichte lading. Die lading is vooral te danken aan het feit dat hier om een bewerking gaat. Evenepoel laat zich er niet over uit, maar zonder de verwijzing naar het origineel zou 'Julia' waarschijnlijk ook voor hem niet veel meer zijn dan een tamelijk conventioneel gedicht met een aantal emoties en bespiegelingen van een lyrisch subject. Dat Kopland clichés uit de popcultuur probeert te ondergraven, berust vervolgens op enkele vooronderstellingen die voor een naïeve lezer van het gedicht niet zonder meer aanwezig zullen zijn: een algehele visie op Koplands werk en thematiek en een opinie over 'Julia' als gemiddeld popliedje. Dat maakt het tegelijkertijd gemakkelijk voor wie anders

tegen origineel en bewerking aan wenst te kijken. Beide vooronderstellingen lenen zich namelijk op zijn minst voor een kritische bespreking.

Julia

Vol van clichés of niet: als Lennons 'Julia' één ding niet is, dan is het een gemiddelde popsong. Evenmin als de dubbel-l.p. *The White Album* een gemiddeld popalbum is: tot stand gekomen terwijl de groep The Beatles in een crisis verkeerde, bevat de l.p. parodieën van genres als blues, country and western en hardrock, politieke statements in nummers als 'Revolution 1' en 'Piggies', satire op het gezaagde burgerdom in 'Ob-la-di, Ob-la-da', verstilte liedjes als 'Mother Nature's Son', 'Blackbird' en 'Julia'. Naast 'Revolution 1' is er nog 'Revolution 9', een meer dan acht minuten durende geluidscollage van John Lennon die zich daarmee bewust in de traditie van Cage en Stockhausen plaatste. In de periode dat de dertig nummers van *The White Album* werden opgenomen had Lennon nog niet zo lang geleden Yoko Ono ontmoet, een avant-gardekunstenaar die van de zoetgevooidheid van de Beatles niet zo heel erg onder de indruk was. Zijn gevoelens voor haar en de kennismaking met andere tradities dan die van de populaire muziek, haalden Lennon uit een creatieve impasse waarin hij als songwriter verzeild was geraakt – vooral als schrijver van liefdesliedjes. De voorspelbare frasen over de liefde in de teksten voor de commerciële supergroep de Beatles bevielen hem al een aantal jaren niet meer.⁹

Juist 'Julia' is het eerste nummer dat van die creatieve bevrijding getuigt. Julia is ook niet zomaar een meisjesnaam – geen Michelle of een van de vele anonieme "you's" die het werk van de Beatles bevolken. Julia Stanley was de moeder van John Lennon. Lennon, die na de scheiding van zijn ouders vanaf zijn tweede levensjaar bij een oom en een tante woonde, had vooral als adolescent een nauwe band met zijn moeder. Volgens McCartney was Julia 'a very beautiful woman, very good-looking, with long red hair... John absolutely adored her, and not just because she was his mum.' Deze jeugdige, belangstellende moeder werd toen Lennon achttien jaar oud was, aangereden voor het huis van zijn pleegouders en overleed kort daarna. Het duurde meer dan twee jaar voordat Lennon het verlies enigszins te boven kwam. De biografen weten te melden dat Lennons verhouding tot vrouwen in het daaropvolgende decennium moeizaam was: pas in Ono vond hij iemand die de vergelijking met de onvergelykbare Julia kon doorstaan. Op Lennons spraakmakende, eerste soloalbum uit 1970, dat onder invloed van de toen populaire 'Primal Scream Therapy' tot stand kwam en waarin popmuziek een zeer particuliere gelegenheid blijkt te kunnen worden, is het eerste nummer 'Mother' en het laatste 'My mummy's dead'. In kreten en gefingeerde kinderlijkheid lijkt het alsof een obsessie moet worden bezworen.¹⁰

Dat 'Julia' nadrukkelijk bedoeld is als een doorbreking van de traditionele

clichés in de popmuziek, hoeft nog niet te betekenen dat het liedje voor een lezer van Nederlandse poëzie in het begin van de jaren '70 geen optelsom van clichés zou zijn. Wel verandert de strekking ervan danig van karakter: in plaats van een euforisch liedje over een verliefdheid wordt 'Julia' bijna het verslag van een mystieke toenadering – een interpretatiekader dat des te waarschijnlijker wordt wanneer men zich realiseert dat de eerste regels rechtstreeks overgenomen zijn van de Libanese mysticus Khalil Gibran.¹¹ In een geografische grenssituatie, aan de vloedlijn van de oceaan, bevindt zich een ikfiguur die zich verenigd voelt met de elementen waarin een geliefde dode is opgegaan en daarmee met die geliefde zelf. Wellicht is het dat wat de Achterberg-bewonderaar Kopland in 'Julia' heeft aangetrokken – de Achterberg-bewonderaar die tegelijkertijd in het essay 'De dichter en de gek' het verlangen naar de gestorven geliefde als een narcistische fixatie ontmaskert en in heel zijn werk afstand nam van een romantische verhouding tot de werkelijkheid.¹² 'Julia' wordt daarmee bij Kopland in plaats van de emulatie van een liefdesliedje de emulatie van een rouwklacht. In een landschap dat de dichter kent wordt Lennons geslaagde toenadering een bekentenis van onvermogen. De troost die een rouwende Lennon denkt te vinden, kan geen troost zijn: de natuur en het subject zullen onherroepelijk gescheiden blijven. Bijna exemplarisch gaat de dichter voor in hoe rouwverwerking zou moeten geschieden: door te erkennen dat de natuur de natuur blijft en het hart niet zingt, maar het hoofd slechts praat, doet het individu recht aan de staat van droefheid waarin het verkeert. Al het andere is een illusie.

Het zal duidelijk zijn dat deze interpretatie van dezelfde elementen afhankelijk is als de interpretatie van Evenepoel: van een opvatting over 'Julia' van John Lennon en van een opvatting over wat Kopland met zijn bewerking nastreeft die gebaseerd is op de rest van zijn oeuvre. Wat betreft het laatste is het verschil met Evenepoels zienswijze niet zo heel groot, wat betreft het eerste wel. Opmerkingen over de grafische structuur van 'Mother Nature's Son' die bij Kopland gewijzigd zou zijn, doen vermoeden dat Evenepoel niet het tekstvel van *The White Album* onder ogen heeft gehad, maar alleen dat wat alleen hij in zijn bibliografie noemt: de verzameluitgave van *The Beatles Lyrics* uit 1979 die in typografisch opzicht is gehomogeniseerd en geen strofische verdeling meer kent. Ook ziet Evenepoel soms abrupte overgangen verschijnen bij Kopland die niet meer dan een getrouwe weergave zijn van instrumentale of geneuriede passages in het origineel: hij heeft zelfs niet de moeite genomen om de bronteksten waaraan hij vele pagina's wijdt, aan de bron te beluisteren.¹³ Met dat alles doet zich een opmerkelijke situatie voor: het feit dat Evenepoel zich niet voldoende in de achtergronden van Lennons 'Julia' heeft verdiept, zou een reden kunnen zijn om zijn visie op Koplands 'Julia' af te wijzen. Voor de interpretatie van een gedicht dat als bewerking wordt gepresenteerd is het misschien niet noodzakelijk om van het origineel kennis te nemen, maar als dat eenmaal is gebeurd, is die interpretatie van een visie op het origineel niet los te denken. Het is in dit geval dan het een of het ander: John Lennons 'Julia' is óf een clichématig liefdesliedje, óf een ideologisch bedenkelijke rouwklacht. Of Kopland

probeert culturele clichés te ondergraven, óf hij reikt een alternatief aan voor weinig vruchtbare illusies in een grenssituatie.

Het kind van de oceaan

Koplands bewerking van 'Julia' werd in 1970, twee jaar voor de verschijning van *Wie wat vindt heeft slecht gezocht*, voorgepubliceerd in het juni/julinummer van *Hollands Maandblad*. Het is goed mogelijk dat hij in die periode bekend was met een aantal van Lennons biografische wederwaardigheden. Uit interviews blijkt dat hij een oprechte fan van de Beatles was, die zelfs in een melig McCartney-liedje als 'Rocky Raccoon', ook op *The White Album*, subtiliteiten wist te ontdekken.¹⁴ In die jaren verscheen bovendien de eerste serieuze biografie: Hunter Davies' *The Beatles* uit 1968. Misschien heeft Kopland heeft die onder ogen gehad of zijn uit besprekingen van het boek details uit Lennons jeugd blijven hangen – niet onwaarschijnlijk bij iemand met zijn professionele interesse.

Wat de lectuur van de biografie hem echter niet zou opleveren, zijn condities voor het juiste begrip van Lennons 'Julia'. 'Julia' blijkt namelijk maar zeer gedeeltelijk over Julia Stanley te gaan. Achter al hetgeen dat clichématig kan aandoen, al de metaforiek van het nummer, gaat consequent een ander schuil: Yoko Ono. Dat geldt al voor het beeld aan het begin: 'yo' blijkt namelijk Japans te zijn voor oceaan en 'ko' voor kind. De beelden waarmee het lied vervolgt, werken dat oorspronkelijke beeld niet alleen uit, maar refereren ook aan ansichtkaarten die Ono Lennon zond toen hij samen met de andere Beatles in India verbleef en waarmee ze Lennon voor zich wist te winnen. Op een van die ansichtkaarten omschreef Ono zichzelf als een wolk die voor Lennon aan de hemel zichtbaar was: de zwijgende wolk is het laatste van de beelden in het lied die aan de natuur zijn ontleend.¹⁵

Daarmee wordt 'Julia' toch weer een liefdesliedje. Op het eerste gezicht lijken de dode moeder en de nieuwe geliefde met elkaar vereenzelvigd te worden: het is Julia die in de tweede regel bereikt moet worden en voor wie in de slotregel 'a song of love' wordt gezongen. Maar er is misschien eerder sprake van een rolverdeling: de ikfiguur wordt door 'oceanchild' geroepen en wil door haar worden aangeraakt – het eerste 'touch me' - of wordt daadwerkelijk door haar geraakt – het tweede 'touch me' - ; zelf probeert hij Julia te bereiken. Cruciaal is dan het woordje 'so': *omdat* de ikfiguur door 'oceanchild' geroepen wordt, zingt hij zijn liedje voor Julia; hij wil Julia bereiken om van zijn nieuwe liefde kond te doen. In een standaardwerk over de Beatles wordt daarbij ook betekenis gegeven aan muzikale aspecten: 'In the incantatory repeated notes of the intro, the song suggests an offering to an ancestral spirit: an attempt to break an obsession by commending the supplicant's new earthly love in the hope of a blessing. The heart of this ritual – the transfer of Lennon's love from Julia to Yoko – is its ten-bar middle where a quasi-oriental scale implies that the accompanying image ('Her hair of floating sky is shimmering') applies to both

women: Julia in his boyhood memory, Yoko in his present and future thoughts.’¹⁶

Even later wordt ‘Julia’ zelfs ‘almost too personal for public consumption’ genoemd en die mening is vaker te vinden. Veel verder van het clichématige popliedje dat Evenepoel in ‘Julia’ zag, kan men inmiddels niet verwijderd raken. De vraag rijst echter opnieuw wat Kopland in ‘Julia’ zag. Waarom heeft hij zo’n persoonlijke bekentenis als ‘Julia’ was, in zijn oeuvre opgenomen? Welke zin heeft het om een hyperpersoonlijke uitingsvorm van een ander van een gedeelte van zijn persoonlijke karakter te ontdoen – alle Yoko-verwijzingen – en de tendens van het nummer radicaal te wijzigen?

Die vraag kan snel beantwoord worden als zou blijken dat Kopland wel van het Julia-aspect en niet van het Yoko-aspect op de hoogte was. Zijn ‘Julia’ blijft dan een emulatie van Lennons rouwklacht. Alleen al door de titel is het Julia-aspect het minst versleuteld en dat maakt deze gang van zaken niet onwaarschijnlijk.

Als Kopland wel van het Yoko-aspect op de hoogte was, dan blijft de radicale eliminatie van Lennons nieuwe geliefde, de aanleiding bovendien tot het schrijven van de song, raadselachtig. Wilde Kopland duidelijk maken dat de rouw om de verloren moeder gescheiden moet blijven van de vreugde om een nieuwe liefde? Dat bij alle vreugde de droefheid als een apart fenomeen zal blijven bestaan? Of wilde hij iets veel banalers: iets waarin veel McCartney- en Beatlesfans hem graag zouden willen navolgen? Ono’s invloed op Lennon werd en wordt algemeen gezien als de belangrijkste oorzaak voor het uiteenvallen van de Beatles. Haar algehele eliminatie zou voor velen net zo’n gevoel van bevrijding hebben betekend als haar verschijning in zijn leven dat deed voor John Lennon. Met Achterberg in gedachten zou de ironie dan alleen maar groter worden: niet het oproepen van een *femme fatale* brengt een ideale situatie teweeg, maar – letterlijk – het wegschrijven. Ono was niet Lennons Eva, maar de slang zelf. Haar verdrijving uit de wereld van McCartney en de Beatles zou een paradijselijke toestand van zorgeloze creativiteit eindeloos doen voortduren.

Wie wat vindt...

Bij de interpretatie van een gedicht dat verschijnt in een bundel met als titel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* moet men natuurlijk voorzichtig zijn. Niet alleen met die titel, maar ook in vele beschouwingen en interviews heeft Kopland duidelijk gemaakt dat hij dubbelzinnigheid als een groot goed beschouwt. De vrijheid van de lezer om zijn eigen associaties te volgen en de mogelijkheid nieuwe waarheden te vinden in plaats van oude, zijn kwaliteiten die voor hem van doorslaggevend belang zijn in poëzie.¹⁷ Daarin staat hij natuurlijk niet alleen. Zonder het streven naar polyinterpretabiliteit is de geschiedenis van de moderne poëzie niet goed denkbaar. In actuele, poststructuralistische interpretatieve richtingen wordt ervan uitgegaan dat aan een tekst geen vaste, te fixeren betekenis kan worden toegekend. De voorbeeldige interpreet is er niet langer op gericht ‘de’ structuur te achterha-

len van een gedicht en daaraan een betekenis te koppelen die 'waar' is, maar hij probeert vanuit een nieuwe invalshoek verrassende betekenissen te ontlokken aan alles wat in een gedicht betekenis zou kunnen hebben.¹⁸

In Nederland heeft die vrijheid voor de lezer tot een bejegening van poëzie geleid waarin het vernuft van interpretatieve vondsten en de coherentie van wat de interpreter te beweren heeft boven alles lijken te gaan – boven toetsingsprocedures met name. Zo is Lucebert met veel interpretatieve salto's een kabbalistische drijfveer toegekend en Neeltje Maria Min een incestthematiek.¹⁹ Daarbij wordt op een verwante wijze geredeneerd. Eén of enkele geïsoleerde waarnemingen – uit een gedicht of tekening van Lucebert blijkt een zekere fascinatie voor de kabbala, een gedicht van Min zou over incest kunnen handelen – leiden tot een algehele visie op het oeuvre die vervolgens alle overige waarnemingen en interpretaties kleurt. Vooral die afgeleide interpretaties maken niet zelden een gewrongen indruk – hoe ingenieus ze in hun gewrongenheid ook lijken en hoezeer de brillen van de interpreter de geponeerde visie schijnt te rechtvaardigen. De gewrongenheid valt des te meer op omdat ze vaak zo onnodig is - alternatieven, die soms voor de hand lijken te liggen, worden consequent buiten beschouwing gelaten.²⁰ Het betekent dat over historische fenomenen, de gedichten van Lucebert en Min uit de jaren '50 en '60, een uitspraak wordt gedaan met een totaliserend effect die op weinig meer is gebaseerd dan op een conglomeraat van hypothesen en veronderstellingen. Elke veronderstelling dient daarbij als argument voor de volgende veronderstelling. Niet alleen toetsingsprocedures ontbreken, ook de principiële meerzinnigheid die de poëzie juist binnen het poststructuralistische paradigma eigen zou zijn, verdwijnt op deze manier volledig uit het zicht.²¹

Wat Koplands bewerking van 'Julia' vooral laat zien, is hoe bepalend historische gegevens kunnen zijn voor de interpretatie. Vanuit het perspectief van de lezer van *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* is 'Julia' van John Lennon een fenomeen buiten de bundel zelf. Toch *verandert* de betekenis die aan het gedicht van Kopland kan worden toegekend met elke betekenis die het origineel zou kunnen blijken te hebben. De visie op het origineel is vervolgens op haar beurt evenzeer afhankelijk van buitentekstuele gegevens. Wie weet dat 'Julia' ook over Yoko handelt, beluistert iets anders in het liedje dan wanneer hij denkt dat het alleen over Julia Stanley gaat. Wie denkt dat 'Julia' niet meer dan een clichématig popliedje is, hoort iets anders dan wie van enige achtergronden op de hoogte is. Het opmerkelijke zijn niet de mogelijke verschillende betekenissen van Koplands 'Julia' – dat zou het tot een 'gewoon' polyinterpretabel gedicht maken in de moderne traditie. Het opmerkelijke is de directe, een-op-een-verhouding met verschillende visies op de werkelijkheid buiten het gedicht. Die werkelijkheid buiten het gedicht doet de lezer vervolgens een vraag stellen die in moderne interpretatieve richtingen enigszins een taboe lijkt, maar die in dit geval onvermijdelijk is en relevant – in feite heb ik hem in het voorafgaande steeds gesteld en geprobeerd hem met verwijzingen naar Koplands oeuvre en zijn appreciatie van de Beatles te beantwoorden. Het is de

vraag wat Kopland gewild heeft met zijn bewerking, met de tekst waarvan hij besloot om hem als gedicht op te nemen in een van zijn bundels.²²

In de poststructuralistische opvatting staan alle mogelijke interpretaties in principe als gelijkwaardig naast elkaar: een interpretatie wint aan belang naarmate het licht dat hij werpt op een tekst verrassender is of consistent met een theoretische invalshoek. In een opvatting waarbij een interpretatie interessanter wordt naarmate hij meer een historische toedracht weergeeft, worden de verschillende mogelijkheden op basis van redelijkheid afgewogen; de beargumentering van de historische waarschijnlijkheid is in dat geval de toetsingsprocedure. Wat de dichter van 'Julia' uit *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* waarschijnlijk niet gewild heeft, is de clichés van de gemiddelde popsong aan de kaak stellen. Gezien Koplands bewondering voor de Beatles en zijn vermoedelijke kennis van biografische achtergronden, is het uitermate onwaarschijnlijk dat hij 'Julia' als een gemiddeld popliedje heeft ervaren. Het gemak waarmee Evenepoel liefdesgeluk in liefdesverdriet doet verkeren, is bovendien een voorbeeld van een interpretatieve salto die de coherentie van een interpretatie dient, maar de waarschijnlijkheid bepaald niet – hetzelfde geldt voor Kusters' transformatie van Moeder Natuur in Martinus Nijhoff. Het is verleidelijk om, zolang het niet om een tekst als *Finnegans Wake* gaat, een vuistregel op te stellen dat een interpretatie onwaarschijnlijker is naarmate hij slimmer is.²³

De waarschijnlijkheid van de overige interpretaties is afhankelijk van het antwoord op de vraag of Kopland wist dat ook Yoko Ono in 'Julia' een hoofdrol vervulde. Omdat men in de wetenschap van de populaire muziek niet altijd even scheutig is met voetnoten, valt niet eenvoudig na te gaan wanneer de Yoko-interpretatie de ronde begon te doen. Kennis van de rest van Koplands oeuvre maakt het niet aannemelijk dat hij als McCartney-fan Yoko bewust heeft weggeschreven – het zou een wat al te kinderachtige manifestatie zijn van Achterbergiaanse taal magie die door Kopland toch al met scepsis wordt bejegend. Als Kopland van Yoko's aanwezigheid op de hoogte was, dan zou haar verdwijning voort kunnen komen uit het feit dat hij het Julia-aspect thematisch sterker vond en de Yoko-metaforiek zonder kennis van de achtergrond tegelijkertijd te duister en te clichématig. Misschien berust haar verdwijning op een overtuiging omtrent mens en leven en vond Kopland het inderdaad beter om dode moeders fundamenteel gescheiden te houden van nieuwe geliefden. Het meest waarschijnlijk echter is het dat het sterk versleutelde Yoko-aspect hem is ontgaan. Hoe dan ook is het Julia-aspect het enige dat overblijft. Wanneer men veronderstelt dat er een nauwe band bestaat tussen Koplands 'Julia' en Lennons 'Julia', ligt het het meest voor de hand de bewerking te interpreteren als een alternatief voor Lennons rouwklacht.

Ik moet bekennen dat ik aarzel tussen deze wijze van lezen en een andere: mijn oorspronkelijke, naïeve interpretatie van voor ik mij in het zielenleven van John Lennon had verdiept. Ik had 'Julia' altijd opgevat als een gedicht waaruit een gemoedstoestand spreekt die dicht in de buurt komt van een depressie: de blokkade van emoties komt des te sterker naar voren in contrastwerking met de natuur

die zich ogenschijnlijk wel weet te uiten. 'Depressie is leven met een gesloten toekomst. [...] Depressie is gebrek aan weemoed, is vastzitten aan het verleden,' schreef Kopland in zijn aantekeningen bij de totstandkoming van een gedicht uit *Al die mooie beloften*; enkele aforistische regels uit gedicht VIII uit *Een lege plek om te blijven* zouden hetzelfde inzicht kunnen verwoorden: 'Ziekte is liefde die met het vergeten niet / doodgaat, het verlies van je niet kwijt / raakt'.²⁴ De ikfiguur uit 'Julia' lijkt iemand te zijn die lijdt aan deze ziekte van het niet-kwijtraken; het verleden waaraan hij vastzit is zijn verleden met Julia. Tussen het nummer op *The White Album* en het gedicht in *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* zou in dat geval slechts een tamelijk losse band bestaan. Geïnspireerd door - wellicht - vage noties omtrent een biografie, door flarden tekst en door een cadans zou Kopland van Lennons lied zijn eigen gedicht hebben gemaakt - vandaar 'Zie:' aan het slot van het gedicht en niet zoals elders 'Naar'. 'Eigenlijk zijn het veranderingen. Ze zijn veranderd qua atmosfeer, taalgebruik en met objecten aan mijn eigen wereld ontleend', antwoordde Kopland eens toen hem naar het hoe en waarom van zijn Beatle-vertalingen werd gevraagd.²⁵ Zo'n uitspraak zou een ontspannen visie op de band met het origineel kunnen ondersteunen; een visie op de band met het origineel vormt ook van mijn naïeve interpretatie een integraal bestanddeel.

Van belang is vervolgens de vaststelling dat mijn aarzeling niet in de eerste plaats berust op verwoordingen van Kopland die voor meer dan één uitleg vatbaar zouden zijn: de polyinterpretabiliteit komt niet voort uit ambiguïteit. De onmogelijkheid de vraag te beantwoorden wat Kopland heeft gewild toen hij 'Julia' bewerkte, leidt tot een onbeslisbare situatie: er bestaan twee interpretaties naast elkaar die elk berusten op een verschillende attitude van de dichter ten opzichte van zijn brontekst. Die dichter zal nooit vanuit die twee attitudes tegelijk te werk zijn gegaan: als Kopland 'Julia' bewerkte om welbewust zijn visie omtrent rouwverwerking te berde te brengen, deed hij iets anders dan wanneer hij het nummer gebruikte als min of meer toevallige inspiratiebron waarbij hij op een gegeven moment streefde naar een formele parallel met het origineel. Voor de eerste variant pleit Koplands getrouwheid aan de brontekst in andere bewerkingen, voor de tweede - misschien - een nauwkeurige lezing van de tekst: een tekst die uitmondt in een apotheose van grijsheid.

Maar welke interpretatie men ook kiest: één volzin zal in ieder geval altijd de indruk weten te wekken dat hij volledig op zijn plaats is en die is niet van Lennon of Kopland afkomstig, maar van Khalil Gibran. 'Veel van wat ik zeg betekent niets/ dan dat het om iets anders gaat, Julia' moet in ieder geval niet gelezen worden als een variant op Nijhoffs 'Lees maar, er staat niet wat er staat' - een uitspraak die volgens Kopland niet meer is dan 'een flauwe opmerking' en die haaks staat op zijn streven naar antiromantische hygiëne.²⁶ Dat Kopland een omschrijving van menselijk onvermogen te danken heeft aan een 'New Age'-mysticus die hij onder normale omstandigheden zoveel mogelijk zou proberen te mijden, is een fraai voorbeeld van *onbedoelde* intertekstuele ironie. Ironie die onbedoeld is in een tekst waar-

van de uiteindelijke bedoeling niet te achterhalen valt en waarvan de eerste twee regels luiden zoals ze luiden – het is van een duizelingwekkendheid waar een denker als Gibran waarschijnlijk minder moeite mee zou hebben dan Lennon en Kopland. Gelukkig maar dat in wat bij beiden daarop volgt de ongrijpbaarheid beperkt blijft tot het droevige lot van een personage als Julia.

Noten

1. De karakterisering van Faverey dient vervolgens als opmaat voor het werkelijke sluitstuk van de lezing: een recent gedicht van Kopland zelf (1995, 98 – 99).
2. Evenepoel 2000, 7 – 12.
3. Over de band tussen popmuziek en Nederlandse poëzie is weinig geschreven. Besemer 1994 komt nog het meest in de buurt van een overzichtsartikel; hij besteedt daarbij veel aandacht aan de moeizame acceptatie van deze vorm van 'low culture' door de vertegenwoordigers van 'high art'. Evenepoel 2000 wijst op de zeldzaamheid van verwijzingen naar popmuziek in poëzie in de jaren '60 en '70 (170).
4. Vanuit een avant-gardistische traditie waarvan Kopland altijd afstand heeft genomen, werd de massacultuur omarmd door de Zestigers; zie Mourits 2001a. Dat in Mourits 2001b, een proefschrift over de Zestigers, Kopland niet genoemd wordt, laat zien hoezeer de circuits gescheiden waren. De fascinatie van de Zestigers voor de massacultuur betrof vooral uiterlijkheden en clichématig taalgebruik waarmee de lezer via vervreemdingseffecten geconfronteerd werd, via procédés dus waarvoor men slechts gevoelig kan zijn als men zich niet met de uiterlijkheden en de clichés vereenzelvigd. Koplands referentie naar 'Angel eyes' en zijn bewerkingen van de Beatles berusten daarentegen op sympathie en identificatie. De dubbelzinnige verhouding van de Zestigers tot de massacultuur blijkt wanneer sommigen van hen als programmamakers van de VPRO voor het massamedium van de televisie gaan werken. Zelden zal de massa zich meer geschokt hebben gevoeld.
5. Zie voor de teksten van 'Blackbird', 'Julia' en 'Mother Nature's Son' het inlegvel van *The White Album* van de Beatles uit 1968. Met uitzondering van 'Blackbird' zijn de teksten ook te vinden in Evenepoel 2000, zij het in een afwijkende grafische presentatie (159 – 166).
6. Voor gegevens omtrent het auteurschap en andere biografica baseer ik me hier en in het vervolg op MacDonald 1998. Via de registers zijn paginaverwijzingen gemakkelijk te vinden. De tekst van 'The fool on the hill' in Evenepoel 2000, 164.
7. Kusters 1988, 24 – 25; Besemer 1994, 85; Evenepoel 2000, 161.
8. Evenepoel 2000, 161. Deze personages in *Het orgeltje van yesterday* op pp. 34, 35 en 27.
9. Zie voor *The White Album* in het algemeen MacDonald 1998, 245 – 287, Whitley 2000 en Rowley 2002, 146 – 164. Op p. 157 gaat de laatste in op Lennons creatieve impasse. Als gevolg van de heterogeniteit ziet Whitley 2000 *The White Album* als de eerste manifestatie van postmodernisme in de popmuziek.
10. MacDonald 1998, 285 – 286. De uitspraak van McCartney in noot 1 op p. 285. Zie voor Lennons geestesgesteldheid in het begin van de jaren '70 Wenner 1971.
11. Zonder bronvermelding overigens. Lennon en McCartney maakten graag gebruik van wat hun van her en der aan kwam waaien. Zie in dit geval MacDonald 1998, 246, n. 1.

12. 'De dichter en de gek', een opstel uit 1975, werd gebundeld in Kopland 1995, 9 – 22. Zie met name pp. 10 – 12. Zie voor Achterberg dezelfde bundeling, p. 91. Als enige collega uit heden en verleden komt Achterberg met naam en toenaam voor in het vroege corpus van Kopland: 'Herfst, Achterhoek en Achterberg' is het slotgedicht van *Het orgeltje van yesterday* (36).
13. Naar aanleiding van Koplands bewerking van het slot van 'Mother Nature's Son' merkt Evenepoel op dat 'de welluidende woordenstroom abrupt wordt onderbroken' omdat 'het verwachte refrein' uitblijft (160). Die abrupte onderbreking doet zich alleen maar voor wanneer men niet opmerkt dat in het origineel het refrein aan het slot wordt geneuried. Het abrupte van het slot berust derhalve niet op semantische 'foregrounding', maar primair op Koplands trouw aan de vorm van het origineel.
14. Beenker 1970.
15. MacDonald 1998, 286; Rowley 2002, 157.
16. MacDonald 1998, 286.
17. Zie b.v. Kopland 1995, 39 – 41 en 86 – 88.
18. Inleidingen tot en/of manifestaties van deze interpretatieve richtingen zijn Norris 1982, Meijer 1988 en Heynders 1991. Typerend is een beginselverklaring als de volgende bij Meijer: 'De tekst reikt een uitgestrekt betekenispotentieel aan, de lezer gebruikt dat potentieel om een interpretatieprodukt te scheppen dat in het geheel niet samen hoeft te vallen met wat de dichter intendeerde. "Wat de dichter bedoelde" zal nergens in dit boek aan de orde zijn' (48 – 49).
19. In resp. De Feijter 1992 en Meijer 1988.
20. Op het laatste wees, met betrekking tot De Feijter, Oegema 1999, 14. Zie voor De Feijter voorts De Jager 2001 en Vaessens 2001.
21. Echte vertegenwoordigers van het paradigma zijn De Feijter en Meijer dan ook niet, al is hun werkwijze niet goed denkbaar zonder een poststructuralistisch 'klimaat'. Het ware poststructuralisme heeft zich wat de Nederlandse poëzie betreft eerder binnen de kritiek en de essayistiek gemanifesteerd dan onder academische neerlandici. Heynders 1991 bood meer theorie dan praktijk. Het recente boekje van Vaessens (2001) over Lucebert vormt wat dat laatste betreft misschien een begin.
22. Zie het citaat van Meijer in noot 18. Het taboe heerst in feite sinds het eind van de jaren '40 toen Wimsatt en Beardsley de 'intentional fallacy' aan de kaak stelden (Van Luxemburg etc. 1987, 67 en 86). In zijn boek over de intertekstualiteit bij Claus neemt Paul Claes een, naar het mij voorkomt, verstandige tussenpositie in (1984, 36-37).
23. Zie voor een uitvoerige beargumentering van zo'n vuistregel De Jager 2001.
24. Kopland 1978, 50; herdrukt in Kopland 1995, 56. Gedicht VIII in Kopland 1975, 12.
25. Beenker 1970
26. Kopland 1995, 114.

Literatuur

- Beenker, Erik**, 'Het liefst zou ik ironische smartlappen willen schrijven', in: *Nieuwsblad van het noorden*, 5 juni 1970.
- Besemer, Ronald**, 'Schubert hapert; over popmuziek in Nederlandse poëzie', in: *Voors* 12, nr. 3, feb.-mrt

1994, 82 – 91.

Claes, Paul, *De mot zit in de mythe; Hugo Claus en de oudheid*, Amsterdam 1984.

Evenepoel, Stefaan, *Volmaakt onaf; over stijl en thematiek in de vroege poëzie van Rutger Kopland*, Leuven 2000, Symbolae series D Litteraria, deel 12.

Feijter, Anja de, “Apocrief/ de analphabetische naam”; *het historisch debuut van Lucebert in de licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*, Amsterdam 1992.

Heynders, Odile, *De verbeelding van betekenis; vooronderstellingen en praktijk van deconstructieve lezingen: teksten van Paul Celan en Gerrit Achterberg*, Leuven etc. 1991.

Jager, Gert de, ‘Spoken in de dwaaltuin; Lucebert en de verleidingen van de intertekstualiteit’, in: *Neerlandistiek.nl* 2001, artikelnr. 01.07.

Kopland, Rutger, *Onder het vee*, Amsterdam 1966.

Kopland, Rutger, *Het orgeltje van yesterday*, Amsterdam 1968.

Kopland, Rutger, *Alles op de fiets*, Amsterdam 1969.

Kopland, Rutger, *Wie wat vindt heeft slecht gezocht*, Amsterdam 1972.

Kopland, Rutger, *Een lege plek om te blijven*, Amsterdam 1975.

Kopland, Rutger, *Al die mooie beloften*, Amsterdam 1978.

Kopland, Rutger, *Dit uitzicht*, Amsterdam 1982.

Kopland, Rutger, *Dankzij de dingen*, Amsterdam 1989.

Kopland, Rutger, *Het mechaniek van de ontroering*, Amsterdam 1995.

Kusters, Wiel, *Monoloog in de bergen; over Rutger Kopland*, met een nawoord van Camiel Hamans, Maas-tricht 1988.

Luxemburg, Jan van etc., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, vijfde herziene dr., Muiderberg 1987.

MacDonald, Ian, *Revolution in the Head; The Beatles' Records and the Sixties*, fully updated edition, London 1998.

Meijer, Maaike, *De lust tot lezen; Nederlandse dichters en het literaire systeem*, Amsterdam 1988.

Mourits, Bertram, ‘Dichter zoekt publiek; over dichters en massacultuur in de jaren zestig’, in: *Literatuur* 18, nov.- dec. 2001 [a], 371 – 378.

Mourits, Bertram, *Zestig; een nieuwe datum in de poëzie*, Amsterdam 2001 [b].

Norris, Christopher, *Deconstruction; theory and practice*, London etc. 1982.

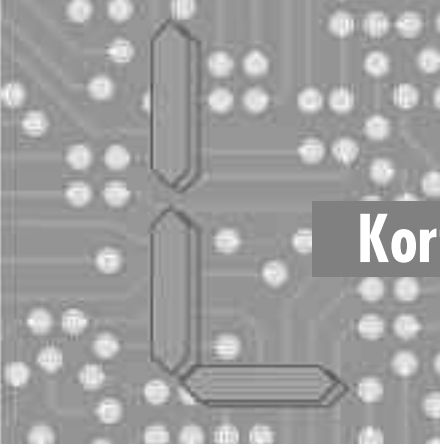
Oegema, Jan, *Lucebert, mysticus; over de roepingsgedichten en de ‘Open brief aan Bertus Aaffes’*, Z. pl. (Nijmegen), 1999.

Rowley, David, *Beatles for Sale; the Musical Secrets of the Greatest Rock ‘n Roll Band of All Time*, Edinburgh 2002.

Vaessens, Thomas, *De verstoorde lezer; over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*, Nijmegen 2001.

Wenner, Jann, *John Lennon; de interviews uit Rolling Stone*, vert. van *Lennon Remembers; The Rolling Stone Interviews*, Utrecht 1971.

Whitley, Ed, ‘The Postmodern White Album’, in: Ian Inglis (ed.), *The Beatles, Popular Music and Society; a Thousand Voices*, Houndmills Basingstoke etc. 2000, 105 – 125.



Kortaf

Wim van Anrooij e.a., *Al t' Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd.* Amsterdam, 2002. NLCM XXIV. ISBN 90-446-0099-0. 205 blz. € 22,50

In Antwerpen ontstond in de eerste helft van de veertiende eeuw een tiental Middelnederlandse werken betreffende ethiek en (Brabantse) historiografie. Een deel van deze teksten (*Brabantsche yesten*, *Korte kroniek van Brabant*, *Der leken spiegel*, *Jans teestyne*, *Vanden derden Eduwaert*, *Boec van der wraken*) kan vrijwel zeker aan de Antwerpse schepenklerk Jan van Boendale worden toegeschreven. Van de andere teksten (*Sidrac*, *Melibeus*, *Boec exemplaer*, *Dietsche doctrinale*) is de auteur onbekend, al is vanwege de grote verwantschap met Boendales teksten herhaaldelijk geopperd dat ook deze tot diens literaire productie behoren. In 1989 werd voorzichtigheidshalve door J. Heymans de term 'de Antwerpse school' geïntroduceerd; sindsdien is de term herhaaldelijk opgedoken in de vakliteratuur als aanduiding van een hypothetische groep auteurs die verantwoordelijk zou zijn voor de plotselinge (en schijnbaar moeilijk verklaarbare) toename van

literaire productie in de toen nog kleine Scheldestad. Eind 1999 werd in Leiden een workshop rond 'de Antwerpse school' georganiseerd, maar met de schriftelijke neerslag van die workshop in de bundel *Al t' Antwerpen in die stad*, heeft de Antwerpse school als begrip uitgediend. Hoewel twee van de drie historici in de bundel nog ronduit spreken van de Antwerpse school (Van Leeuwen en Mulder-Bakker), lijken de medioneerlandici de term liever te mijden. Oorzaak van de snelle teloorgang van de Antwerpse school is J. Reynaert, die de laatste maar één van belangwekkendste bijdragen aan de bundel schreef.

Op de vraag 'Boendale of 'Antwerpse school'?' heeft Reynaert een duidelijk antwoord: het was Jan van Boendale, en geen anonieme collega of leerling van de schepenklerk, die de *Dietsche doctrinale* (en dus ook *Boec exemplaer*) en de *Melibeus* schreef. Deze vaststelling vormt de uitkomst van een minutieus onderzoek naar stilistische kenmerken van de beide werken en de werken die al op naam stonden van Boendale. Belangrijk hulpmiddel was de Cd-rom *Middelnederlands*, die Reynaert in staat stelde in een muisklik te zien of (zeer) speci-

fieke stijlkenmerken van Boendale vrijwel uitsluitend in de Antwerpse teksten voorkomen. En dat is inderdaad het geval: streng geselecteerde ‘stilistische indicatoren’ die niet veel anders dan individuele trekjes van Boendale kunnen zijn, worden steeds weer teruggevonden in de andere Antwerpse teksten. Behalve de kwaliteit van de tekstuele indicaties, speelt ook de kwantiteit daarvan een belangrijke rol in de uiteindelijke uitkomst van Reynaerts onderzoek, die overtuigend is te noemen. Hier kan geen sprake meer zijn van invloed van een meester op een leerling of een ‘school’, laat staan van toeval. De term ‘de Antwerpse school’ kan dus worden afgeserveerd: Boendale is de naam. Voor de sceptici die nog alle om- en voorzichtigheid rond het auteurschap zouden willen betrachten, mag gelden dat de bewijslast vanaf nu is omgedraaid: wat zijn eigenlijk de argumenten tegen het auteurschap van Jan van Boendale?

Afgezien van het auteurschap van de *Sidrac* is hiermee de auteurshobbel in het Boendale-onderzoek genomen, zodat nu de weg open ligt voor verder onderzoek. Deze bundel draagt daaraan op verschillende wijzen bij. Na een inleiding van Wim van Anrooij geeft R. Van Uytven (‘Het Antwerpen van Jan van Boendale’) een historische schets van het vroeg-veertiende-eeuwse Antwerpen, waarbij hij inzoomt op de elitaire kringen van de Scheldestad (en zo de figuur en leefomgeving van Boendale dicht benadert). Het artikel van Geert Warnar (‘Dubbelster of tegenpolen?’) beantwoordt het meest van alle aan de ondertitel van de bundel. In een

goed geschreven bijdrage plaatst Warnar zowel Boendale als Ruusbroec in het grotere verband van de literatuurgeschiedenis van de veertiende eeuw. In zijn optiek hebben de beide volkstalige auteurs meer met elkaar gemeen dan op grond van de vakliteratuur gedacht kan worden. Wat Ruusbroec en Boendale met elkaar verbindt is de taal, de intellectuele traditie en de sociale positie. Miriam Pipers (‘De inhoudsopgaven in Boendales *Der leken spiegel*’) laat zien dat de handschriften van *Der leken spiegel* onderling sterk verschillen (ook) waar het de tekstuele geleding betreft. Wim van Anrooij (‘Poenten’ in de Middelnederlandse letterkunde’) doet een verkennend onderzoek naar de ordening van teksten in verband met de opkomst van het discursieve betoog in de dertiende eeuw. Het ontbreken van het narratieve kader werd ondervangen door de stof te ordenen in (vooral) ‘poenten’; deze ontwikkeling is duidelijk zichtbaar in het werk van Boendale en andere veertiende-eeuwse auteurs. Jacoba van Leeuwen (‘Balance-rend tussen strengheid en barmhartigheid’) onderzoekt hoe in de teksten van de Antwerpse school (lees: ...) werd gezocht naar het evenwicht tussen ‘streng’ en ‘mild’ in de rechtspraak: daartoe werd benadrukt dat rechters en heren objectieve instanties zijn en dat het evenwicht werd bereikt door het begrip *bescedenheyt*. De *Melibeus* en de *Dietsche doctrinale* zijn vertalingen/bewerkingen van twee werken van Albertanus van Brescia. Sabrina Corbellini (‘Albertanus van Brescia in de Nederlanden’) geeft een inventarisatie van de handschriftelijke overlevering

van de werken van de Italiaan in de middeleeuwse Nederlanden. Duidelijk wordt dat Albertanus' werk een ruime verspreiding kende, en bovendien dat de bronteksten voor de *Melibeus* en de *Dietsche doctrinale* vaak tezamen zijn overgeleverd.

De bijdrage van Anneke Mulder-Bakker ('Vrouw en vriend') tenslotte is het waard om iets langer bij stil te staan. Centraal in haar stuk staan twee verzamelhandschriften met o.a. teksten van Boendale: Den Haag, KB, 76 E 5 (*Dietsche doctrinale*, *Beatrijs*, basisteksten voor het geloof, *Heimelijkheid der heimelikheden*) en Oxford, Bodleian Library, Marshall 29 (*Melibeus*, *Jans teestyne*, *Boec van der wraken*, korte teksten). Mulder-Bakker beschouwt beide codices (tweede helft 14^{de} eeuw) als familieboeken: zorgvuldig samengestelde tekstverzamelingen die in (elitaire) burgerkringen dienden om het huisgezin te onderwijzen in het geloof en burgerplichten. Een belangrijke rol in dat onderwijs lijkt de huisvrouw te hebben gespeeld, en het zou daarom niet toevallig zijn dat een centrale rol in beide codices is toebedeeld aan een vrouw: Beatrijs en Prudentia (in de *Melibeus*): zij dragen de boodschap van beide boeken. Ter ondersteuning van deze hypothese vraagt Mulder-Bakker aandacht voor de rol van vrouwen als raadgevers en onderhandelaars op de achtergrond van het politieke en bestuurlijke leven, en voor de historische ontwikkelingen in de Brabantse en Vlaamse steden. Al is de benadering van Mulder-Bakker enigszins eenzijdig (zo blijft de materiële context van de tekstverzamelingen onderbelicht) en behoeft allicht de

interpretatie van de teksten enige nuances, de wijze van kijken naar deze twee verzamelhandschriften is voorbeeldig, vernieuwend en prikkelend te noemen. En behalve nieuwe tekstedities heeft het Boendale-onderzoek dergelijke verfrissende prikkels hard nodig.

Jaap Tigelaar

Het Hartebok, Hs. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, 102c in scrinio. Diplomatische editie bezorgd door **Erika Langbroek** en **Annelies Roeleveld** met medewerking van **Ingrid Biesheuvel** en met een codicologische beschrijving door **Hans Kienhorst**. Hilversum (Verloren), 2001. Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden VIII, 222 p. ISBN 90-6550-663-2.

Het *Hartebok* is de meest recente uitgave uit de reeks Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden (deel VIII). De Middelnederduitse codex bevindt zich in de *Staats- und Universitätsbibliothek* te Hamburg. De naam van dit handschrift is gebaseerd op een leesfout van N. Staphorst, die in 1731 de eerste en niet bijzonder nauwkeurige editie van het *Hartebok* bezorgde. Hij las op het oorspronkelijk voorste schutblad in plaats van *Hertz brich* (hart, breek) foutief 'Hertzbuch'. De twee woorden, die in een getekend hart zijn geschreven, heeft hij vernederduitst tot *Harte Bock*.

De acht teksten die in het verzamelhandschrift zijn overgeleverd, zijn op 80 papieren bladen geschreven en in de late vijftiende eeuw ontstaan. Van de

dichters resp. bewerkers is tot nu toe niets bekend. Volgens een notitie op f.81r stamt het boek uit het bezit van Johan Coep, een zogenaamde 'ouderman' (Aldermann) van de Hanze, die in de periode van 1533 tot 1542 in Brugge dit ambt bekleedde. Deze oudermannen regelden met het stadsbestuur van Brugge de bepalingen betreffende de Hanze. Het *Hartebok* werd in het jaar 1854 door de Flanderaf-fahrer Gesellschaft overgedragen aan de Stadtbibliothek van Hamburg. Het bijzondere aan dit verzamelhandschrift is de unieke samenstelling. De codex bevat zoals boven al vermeld acht versteksten met daarnaast nog als 9e tekst het aflaatgebed voor koning Christiaan I van Denemarken in proza, waar het jaar 1476 vermeld wordt. De eerste tekst uit het handschrift begint met de aankondiging en geboorte van Christus en de hemelvaart van Maria. De tweede tekst verhaalt de geschiedenis van het kruishout (*Van deme holte des hilligen krutzes*), die in het Middelnederlands als *Dboec vanden Houde* bekend is. Daarna wordt in de tekst *Van eyname eddelen krutgarden* een allegorische beschrijving van een tuin gegeven. De volgende twee teksten (*Dith is de kranshals* en *Frowenloff*) dienen ter aansporing tot een hoofse levenswijze, resp. een juiste levenshouding. Aan de zevende tekst over de avonturen van de tweelingbroers Valentyen en Namelos, die na hun geboorte te vondeling worden gelegd, gaat een abecedarium (*Vnser leuen frowenrozenkrantz*) vooraf. Het afsluitende gedicht is een verhaal van drie koningen, die zich tijdens een jacht van hun gezelschap afzonderen

en in een bos tot hun schrik de drie lijken van hun gestorven vaders tegenkomen.

De afzonderlijke teksten zijn ook uit andere handschriften bekend, hetzij in dezelfde of andere vorm. Hoewel de teksten nogal van lengte en inhoud verschillen, hebben ze toch het devotionele karakter gemeen, wat mogelijk te maken heeft met de 'conservatief geestelijke attitude' van de Flanderaf-fahrer. Aan de eigenlijke teksteditie laten E. Langbroek en A. Roeleveld een vrij uitvoerige inleiding voorafgaan waarin ze achtereenvolgens, zoals vastgelegd in de richtlijnen van de reeks, gedetailleerd ingaan op aspecten als karakterisering van het handschrift, geschiedenis van het onderzoek, lokalisering en dergelijke. De codicologische beschrijving is verzorgd door H. Kienhorst.

Bovendien blijkt dat men zich ook bij de transcriptie van de tekst nauwkeurig aan de richtlijnen heeft gehouden, dat wil zeggen een strikt diplomatische uitgave heeft gemaakt. Dientengevolge krijgt de lezer bijna geen hulp bij het lezen door bv. aanpassing van de spelling of interpunctie. Bovendien zijn er afgezien van het paleografisch-codicologisch onderzoek nauwelijks annotaties, zoals bijv. woordverklaringen. Wel wordt er een becommentarieerd register van namen en plaatsen bijgevoegd. Verder bevat het boek een uitgebreide literatuuropgave, een concordantie met verwijzingen naar eventuele parallelteksten in andere handschriften, maar ook een register van opschriften en incipits. Afsluitend wordt een samenvatting in het Duits gegeven.

Ook al zijn de auteurs minutieus te werk gegaan, door een 'betreurenswaardige vergissing' bij de productie van het *Hartebok* zijn 231 superscripte tekentjes in de editie weggefallen. In de inleiding, vgl. bv. p. 23, en bij de verantwoording van de editie, vgl. p.42, worden deze wel genoemd. Hierbij gaat het om een teken dat de kopiist dikwijls boven de klinkers *a, e, o* en *u* zet. Inmiddels is bekend gemaakt dat er echter een inlegkatern waarop de verkeerd afgedrukte woorden staan aangegeven, op verzoek verkrijgbaar zijn bij Uitgeverij Verloren, Postbus 1741, NL-1200 BS Hilversum, tel. 035-6859856, e-mail bestel@verloren.nl.

De opmerking in het *Woord vooraf* dat de voortreffelijke uitgave die ons hier gepresenteerd wordt, op het verlanglijstje van de projectcommissie van de reeks Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden stond, is mij niet helemaal duidelijk. Het gaat toch om teksten die in het Nederduits zijn geschreven. Wel is bekend dat dit verzamelhandschrift o.a. twee lange uit het Nederlands vertaalde teksten bevat (*Van Namelos unde Valentyn* en *Van deme holte des hilligen krutzes*). Of de overige teksten op Nederlandse bronnen teruggaan of misschien in Brugge of in Duitsland in een Nederduits dialect werden geschreven, is niet met zekerheid te zeggen. Dientengevolge blijft de vraag, of deze uitgave eigenlijk wel in deze reeks thuishoort. Desondanks is er een editie op de markt gekomen die voor het onderzoek op het vlak van de mediëvistiek zeer waardevol en van groot belang is.

Mirjam Gabriel-Kamminga

Inger Leemans, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*. Uitgeverij Vantilt. Nijmegen 2002. 416 pagina's, register, ill. ISBN 90-75697-80-5. Prijs: € 25,-; pocket-editie € 20,-.

Er zijn van die vragen waar – Nederlandse? – literatuurhistorici een beetje bang voor lijken. De geschiedenis van de vroegmoderne roman in de Lage Landen hoort daar zeker toe. Een van de problemen ligt in de massa fictionele prozateksten die al op de markt was voordat in de achttiende eeuw de zogenaamde 'zedekundige' romans verschenen. Dat ze er waren is al curieus: in de klassieke poetica ontbreekt de roman immers nagenoeg en bijgevolg was er binnen de renaissancistische kaders voor de auteurs weinig eer aan te behalen. Opvallend is ook dat het morele gehalte van de verhalen vaak niet hoog is (of lijkt), waardoor de beschavende functie van literatuur er hevig onder druk staat. Zeventiende-eeuwse moralisten keurden romans dan ook graag af, een kritiek die door de literatuurgeschiedenis lange tijd werd overgenomen. En hoewel sinds de late jaren '70 van de vorige eeuw literatuurhistorici als Buijnsters, Van den Berg, Pol en het duo Grootes/Jansen geprobeerd hebben het onderwerp opnieuw te benaderen, hebben hun aanzetten weinig gevolg gekregen – behalve dat we mede dankzij hen over beter bibliografisch materiaal beschikken. Maar dat heeft vooral goed zichtbaar gemaakt over welke chaos aan teksten het gaat. Gegeven deze situatie heeft Inger Lee-

mans er verstandig aan gedaan zich voor haar proefschrift niet te begeven in een genre-theoretisch labrynt. Ze karakteriseert het huidige onderzoek naar het zeventiende-eeuwse Nederlandse fictionele proza treffend als een 'touwtrekwedstrijd tussen de verschillende historiografische benaderingen' (p. 40) met als inzet de etiketten heroïsch-galant, scabreus-picaresk, pastoraal en 'nouveau'. Niet alleen is er literair-theoretisch te weinig duidelijkheid over de vraag of er in de zeventiende eeuw wel een Nederlandse romantraditie was, bovendien moet die kwestie ook sociaal-historisch benaderd worden, is haar stelling. Ze kiest daarom als uitgangspunt de thematiek en doet in *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700* een uitdagende poging om een tiental (waarschijnlijk) niet-vertaalde Nederlandse romans tegen de achtergrond van de ontwikkelingen in de Republiek te plaatsen. Met deze aanpak komen zowel literair-historische vragen als de inbedding in maatschappelijke omstandigheden aan de orde.

Leemans is zich ervan bewust dat ze met 'pornografie' meteen een nieuw probleem binnenhaalt: wat werd daaronder verstaan? Ze lost die kwestie pragmatisch op, zoals ze ook voor de term roman doet. Valt heel veel fictioneel proza bij haar onder die laatste noemer, zo is alles wat zonder expliciet moralistische inslag openlijk over sex en zinnenprikkende erotiek handelt pornografie. Het gaat Leemans niet zozeer om nauwkeurige maatgeving bij definities, maar om de werkbaarheid van het corpus dat ze ermee kan cre-

ëren. De groep van tien titels die liber-tijnser is dan de rest, is niet zo groot, en zal gezien Leemans' intensieve speurtocht naar materiaal ook niet veel groter worden. Des te interessanter zijn de speculaties waartoe de belevenissen van de hoofdpersonen – meest hoeren (bijv. *De openhertige juffrouw, 'T Amsterdamsch hoerdom*), schelmen (*De doorluchtige daden van Jan Stront, Louwtje van Zevenhuizen, De twee fortuynskinderen*) of gesjeesde studenten (*De Leidsche straat-schender*) – aanleiding geven.

Kort gezegd beschrijven de teksten doorgaans de losbandige levensloop van burgers-in-de-marge: schalkse stellingen die liegen en bedriegen en alles aangrijpen om wellustig te genieten van eten, poep- en pies-jolijt en seks. En ook al worden ze af en toe even gestraft, ze volharden in hun levenswijze tot in de dood. Leemans stelt dat de lezer zo wordt geconfronteerd met de huichelachtigheid van zijn bestaan en het fiasco van zijn burgerlijke normen. Hij ziet daardoor in dat de romanwereld te prefereren valt boven de zijne. Ze bestempelt de romans als een onafhankelijkheidsverklaring van de idealistische literatuur, zonder moralistische boodschap of noties als poëtische gerechtigheid (o.m. p. 100-102, 125).

Op deze stelling valt wel wat af te dingen. Zo is het maar de vraag of men wel wilde sympathiseren met bijvoorbeeld messentrekker Louwtje van Zevenhuizen of de twee fortuynskinderen, de rasbedriegers Kleyn Klaesje en Michiel van Toorenvliet. Ik kan me niet goed voorstellen dat hun ongebreidelde egoïsme eigenlijk aangeprezen wordt. Zal de lezer niet concluderen dat dergelijke

schelmen geen rustig leven verdienen en het dus ook niet krijgen? Zo bezien is er wél sprake van poëtische gerechtigheid en worden burgerlijke waarden impliciet bevestigd.

Ook een ander argument voor de anti-idealistische boodschap, de mate van realistisch taalgebruik, vind ik niet zo overtuigend. Inderdaad staat het taalgebruik in de teksten dichter bij de spreektaal dan in tragedies of geschiedschrijving, maar voor de herhaalde bewering dat de auteurs bewust wilden aansluiten bij de ‘natuurlijke’ spreektaal (o.m. p. 71-72, 99, 171) voert Leemans geen bewijzen aan. En hoe moet dit gerijmd worden met de demonstratie van kunstmatigheid bij uitstek, de eindeloze humoristische stroom van scabreuze en erotische metaforen en uitdrukkingen?

Als argument tegen de onafhankelijkheidsverklaring in deze literatuur, zou ook ingebracht kunnen worden dat het corpus niet homogeen is en dat in hooguit de helft van de boeken pornografie een dominante rol speelt. Dan lijkt het dus nogal mee te vallen met de impact van die radicale ideeën. Maar wie zo redeneert, marginaliseert teveel, zoals Leemans overtuigend laat zien. Ze weidt uitvoerig uit over de kans die deze literatuur de lezer bood om in verzet te gaan tegen de gangbare maatschappelijke normen en te kiezen voor eigen genot.

Zo belanden we in het tijdperk van de radicale Verlichting, bekend uit de studies van o.a. Margaret Jacob en Jonathan Israel: in vervolg op de denkbeelden van Descartes rijst in de Republiek tussen 1650 en 1700 o.m. bij monde van

Spinoza verzet tegen de christelijke moraal en het leiderschap van de kerk. De radicalen willen een bevrijding van de hooggestemde idealen en pleiten voor erkenning van het reële bestaan van de aardse mens, bijvoorbeeld inzake seksualiteit. Tegen deze achtergrond blijkt de kracht van Leemans' corpus, hoe klein het ook is. Was het bijvoorbeeld enkel aan de Amsterdamse uitgever Timotheus ten Hoorn te danken dat er in de Republiek al zo vroeg zoveel oorspronkelijke porno verscheen? Na zijn dood stopt de porno-productie, maar dat kan ook liggen aan het feit dat na 1700 de radicale Verlichting in het algemeen wegebde. Ging de geestelijke vrijheid tussen 1670 en 1700 zo ver dat een verder weinig openlijke radicalist als Pieter Elzevier het aandurfde om anoniem zijn *Jan Stront* te publiceren? En als Elzevier inderdaad de auteur was, wat Leemans aannemelijk maakt, betekent dat dan dat er nog (veel?) meer waren zoals hij, die heimelijk op een kans gewacht hadden? Verklaart dat het verkoopsucces van deze boeken en ontmoeten we hier dus inderdaad lezers die walgden van de verpreutsing van het Frans-classicisme?

In het vuur van haar betoog verbindt Leemans al deze vragen met ‘de infrastructuur van een tegendraadse wereld’, zoals de titel van het laatste hoofdstuk luidt. Dat maakt het proefschrift wel zo aantrekkelijk – het genre is tenslotte bedoeld als verdediging van stellingen! Het daagt ook uit tot nieuwe hypothesen. Kozen zeventiende-eeuwse lezers bijvoorbeeld wel tussen soorten literatuur, of konden ook zij omnivoor zijn? En: hoe zwaar woog voor de

auteurs de vrijheid van vorm boven de beperkingen van de poëzie? Het wordt hoog tijd de vroegmoderne roman serieus te nemen.

Lia van Gemert

A. Hanou, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*. Nijmegen (Uitgeverij Vantilt) 2002. 288 blz. ISBN 9075697627, € 22,50

Deze bundel eerder verschenen artikelen van André Hanou valt te zien als een kruistocht tegen een ieder die meent dat de Nederlandse literatoren uit het tijdperk der verlichting een stelletje slaperige pruikekoppen waren. Als vanouds komen we bij de Nijmeegse hoogleraar historische letterkunde (deze bundel bevat ook zijn oratie uit 2001) weer tegendraadse figuren als Johannes Kinker, Jacob Campo Weyerman en Gerrit Paape tegen. En ook curieuze verschijnselen als de jojo en de Janus worden de kijkertjes thuis hier in herhaling aangeboden. Hanou schrijft erover met het van hem bekende enthousiasme, op basis van een grote eruditie en belezenheid, geschraagd door gedegen onderzoek. Het gaat hem daarbij om ‘verkenningen die een glimp laten zien van een wereld’, een wereld die ‘vol vrijheid, levenslust en ondernemingszin was’. In de visie van Hanou was de literator van de vaderlandse Verlichting meer dan een moraliserende slaapkop. Hij kon ook een politiek dier zijn, met een voorkeur voor het satirische en burleske. Daar heeft Hanou volkomen gelijk in, en het

is handig dat deze verspreide artikelen nu in één band beschikbaar zijn voor ieder die dit nog eens bevestigd wil zien.

Wel moet worden vastgesteld dat er het een en ander is gebeurd sinds het midden van de jaren '80, toen de eerste hier herdrukte beschouwingen verschenen. Het lijkt erop dat Hanou zich al in een vroeg stadium zo diep in zijn loopgraaf heeft ingegraven, dat het einde van de oorlog hem ontgaan is. Van tal van interessante studies van de laatste tien, vijftien jaar is in deze bundel geen spoor terug te vinden. Daarom heeft zijn betoog, hoe enthousiasmerend ook, soms wel iets van trappen tegen een dood paard. Inderdaad stelde een aantal door de overheid aangestuurde idioten onlangs voor, de term ‘pruike-tijd’ weer in school- en examenprogramma's te introduceren. Maar elke serieuze onderzoeker zal inmiddels wel met Hanou van mening zijn dat er in de achttiende eeuw niet alleen maar slaperige dominees en ouderlingen rondliepen. Aan de andere kant moet toch ook gezegd worden dat Hanou en de zijnen de Verlichting in Nederland vaak wel erg speels, kritisch en revolutionair voorstellen. Het is toch niet geheel toevallig dat ze altijd maar weer met die paar *usual suspects* Kinker, Weyerman en Paape komen aandragen. Ook blijft het een beetje vervelend dat de enige werkelijk grote figuur naast Kinker, Bilderdijk, nu juist alles behalve een verlicht auteur was. Bovendien is het niet altijd gemakkelijk om Hanou's enthousiasme voor de geschriften van zijn lievelings-schrijvers te delen. De auteur blijft in zijn artikelen optreden als een soort

literair-historische Wammes Waggel, die voortdurend 'Enigjes! Enigjes!' roept. Vaak heeft hij gelijk. Maar zo ongelooflijk leuk, origineel en interessant zijn schrijvers als Weyerman en Paape nu ook weer niet. Jazeker, wel in vergelijking met de rest van Nederland. Maar daarmee zou je impliciet weer toegeven dat de Verlichting als geheel in Nederland niet zoveel voorstelde. Hier ligt een probleem dat Hanou gewoonlijk omzeilt.

Een ander probleem is dat van het 'gat' in de Verlichting. Hanou gaat uit van een 'lange' eeuw der Verlichting: de periode 1670-1830. Met deze ruim anderhalve eeuw in gedachten kan hij bijvoorbeeld Cornelis de Bruijn (1652-1726) beschrijven als een grensgeval. Maar tussen de geboortedatum van De Bruijn en die van Johannes Kinker (1764-1845) gaapt een gat van meer dan een eeuw. Zelfs Weyerman (1677-1747) was al een halve eeuw dood toen Kinker pas goed op gang begon te komen. Zo'n gat van minstens een halve eeuw vinden we in talloze Nederlandse publicaties: men presenteert vooral voorlopers tussen pakweg 1680 en 1730, en nalopers tussen pakweg 1780 en 1830. Maar wat gebeurde er in de tussentijd, de tijd waarin je de 'eigenlijke' achttiende eeuw zou zoeken? Hebben we het eigenlijk niet over twee totaal verschillende tijdperken en twee totaal verschillende soorten Verlichting? Dit zijn vragen van een type waar Hanou niet zo van houdt. Hij waarschuwt in zijn voorwoord dan ook dat de lezer in deze bundel geen fundamentele overzichtsartikelen zal vinden over, 'bijvoorbeeld, *de* twee wereld-

beschouwingen, *de* drie soorten tijdschriften, *de* vier varianten van sociabiliteit tijdens de Verlichting'.

Natuurlijk staat de auteur volkomen in zijn recht wanneer hij interessante vragen afdoet met een 'Ik laat deze beker thans aan mij voorbijgaan' (p. 141). Maar stel dat er over tweehonderd jaar nog cultuurhistorici bestaan, en dat zo iemand in het jaar 2200 deze bundel leest, op zoek naar de mentaliteit van ons huidige tijdperk. Hij of zij zal dan moeten constateren dat hier vrijwel elke theoretische vraag uit de weg wordt gegaan, net als elke werkelijke discussie. Tevens zal onze cultuurhistoricus opmerken dat Hanou's collega's Kloek en Mijnhardt, auteurs van talloze studies die culmineerden in een overzichtswerk, hier vertegenwoordigd zijn met niet meer dan hun dissertatie en een artikeltje, alles uit de jaren 1985-1988. Frappant is ook dat in een literaturopgave van honderden titels slechts een handvol betrekking heeft op niet-Nederlandstalige studies. Mauzi's *L'idée du bonheur*, inmiddels meer dan 40 jaar oud, behoort tot de zeer weinige geciteerde publicaties die over de grenzen van onze gezellige moerasdelta heen kijken. In verband daarmee noteert men in 2200 dan ongetwijfeld ook, dat een op zichzelf aardig artikel over gedragscodes in de schouwburg geen enkele verwijzing bevat naar het belangrijke onderzoek dat hiernaar de afgelopen tientallen jaren door Franse en Amerikaanse onderzoekers is gedaan. De conclusie zal in het jaar 2200 snel getrokken zijn: 'Wat een weinig verlichte, kritische of kosmopolitische pruikekoppen waren dat, die let-

terkundigen rond 2000! Wat een verschil met breed en internationaal georiënteerde, in nieuwe theorievorming geïnteresseerde auteurs als Rhijnvis Feith en Hieronymus van Alphen! Wat zou er tussen 1800 en 2000 gebeurd zijn in Nederland?’

Gert-Jan Johannes

Klikspaan, *Studentenschetsen*. Studie-uitgave, verzorgd door **A. Kets, M. Lenders** en **O. Praamstra**. 2 Delen (deel 1: teksten, deel 2: commentaar). 880 + 683 pp. Den Haag 2002. Monumenta Literaria Neerlandica XIII, 1-2. ISBN: 90-76832-06-4. Prijs: € 95.-

Dit boek lijkt alleen qua omvang een historisch-kritische uitgave, het is uitdrukkelijk een studie-uitgave. Niet de tekstontwikkeling, maar (één versie van) de tekst zelf staat centraal. Een studie-uitgave is namelijk in eerste instantie bestemd voor een breed publiek dat zich met het betreffende werk wil bezighouden en kennis wil nemen van de informatie erover die in vakliteratuur besloten ligt. Zo'n uitgave bevat minimaal een goede leestekst, een editieverantwoording en een lijst van correcties ten opzichte van de basistekst, zonodig een verantwoording van de gekozen volgorde van de werken, een uitvoerig commentaar (met bijvoorbeeld toelichting bij de tekstgeschiedenis, de overlevering, de receptie, een poëtische analyse, een studie van de bronnen, structuuranalyses, interpretaties, annotaties), en verder een geselecteerde, becommentarieerde

bibliografie en omvangrijke registers (vgl. Mathijssen, *Naar de letter; handboek editiewetenschap*). De onderhavige uitgave voldoet op werkelijk indrukwekkende wijze aan de eisen van het genre; ‘natuurlijk’, kan men erbij zeggen, waar het gaat om een uitgave van het Constantijn Huygens Instituut, dat een grote naam heeft op editiegebied.

Het tekstdeel bevat alle *Studenten-typen*, het hele *Studentenleven* en alle *Studenten en hun bijloop*, inclusief illustraties, ophelderingen, in- en uitleidingen, bovendien reproducties van de omslagen van alle afleveringen waarin ze in eerste instantie verschenen, en een versie van *Bijloop II*, ‘Wuftheid’, met een Nederlandse vertaling van de (omvangrijke) Franse passages.

Het commentaardeel beantwoordt waarschijnlijk alle vragen die de *Studentenschetsen* kunnen oproepen bij de hedendaagse lezer. De publicatiegeschiedenis wordt uitvoerig en duidelijk geschetst tot en met de laatste druk die verscheen tijdens Kneppelhouts leven (1814-1885). De editorische verantwoording is klip, klaar en volledig. In de basistekst zijn - het kan niet genoeg geprezen worden - zo weinig mogelijk wijzigingen aangebracht, en de weinige correcties die nodig bleken, zijn allemaal met bronvermelding verantwoord; bovendien is er een lijst van koppeltekens die in deze uitgave samenvallen met een woordafbreking. Een en ander maakt het wie daar behoefte aan zou hebben mogelijk de ongezuiverde basistekst te reconstrueren. Het is typerend voor de editorische soberheid én helderheid van deze uitgave dat de tekstverantwoording in al zijn volledig-

heid met negen pagina's bijna het kleinste onderdeel is (afgezien van het voorwoord, de fotoverantwoording en de inhoudsopgave). Niet minder kenmerkend voor deze studie-uitgave is dat de opgave van de geraadpleegde bronnen maar liefst 34 pagina's beslaat, en het register van namen en titels 36 pagina's.

Centraal staat de volledige tekst van de *Studentenschetsen* (745 bladzijden); dus is veel werk gemaakt van de annotaties, die 528 pagina's beslaan. Hoewel ik niet alles heb doorgenomen, kan ik zeggen dat de informatie in de annotaties ontzagwekkend is. Deze rijkdom is voortgevloeid uit het voornemen van de editoren om aan te geven hoe betrouwbaar de beelden zijn die Kneppelhout geeft van het Leidse (studenten)leven van midden negentiende eeuw. 'Daartoe zijn de plaatsen waar hij lijkt te refereren aan de realiteit, zoveel mogelijk getoetst aan andere bronnen' (dl. 2: 17). En dat zijn er veel want de *Studentenschetsen* behoren tot het genre van de literaire fysiologie, waarover in de inleiding van het commentaardeel wordt uitgeweid. In die inleiding wordt tevens ingegaan op Kneppelhouts idealisme (de term is van Potgieter): hij beperkte zich 'niet tot een nauwgezette weergave van de werkelijkheid, maar liet [...] die vergezeld gaan van kritische en vaak ook moraliserende beschouwingen' (dl. 2: 9). De vraag of Kneppelhouts denkbeelden overeenstemmen met die van anderen, blijft onbeantwoord (dat zou inderdaad de editoren te ver gevoerd hebben buiten de kaders van een studie-uitgave, maar een stevige basis voor een onderzoek ernaar is er

nu wel). De annotaties tonen echter wel en overtuigend aan 'dat de *Studentenschetsen* [...] een betrouwbare historische bron' zijn (dl. 2: 17). Een uitbundige bijlage in dezen is de los bijgevoegde reproductie van een plattegrond van Leiden anno 1850 (groot 80 x 53 cm). Ze illustreert de werkelijkheidsbasis van de teksten, want iedere Leidenaar die Kneppelhout noemt, wordt door de editoren ten behoeve van de hedendaagse lezer letterlijk en figuurlijk thuisgebracht.

Bij al deze zakelijkheid is het een genoegen dat de teksten geheel schoon worden gepresenteerd (afgezien van een noodzakelijke regelnummering in de marge). Wie wil, kan de annotaties ongelezen laten en zich concentreren op de literaire teksten, die de *Schetsen* ook beogen te zijn, al heeft de commentaar daar weinig aandacht voor. Het referentiële aspect heeft de voorrang. Wanneer de 'klaplooper' een gesprek voert met student 'Jan' over cigaren van drie cent, gekocht bij Blaauw, versus cigaren van één cent, gekocht bij Waalboer, en de strekking van de dialoog laat aan duidelijkheid niets te wensen over, dan nog wordt er in annotaties uiteengezet dat Blaauw tot in de tijd van Piet Paaltjens een favoriete sigarenboer was; bovendien wordt aangegeven wat Blaauws voornaam was, zijn geboorte- en sterfjaar, het toenmalig adres van zijn winkel, en welk huisnummer dat pand thans heeft; Waalboer dito. Enerzijds is dit een voorbeeld van hoe er soms met een referentiële houwitsers geschoten wordt op luimige literaire muggetjes, anderzijds geeft het aan hoe grondig, voortvarend de edi-

teurs, niet voor één gat te vangen, hun annotatietaak op zich genomen hebben en met verve hebben afgerond en gepresenteerd.

Wat ik, als ik dat bij deze overvloed mag aanstippen, mis, naast een overzicht van de Kneppelhout-*Forschung - if any* - is een verhandeling over de receptie- en waarderingsgeschiedenis van de *Schetsen* na de dood van Kneppelhout. Wel wordt uitgelegd dat deze bijzonder actueel waren (mede op grond daarvan is de eerste druk als basistekst gekozen) en dat ze handelden over, en dus vooral te waarderen waren door een uiterst select gezelschap, namelijk de ongeveer 500 studenten en 30 hoogleraren te Leiden medio negentiende eeuw, maar hoe de *Schetsen* later, na 1885, (in) de literatuurgeschiedenis overleefden, hun canoniseringsgeschiedenis, wordt niet behandeld (de editie-Van den Bergh e.a. (1998) van Hildebrands contemporaine *Camera obscura* is in dit opzicht zo intrigerend). Deze uitgave, die de *Studentenschetsen* bijzet in de gaanderij van monumenten van het literaire Nederlands, maakt zondermeer nieuwsgierig naar een dergelijke, aanvullende studie. Wie daar werk van wil maken, vraag zich af: hoe uit de schaduw van deze editie te treden.

Fabian R.W. Stolk

En gene schitterde op de rede. Over Kees Ouwens. Onder redactie van **Hans Groenewegen**. Groningen: Historische Uitgeverij 2002. 372 pp., € 29,95.

Ouwens is in de mode, lijkt het. Zijn laatste bundels werden voor diverse grote literaire prijzen genomineerd en met regelmaat staan in letterkundige tijdschriften waarderende beschouwingen over zijn poëzie. Onlangs nog verscheen *Alle gedichten tot dusver*, een verzamelbundel die zeer goed werd ontvangen. En nu is er dan *En gene schitterde op de rede*, een verzameling artikelen en documenten, samengesteld door Hans Groenewegen.

De bundel vormt onderdeel van de serie 'Over poëtica en poëzie' en Ouwens bevindt zich daarmee in goed gezelschap: eerder werd in deze reeks al op gedegen en toegankelijke wijze aandacht besteed aan het werk van Leopold, Kouwenaar, Faverey en Lucebert. Dat Ouwens aan dat illustere rijtje is toegevoegd, mag opvallend worden genoemd: sommige critici vinden zijn werk magistraal, maar anderen vinden het te veeleisend en cerebraal. Een bundel als deze zou dan ook een goede gelegenheid zijn om een einde te maken aan de dubbelzinnige status van Ouwens.

Om een ingang te vinden tot Ouwens' weerbarstige poëzie, beroepen de auteurs van de diverse bijdragen zich vaak op andere oeuvres. 'Niet eerder is het werk, de persoonlijke mystiek van Ouwens van zo veel zijden tegelijk benaderd', vermeldt de flaptekst met enige trots. Die veelzijdigheid blijkt echter te hebben geleid tot een hybri-

dische verzameling teksten: leesbare en overtuigende artikelen staan naast associatieve leesverslagen, die de lezer met veel vragen achterlaten. Meer dan eens lijkt de keus voor een bepaalde invalshoek namelijk vooral te zijn gebaseerd op de gedachte dat men vast bij andere 'moeilijke' schrijvers en denkers te rade moet gaan om deze 'moeilijke' dichter te doorgronden. Soms werpt zo'n benadering vruchten af, maar andere keren is zij te weinig gemotiveerd.

De eerste bijdrage, 'Oude chaos, nieuwe orde' van Piet Gerbrandy, is een voorbeeld van een geslaagder artikel. Gerbrandy geeft een thematische lezing van Ouwens' poëzie en gebruikt daarbij de Griekse mythologie als leidraad. Narcissus, de nimf Echo, het gevleugelde paard Pegasus, Oedipus – ze passeren allemaal de revue in een inzichtelijk beschouwing.

Minder overtuigend is de bijdrage van Yra van Dijk. Deze tracht aannemelijk te maken dat er parallellen zijn tussen de poëzie van Ouwens en de literatuurfilosofie van Maurice Blanchot. Van Dijk weet interessante kwesties te berde te brengen over de rol van het zelfverlies en de 'Ander' in Ouwens' poëzie, maar bij het toepassen van Blanchots ideeën op de gedichten dreigt ze soms in algemeenheden te vervallen. Zo gaat Van Dijk in op de betekenis van het 'niets': volgens Blanchot zijn taal en literatuur onlosmakelijk verbonden met afwezigheid en het niets. Door iets te benoemen met een woord, verwijst een spreker in feite naar het ontbreken van dat iets, naar het gemis eraan, naar wat ervan over blijft als het er niet meer is – naar het 'niets', kortom.

Dit 'niets' brengt Van Dijk in verband met het zwijgen en het 'wit' in Ouwens' poëzie: 'Ouwens gebruikt die stilte tussen zijn woorden om over iets te spreken waar per definitie niet over gesproken kan worden, en zo geeft hij zijn onvermogen een scheppende kracht.' (265) Ter illustratie citeert Van Dijk een gedicht uit *Mythologieën*, een bundel waarin veel typografisch wit wordt ingezet, en zij vervolgt: 'De woorden komen op zichzelf te staan en krijgen gewicht. Net als in Ouwens' vorige bundels moeten we hier niet dwars door de woorden naar hun betekenis gaan, maar bij de werkelijkheid van de woorden zelf stil staan.' (266) Zo'n observatie zegt echter niets over de poëzie van Ouwens; ze had evengoed kunnen volgen op een citaat van Armando, Deelder of Nachoem M. Wijnberg, dichters die eveneens veel wit in hun gedichten gebruiken. Van Dijk weet, met andere woorden, niet altijd even aannemelijk te maken waarom nu juist Ouwens' werk met Blanchot in verband moet worden gebracht.

Waar Van Dijk's invalshoek evenwel nog boeiende resultaten oplevert, daar is de vergelijking die Hans Groenewegen maakt tussen de poëzie van Ouwens en die van Hans Faverey, eenvoudigweg veel te gewild. Volgens Groenewegen 'oriënteert' Ouwens zich op het werk van Faverey – ook al een 'moeilijke' dichter – en verwerkt de dichter 'meer dan eens fragmenten' uit Faverey's werk (272-273). De intertekstuele relaties die Groenewegen aanwijst, zijn echter zelden overtuigend. Het citeren van Faverey's bekende gedicht over communicatie 'die in // zijn staart bijt en

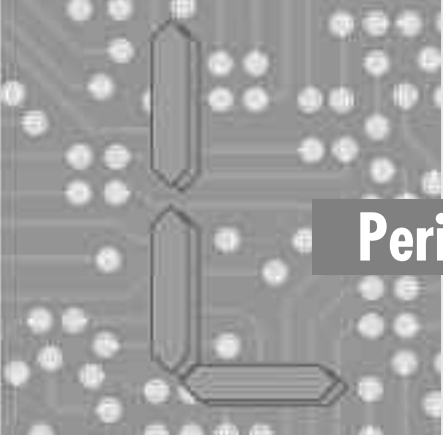
zijn staart- / angel recht door zijn kop slaat', bijvoorbeeld, na een gedicht waarin Ouwers de verhouding tussen het 'ik' en buitenwereld problematiseert, is wat al te gemakkelijk. Ook beweert Groenewegen dat een formulering als 'het verlorene' of 'de vergetene' uit *Afdankingen* moet worden opgevat als een 'knipoog naar Faverey's titel *Het ontbrokene*' (293). Maar waarom zouden die formuleringen niet evengoed kunnen refereren aan Achterbergs 'Het nameloze', Ida Gerhards 'Het ontspringende' of zelfs Bloems 'De gelatene'? Zulke 'verwijzingen' naar Faverey zijn wel bijzonder vergezocht.

Storend zijn overigens ook de onbegrijpelijke zinnen die Groenewegen bezigt. Over *Droom* schrijft hij bijvoorbeeld: 'Zo lijkt een passage uit een terugblik het voorbije leven een directe evaluatie van het *Klem*-project.' (289) Elders staat er: 'Als een beek besluit in deze twijfel: de dingen voor zich zeggen genoeg als zij het oog hun zichtbaarheid medelen en doe er alstublieft het zwijgen toe om hen niet aan te tasten, of, als ik ze zeg, worden de dingen zichtbaar.' (297) Een laatste voorbeeld: 'Waar de dingen met zichzelf samenvallen en daardoor onaantastbaar zijn voor blik of woord, zijn zichzelf.' (299) Als Groenewegen dan ook over een van Ouwers' gedichten opmerkt: 'Ik wens me vele komma's meer of alle komma's minder. Een dubbel puntje had ook kunnen helpen' (296), gaat dat wat mij betreft ook voor zijn eigen schrijfstijl op.

Sommige bijdragen mogen dan misschien niet even geslaagd zijn, de bundel bevat gelukkig ook prachtig nieuw materiaal. In de afdeling 'Handschrif-

ten en documenten' zijn fascinerende brieven opgenomen, waaruit Ouwers naar voren komt als een gedreven dichter voor wie leven en werk samenvallen. Fragmenten uit zijn brieven keren zelfs letterlijk terug in gedichten. Zo stuurt hij het volgende verkapte zelfportret aan Jan E. Bouman: 'Er zijn wat gemoedsaandoeningen af en toe, er is een glimp van eigenheid nu en dan, soms een vermoeden van echtheid, een krachteloosheid meestentijds. Ja, zo is de staat van zaken bij de lui die niets kunnen van nature dan onbekwaam zijn.' (131-132) Die regels roepen het gedicht 'Retour de la Belgique' uit *Van de verliezer & de lichtbron* in herinnering: 'Getuige hem schaart dit, landmassa-ontvouwing, onder de lui, machts- / verheffing, die niets kunnen, roem van de gronden, dan onbekwaam // Zijn, horizoncirkelbeschrijving, van nature, [...]'.

En gene schitterde op de rede is door de grote verschillen tussen de aard en kwaliteit van de diverse bijdragen een onevenwichtige verzameling geworden. Ook de opname van dit bijzondere nieuwe materiaal kan niet verhullen dat de bundel het aflegt tegen zijn voorgangers uit de reeks 'Over poëtica en poëzie'. Dat is jammer, want de intrigerende poëzie van Ouwers had haar plek in deze serie zeker verdiend.



Periodiek

De achttiende eeuw loopt inmiddels een jaar achter: men is nu aangeland bij het tweede nummer van de jaargang 2001, het wordt tijd voor een inhaalslag. Maar inhoudelijk niets te klagen. Dit nummer, **33 (2001) 2**, is een mooi themanummer over zelfmoord, met onder andere artikelen over een pennensrijd over kindermoord en zelfmoord, de opvattingen over zelfmoord in de protestantse kerk in Nederland en de 'theatrale zelfmoord': zelfmoord in toneelstukken.

In **Bzzlletin 31 (2002) 281** staat Joost van den Vondel centraal. Tot een halve eeuw geleden 'morele standaard, maatschappelijk geweten en religieus oriëntatiepunt voor vrijwel alle Nederlanders', schrijft Marijke Spies, volgens ons wat te optimistisch over het verleden. Als het niet goed gesteld is met de waardering van de Nederlandse klassiekers, dan is daar in dit bijzonder aardige nummer van *Bzzlletin* in elk geval weinig van te merken. Vondel als toneelschrijver, als dichter en satiricus, als gelegheden- en liefdesdichter, ze komen alle aan bod (met medewerking van onder andere Huub Beurskens, Piet Gerbrandy, Rein Bloem).

De Gids 165 (2002) 5, 6, 7 is een driedubbelnummer. Driedubbel, dat valt nog nauwelijks een tijdschrift te noemen. *Een huis voor ons verleden* is dan ook eigenlijk een essaybundel, vormd als aflevering van *De Gids*. In verschillende hoofdstukken worden uiteenlopende aspecten van de Nederlandse maatschappij en geschiedenis beschreven: van seks en emancipatie tot koloniën en God: dit is de virtuele gids voor Nederland als museum (met medewerking van onder andere Christien Brinkgreve, Thomas von der Dunk, Tijs Goldschmidt, Gert Oostindie).

Per aflevering presenteert **Hollands Maandblad** zich zelfgenoegzamer: met dit nummer **43 (2002) 650** is na een sombere periode vol oorlog en terrorisme 'de tijd van vooruitblikken aangebroken'. De wereld zal er nog van op horen, maar in dit nummer staan weer verschillende goede gedichten en fraaie verhalen, voorwaar ook enkele nieuwe auteurs. Compleet met enkele opiniërende stukken, lijkt *Hollands Maandblad* op het ogenblik nog het meest op een ouderwets, echt literair tijdschrift.

Ook enkele recentere nummers zetten

deze trend voort. Het zomernummer (44 (2002) 655) is zoweer een themanummer over 'lichaam'. Grunberg, Vroman, Heytze, Verbogt zijn bekende namen, maar dat geldt niet voor Samira el Kandoussi en Janneke Donkerlo.

In **Madoc 15 (2001) 4** viert de redactie het vijftienjarig bestaan van het tijdschrift. Het is een themanummer over kleur in de middeleeuwen, met onder meer bijdragen over kleur in middeleeuwse handschriften, 'effen ridders en kleurige bomen' en middeleeuwse theorieën over de waarneming van kleuren. Geheel in stijl is het tijdschrift – voor één keer – in kleur uitgegeven. Maar ook in grijs is *Madoc* steeds de moeite waard, met toegankelijke artikelen over onderwerpen die niet alleen voor vakgenoten, maar ook voor de geïnteresseerde leek interessant zijn.

Jaap van Moolenbroek laat in **Madoc 16 (2002) 1** zien hoe magister Wessel Gansfort ervoor zorgde dat hij ondanks zijn onorthodoxe ideeën uit handen van de inquisitie bleef. Hij bracht zijn controverse standpunten niet buiten de kringen van geletterden en werd beschermd door de bisschop van Utrecht. Later werden zijn geschriften voor katholieken officieel verboden verklaard. Nicole de Bree besteedt aandacht aan Thomas Hoccleve, die als psychiatisch patiënt een verzameling literaire werken schreef 'met een post-modern tintje', de *Series*. De Bree schrijft over de verbondenheid van zonde, ziekte en gekte met de interpretatie van deze tekst en over Hoccleves strategie om zijn publiek voor zich te

winnen. Volgens Reinier Speelman beleeft de belangstelling voor Dante's *Divina Commedia* een ware hausse, met drie nieuwe Nederlandse vertalingen en een groot theaterspektakel dat op dit werk gebaseerd is. Speelman gaat in op deze hausse, op de geschiedenis van Dante in Nederland en vergelijkt de drie vertalingen. W.P. Gerritsen opent een nieuwe serie, 'Monumentale mediëvisten' genaamd, waarvoor vier mediëvisten is gevraagd welk boek of welke geleerde diepe indruk op hen heeft gemaakt. Gerritsen vertelt over Auerbachs *Mimesis*. Ook een (wat late) reportage over Peter Greenaways tentoonstelling in het Groninger Museum over de middeleeuwen in het noorden.

In het openingsartikel van **Madoc 16 (2002) 2** verhaalt Ad Tervoort over het Nederlandse studentenleven aan middeleeuwse Italiaanse universiteiten. In de middeleeuwen maakte ongeveer een op de twintig Nederlandse studenten een studiereis naar Italië, het land waar het universitaire leven het eerst tot volle bloei kwam. Italiëgangers maakten nadien goede kans op een loopbaan binnen de kerk, wereldlijke overheden, universitaire wereld of gezondheidszorg. Niet voor alle studenten liep zo'n 'iter italicum' goed af: zo'n vijf procent overleefde de studietijd niet, ten prooi gevallen aan bijvoorbeeld pest of syfilis. Hanno Wijsman vertelt juichend over het heropende Museum Meermann-Westreenianum, waar oude handschriften en nieuwe media hand in hand gaan. Johan Hooge laat zien welke functie de droomvisioenen in de *Queeste van den Grale* hebben: ze zijn de

motor van een groot deel van het verhaal en plaatsen de gebeurtenissen in een religieus perspectief. Droom en waarheid gaan samen in het verhaal, de dromen geven de personages vingerwijzingen van hogerhand. Pascal Bertrand belicht de verandering in beeldvorming (van kluizenaar tot beschermheilige) rond de heilige Antonius in het *Passionael*.

Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weijerman 25 (2002) 2 bevat artikelen over de nieuwsgaring van de achttiende-eeuwse dagboekschrijver Jan de Boer (door Jeroen Blaak), de bijdrage van Pieter van Zuylen-van Nijeveldt aan het sentimentalistische discours (door Ulrike Sawicki), meiden en knechten in het dagboek van Constantijn Huygens jr. (een niet erg doorwrocht stuk van Rudolf Dekker) en over Justus van Effens onverwachte vertrek naar Brabant aan het eind van zijn leven en de mogelijke verklaringen daarvoor (door W.R.D. van Oostrom).

In **Ons erfdeel 45 (2002) 3** een artikel over A. Roland Holst van A.L. Sötemann. Tot zover niets bijzonders. Dat de inmiddels overleden hoogleraar de prins der dichters behandelde in de reeks 'Dichters die nog maar namen lijken' verbaast echter wel. Sötemann constateert terecht dat Roland Holst de ene na de andere bloemlezing uitgenikkert wordt, en dat zijn werk nauwelijks nog bestaat voor lezers. Voor het overige een vertrouwd nummer, met veel taalpolitiek, degelijke recensies en een brede onderwerpkeuze.

Passionate 9 (2002) 5 bevat een 'minispecial' over Fouad Laroui, met bijdragen van Abdelkader Benali (interview), Toef Jaeger (over het proza) en Evelien Chayes (over zijn dichtbundel). In het reguliere deel van dit nummer onder andere poëzie van Ronald Ohlsen en Ruben van Gogh.

De poëziekrant is op het ogenblik wel een van de aardigste literaire tijdschriften. Onverstoorbaar besteedt het aandacht aan de poëzie. In een en hetzelfde interview kom je vragen tegen als 'is je werk autobiografisch' en 'Vrouw dood en jazz lijken wel je voornaamste preoccupaties te zijn – na de poëzie uiteraard'. Dat 'uiteraard' doet het hem: volkomen vanzelfsprekend is het belang dat interviewer Renaat Ramon en dichter Adriaan de Roover aan hun marginale levensrechtvaardiging besteden. In dit nummer (**26 (2002) 3**) ook aandacht voor Robert Anker, Gerard Reve en Ruben van Gogh.

In nummer **26 (2002) 4** is (bloed)serieuze aandacht voor Anneke Brassinga, en natuurlijk voor de alweer voorbijge poëziesomer Watou. Een mooi persoonlijk leesverslag over Jotie T'Hooft is het hoogtepunt van nummer **26 (2002) 5**, waarin ook Eddy van Vliet en Paul Bogaert aan de orde komen.

Queeste is ouderwets, degelijk en echt voor de *die hards* onder de mediëvisten. Maar deze keer toch ook een artikel met een wat actueler aandoend onderwerp: 'vrouwen en mobiliteit in de Nederlanden', onderzocht aan de hand van Mediolatijnse teksten (door Katrien Heene). Verder in dit nummer, **9**

(2002) 1, een artikel van Herman Brinkman over de relatie tussen de auteursbiografie van Jan Moritoen, een van de dichters van het Gruuthusehandschrift, en de aan hem toegeschreven teksten. En Helmut Tervooren en Martina Klug beschrijven, editeren en becommentariëren een tot nog toe onbekende liedcyclus uit het Gaesdonkse verzamelhandschrift MS 37 die de sfeer ademt van de devotio moderna.

De Revisor 29 (2002) 2 is een ultrakort proznummer vol verhalen van maximaal 500 woorden. De redactie wil het korte verhaal de aandacht geven die het verdient. Het grootste deel is een bloemlezing uit de wereldliteratuur, maar er staat ook mooi nieuw werk in van de redactielieden, en van Peter Drehmanns, Herman Franke (vooral hij) en Maarten Biesheuvel (vooral leuk voor de liefhebber).

Nummer **29 (2002) 3** is weer een regulier nummer, en een vrijwel voorbeeldige aflevering van wat een literair tijdschrift zou kunnen zijn, of: lang geweest is. Een artikel over Hermans over Céline, een scatologisch gedicht van Atte Jongstra, een prozadebuut (jawel): Paul Dijkstra, poëzie uit Zuid-Afrika en Korea, en zelfs een poëziedebuut: Lodwijk van Oord dat de sporen van de invloed van redacteur Ilja Leonard Pfeijffer draagt.

In **TNTL 118 (2002) 2** heeft de redactie zoals meestal gezorgd voor een evenwichtige spreiding van letterkundige artikelen over de verschillende periodes. Erwin Huizenga richt zich op een deeloverlevering van Cyrurgie, een tekst van de beroemdste Vlaamse chi-

rurg uit de veertiende eeuw. Hij laat zien wat de vele veranderingen die in de tekst zijn aangebracht zeggen over de compiler ervan. I. Decloedt schrijft over de contacten van Frederik van Eeden met Oostenrijk en de Oostenrijkse literatuur op basis van de helaas slechts fragmentarisch overgeleverde correspondentie van Van Eeden met Oostenrijkse auteurs. Jos Houtsma vergelijkt 'het lied van de boerman' in de *Boere-Klucht* (1612) van Samuel Coster met de vier oudst bekende Nederlandse parallelteksten. *TNTL* gaat met haar tijd mee en heeft boekbeoordelingen en signalementen nu ook op het web staan.

In **TNTL 118 (2002) 3** gaat de aandacht uit naar enkele klassiekers, in artikelen over 'erosie in *Nooit meer slapen*' (door Jeroen Paalvast), de thematische structuur van Couperus' roman *Metamorfoze* (door P. Kralt) en een Latijnse liturgische bron voor het Egidiuslied (door Gertjan Postma); daarnaast schrijft A.M. Duinhoven in een taalkundig artikel over enkele soorten negaties. Spannend is de discussie tussen Erik Spinoy en Thomas Vaessens over de interpretatie van Nijhoff en Van Ostaijen, waarbij de heren recht tegenover elkaar gaan staan. Leuk en zinnig, dit soort discussies zou vaker in de vakbladen gevoerd moeten worden.

De **Vestddijkkroniek** blijft bewondering afdwingen voor de vasthoudendheid waarmee men uithoeken van gebaande paden blijft zoeken. Aflevering (2002) **99** is een themanummer over *Forum*, dat wil zeggen een gedeeltelijke verzame-

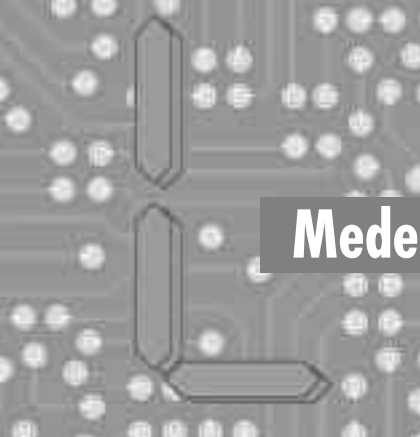
ling van de voordrachten van het *Forum*-symposium dat vorig jaar werd gehouden. Het nummer wordt uitgevuld – zo presenteert de redactie het min of meer zelf – met artikelen van René Marres (over de Menno ter Braak-biografie van Léon Hanssen) en Emanuel Overbeeke, over Vestdijk als muziekcriticus.

In **Vooys 20 (2002) 1** vertelt Frits van Oostrom over zijn ervaringen als Universiteitshoogleraar in Utrecht, en dat zal hij deze jaargang blijven doen. Men kan er in lezen welke indruk Fay Lovsky op hem heeft gemaakt. Het is een interessant nummer, onder andere over Nabokov (de ondertitel ‘De roman *Pnin* ontmaskerd’ is wat sensatiezoekend, het artikel is goed), en ook heeft *Vooys* het getroffen met de bijdrage van Jef Rademakers over Gerard Reve.

Yang is een postmodern tijdschrift – in de goede zin van het woord dat men niet bang is voor extremen, noch voor grenzen. Een cultural studies-benadering van taalgebruik in het Derde Rijk staat naast ‘Hit Me’, een privé popkroniek van Bart Meuleman, die als writer-in-residence mag doen waar hij zin in heeft. In dit nummer **39 (2002) 1** is aandacht voor de anti-globaliseringsbeweging, maar er blijft ruimte voor de poëzie van Arjen Duinker. **Yang 39 (2002) 2** is, jawel, een themanummer over experiment en engagement in de jaren zestig. Misschien wel vooral over de erfenis van de jaren zestig, veel essays behandelen eerder cultuurgeschiedenis en theorievorming dan de periode zelf. Veel ideologiekritiek en alweer cul-

tural studies (met onderwerpen als feminisme, Godard, Planet of the Apes, Normail Mailer).

Het oorspronkelijk Vlaamse **Zacht Lawijd 2 (2002) 1** – vernoemd naar een dichtregel van Richard Minne – heeft versterking gekregen vanuit Den Haag, de kringen rondom het Letterkundig Museum. Het is daar niet vlotter of toegankelijker van geworden. Het blad is een toevluchtsoord voor een ouderwets documentaire benadering van literatuurgeschiedschrijving. Met onderwerpen als Van de Woestijne, Jan Greshoff, Ter Braak, *De Gemeenschap* staat het niet in de voorhoede van de literatuurgeschiedschrijving, maar voor de neerlandistiek is het een combinatie om in de gaten te houden.



Mededelingen

Afscheid van Riet Schenkeveld-van der Dussen

Met ingang van deze achtste jaargang is Riet Schenkeveld-van der Dussen uit de redactie getreden. Uitgeverij Van Gorcum en de redactie danken haar voor het belangrijke werk dat zij voor het tijdschrift heeft gedaan.

'In de boeken, met de geest'

Ter gelegenheid van het vertrek van Schenkeveld-van der Dussen als hoogleraar vroegmoderne Nederlandse literatuur aan de Universiteit Utrecht op 31 oktober 2002 verscheen een fraaie bundeling van haar veelzijdige werk, voorzien van een bibliografie en een inleiding. In dit boek staan artikelen die eerder zijn verschenen in *De nieuwe taalgids* en *Nederlandse Letterkunde* en 'klassiek' zijn geworden. *In de boeken, met de geest. Vijftien studies van M.A. Schenkeveld-van der Dussen over vroegmoderne Nederlandse literatuur, uitgegeven bij haar afscheid als hoogleraar van de Universiteit Utrecht op 31 oktober 2002.* Met een bibliografie van het werk. Verzameld en ingeleid door A.J. Gelderblom, E.M.P.

van Gemert, M.E. Meijer Drees en E. Stronks. Amsterdam: Amsterdam University Press 2002; 312 bladzijden. ISBN 90 5356 599 x.

Knuvelde

Iedere neerlandicus die in de jaren 70 en 80 van de vorige eeuw is schoolgegaan, heeft het literair-historisch werk van Gerard Knuvelde bestudeerd. Over hem schreef Andre L.S. Kersten een biografie die bij alleen bij de auteur is te verkrijgen: Hartertseweg 365, 6533 GD Nijmegen, tel. 024 3560048.

W.F. Hermans

Op initiatief van het Willen Frederik Hermans Instituut te Den Haag en ter gelegenheid van de opvoering van de theaterproductie *Een heilige van de horlogerie* in Literair Theater Bandoul schreef Elly Kamp een essay onder de titel *Machines en een fatale vrouw. Een heilige van de horlogerie in de kritiek*. Exemplaren zijn te bestellen bij Branoul Literair Theater, Maliestraat 12, 2514 CA Den Haag - theater@branoul.nl.

Cyriel Buysse Genootschap

‘De achttiende aflevering van de *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* laat alweer zien dat speurwerk in archieven interessante verrassingen kan opleveren en dat het bekijken van een “oude” schrijver met nieuwe methodes en met jonge ogen steeds weer mogelijk is.’ Wie zich geënthousiasmeerd weet door deze openingszin uit de Inleiding van de *Buysse-Mededelingen XVIII* (Gent 2002. ISSN 0772-1455), kan een exemplaar beschrijven bij de redactie, p/a A.M. Musschoot, Universiteit Gent, Blandijnberg 2, B-9000 te Gent. Het bevat onder andere opstellen van Leen Maes (‘”Joa, ’t en ’n oardig land, Amerika”’; een imagologische benadering van Amerika door de literaire realiteit van Cyriel Buysse) en Anne Marie Musschoot (‘De zakelijke verankering van Cyriel Buysse in Nevele’).

Het Bilderdijk-Museum

Ook de Bilderdijk-studie boekt vooruitgang. De redactie nam, ietwat verlaat weliswaar, met vreugde kennis van het mededelingenblad van *Het Bilderdijk-Museum* jaargang 18 (2001), waarin beschouwingen staan van H. Krop (‘Stuurloos tussen Socrates en Newton; de Nederlandse wijsbegeerte in Bilderdijk’s jeugd’), W.J. Hanegraaf (‘Westerse esoterie en de eeuw van de rede’) en Peter van Rooden (‘Bilderdijk en het moderne onderzoek naar godsdienst’).

Uitgaven van het Studiecentrum 18^{de}-eeuwse Zuid-Nederlandse Letterkunde

Kort na elkaar verschenen twee cahiers van het Studiecentrum 18de-eeuwse Zuid-Nederlandse Letterkunde, die beide te bestellen zijn bij de Facultés universitaires Saint-Louis, Kruidtuinlaan 41, 1000 Brussel. Het eerste cahier (nr. 21) bevat een studie van W.L. Braekman die handelt over *Leven en werk van de Gentse rederijker Jacobus Hije (1667-1749)*. Het tweede (nr. 22) werd geschreven door Jozef Huyghebaert en draagt de titel *Van spiegels en uilen. Facetten van het 18^{de}-eeuwse Zuid-Nederlandse literaire leven*.

BP