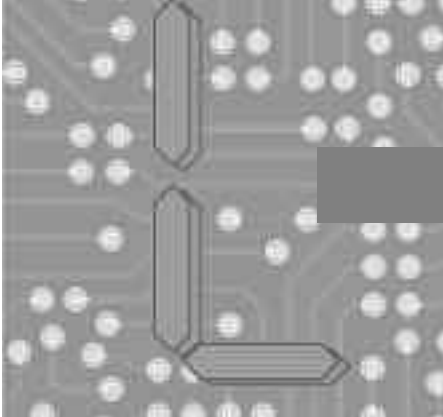




Stand van Zaken

Verspreid verzameld. Rederijkersteksten in vroegmoderne verzamelhandschriften

Nelleke Moser

Gedurende de zestiende en zeventiende eeuw besteedden diverse liefhebbers van de rederijkerskunst hun vrije tijd aan het noteren van toneelstukken, refreinen en ander rederijkerswerk.¹ Dankzij hun verzameldrift beschikken wij nu over een schat aan informatie met betrekking tot de overlevering van rederijkersteksten en de smaak van het vroegmoderne lezerspubliek, twee onderwerpen waarover nog weinig bekend is. De overgeleverde handschriften geven die informatie echter niet gemakkelijk prijs, enerzijds omdat ze nog niet systematisch ontsloten zijn, anderzijds omdat de kopiïsten van destijds natuurlijk geen rekening hielden met de vragen die hedendaagse onderzoekers graag beantwoord zouden zien.

In dit artikel wordt een overzicht gegeven van de stand van zaken in het onderzoek naar verzamelhandschriften met rederijkersteksten. Tevens worden de contouren geschetst van het post-doconderzoek naar deze verzamelhandschriften dat de auteur van deze bijdrage uitvoert binnen het zwaartepunt 'Identiteit in samenspel. De Nederlandse identiteit als resultante van religie, cultuur en kunst tussen 1400 en 1700' aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. In dat onderzoek worden de collecties beschouwd als een middel om inzicht te krijgen in de ontwikkeling van literaire smaak in de vroegmoderne tijd. Smaak wordt daarbij opgevat als een verschijnsel dat zich binnen een groep ontwikkelt en de onderlinge verbondenheid van die groep bevordert. De hypothese die aan het onderzoek ten grondslag ligt, luidt: de verzamelhandschriften getuigen van een zelfstandig literair systeem dat – buiten drukkers en uitgevers om – een niet-marktgerichte poëtica met een eigen canon in stand hield.

Aandacht voor verzamelhandschriften in de medioneerlandistiek

Het is niet nieuw om aandacht aan verzamelhandschriften te schenken. In de medioneerlandistiek is reeds meer dan eens – en met succes – gepleit voor onderzoek naar verzamelhandschriften. De eerste voorvechters waren Hogenelst en Van Anrooij, die in 1991 in *Dokumentaal* een pleidooi hielden voor edities van verzamelhandschriften, zowel uit de middeleeuwen als uit de rederijperiode. Naar aanleiding hiervan is in de loop van de jaren negentig de nog steeds groeiende reeks uitgaven van middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden op gang gekomen, evenals een gestage stroom publicaties over het onderwerp.

Bij het verschijnen van de eerste uitgave in de reeks, het Geraardsbergse handschrift (1994), werd een congres over de studie van middeleeuwse verzamelhandschriften georganiseerd. In de bijbehorende congresbundel, die in 1996 verscheen, onderstreept Wackers nog eens het belang van de studie naar verzamelhandschriften: in de eerste plaats omdat er in de middeleeuwen veel teksten op deze manier werden overgeleverd en in de tweede plaats omdat de studie van verzamelhandschriften niet alleen nieuw licht zal werpen op de verzamelhandschriften zelf, maar ook op de daarin opgenomen teksten. De context waarin een tekst is overgeleverd zegt iets over de functie van de tekst voor een bepaald publiek. Bovendien waren teksten in de middeleeuwen geen onaantastbare, autonome entiteiten, maar konden ze worden aangepast en geheel of gedeeltelijk in andere teksten worden opgenomen. De onderzoeker zal dus altijd verder moeten kijken dan de grenzen van de tekst, vooral ook omdat die grenzen niet altijd duidelijk waarneembaar zijn.² Wackers schetst drie aandachtspunten voor het verzamelhandschriftenonderzoek: de totstandkoming van de collectie, de aard en structuur van de collectie en de functie van de collectie. Pleij verdedigde het verzamelhandschriftenonderzoek in 1997 met argumenten die lijken op die van Wackers: de Middelnederlandse literatuur moet volgens hem gezien worden als een hoeveelheid verzamelhandschriften, en niet als een hoeveelheid afzonderlijke teksten.³ De aandacht mag wat hem betreft verlegd worden van geïsoleerde, gecanoniseerde teksten die om hun literaire verdiensten bestudeerd worden naar de overleverings- en gebruikscontext van Middelnederlandse teksten in het algemeen, ook de minder bekende en waardevol geachte.

Men was het dus al snel eens over het belang van het onderzoek, maar nog niet over de te gebruiken terminologie. De editoren binnen de reeks middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden hanteerden aanvankelijk een tamelijk ruime omschrijving van een verzamelhandschrift, namelijk ‘een codex die van meet af aan als materiële eenheid bedoeld is en waarin ten minste twee teksten zijn bijeengebracht’.⁴ Hiermee zouden verzamelhandschriften onderscheiden kunnen worden van convoluten, die bestaan uit losse handschriften die pas in een later stadium zijn samengebonden. Dit onderscheid kwam al snel ter discussie te staan. Er bleken veel handschriften te zijn die zich niet bij een van de twee categorieën laten

indelen. Een verzamelhandschrift kan namelijk ook bestaan uit een combinatie van delen die eerst afzonderlijk hebben gefunctioneerd.

In 1995 stelde Klein daarom de omschrijvingen meerteksthandschriften (een codex met meerdere teksten) en enkelteksthandschriften (een codex met een enkele tekst) voor.⁵ Een nadeel hiervan is dat louter het eindresultaat omschreven wordt: de ontstaansgeschiedenis en samenstelling van een meerteksthandschrift komt niet in de omschrijving tot uitdrukking. Bovendien gebruikt Klein op een gegeven ogenblik vier termen die nauw samenhangen, en waarvan drie eigenlijk hetzelfde verschijnsel aanduiden: convoluut (oftewel een samengestelde codex), meerteksthandschrift (oftewel een afgeschreven convoluut), 'normaal verzamelhandschrift' (oftewel meerteksthandschrift) en 'bibliotheek-in-één-band' (oftewel meerteksthandschrift). Tevens merkt hij op dat meerteksthandschriften ook tot convoluut kunnen worden samengebonden.⁶ Kienhorst besprak in de eerdergenoemde congresbundel uit 1996 het verzamelhandschrift als codicologische eenheid. Hij onderscheidt handschriften die in één arbeidsgang vervaardigd zijn, handschriften die in fasen geschreven zijn en handschriften die in fasen en delen tot stand gekomen zijn. Inhoudelijk gezien is er volgens hem geen verschil tussen een verzamelhandschrift en een convoluut: beide zijn het resultaat van de wens een specifieke collectie teksten te bezitten. Kienhorst pleit daarom voor een materieel criterium om verzamelhandschriften te onderscheiden van convoluten. Een verzamelhandschrift is volgens hem 'een collectie teksten die van meet af aan als één codex bedoeld is, hetzij in de vorm van een gebonden boek, hetzij in de vorm van een losse bundel katernen'. Bovendien kan zo'n handschrift 'in één arbeidsgang geschreven zijn, maar ook in fasen en/of delen tot stand zijn gekomen en later nog eens zijn uitgebreid', aldus Kienhorst.⁷ Deze omschrijving maakt het echter nog steeds niet mogelijk om een benaming te vinden voor een verzamelhandschrift dat in een later stadium is samengebonden met een tekst die voorheen zelfstandig functioneerde. Eveneens in 1996 introduceerde Jansen-Sieben een ander grensgeval, namelijk het begrip 'verzameltekst': 'een composiet tekstgeheel, al dan niet opzettelijk gevormd door groepering van oorspronkelijke teksten'.⁸ Hiervan is sprake als teksten in een verzamelhandschrift tot één geheel versmelten, waarna ze opnieuw, als 'verzameltekst', in een ander verzamelhandschrift kunnen worden opgenomen. In 1998 was over de terminologiekwestie nog niet het laatste woord gezegd, zoals blijkt uit de beschouwing die Schenkel ervan gaf in een speciaal nummer van *Queeste*, dat verscheen naar aanleiding van een studiedag ter gelegenheid van de vierde uitgave in de reeks middeleeuwse verzamelhandschriften, de Comburgcollectie (1997).⁹

De recentste bijdrage aan de zoektocht naar adequate terminologie levert Kwakkel in zijn dissertatie uit 2002. Hij biedt een oplossing door onderscheid te maken tussen 'productie-eenheden' en 'gebruikseenheden'. Onder het eerste verstaat hij 'een groep katernen die bij de productie één materiële eenheid vormde: het gaat om katernen die aantoonbaar in één gang werden afgeschreven, door één

teksthand dan wel door verschillende kopiïsten'.¹⁰ Aan een productie-eenheid kan later nog tekst toegevoegd zijn, hetzij op blanco bladen (katernvulling), hetzij op blanco bladen met toevoeging van nieuwe bladen of katernen (in dat geval spreekt Kwakkel over een 'productie-eenheid met groei').¹¹ Met de term 'gebruikseenheid' omschrijft Kwakkel de vorm waarin een productie-eenheid op een bepaald moment functioneerde: zelfstandig of samengebonden met andere productie-eenheden. De periode waarin één gebruikseenheid bestaat, noemt hij de gebruiksfase. Als de gebruikseenheid verandert, bijvoorbeeld doordat er een nieuwe productie-eenheid wordt bijgebonden, breekt een nieuwe gebruiksfase aan.¹² In dat laatste begrip schuilt mijns inziens de winst van Kwakkel's nieuwe aanpak: pas als duidelijk is over welke gebruiksfase we spreken, is het mogelijk om de aard van een handschrift nader te omschrijven. De complicerende beperking 'van meet af aan', zoals die in de aanvankelijke omschrijving van 'verzamelhandschrift' voorkwam, is daarmee omzeild.

Van de reeds gevoerde discussies binnen het onderzoek naar middeleeuwse verzamelhandschriften kan ook het onderzoek naar vroegmoderne verzamelhandschriften profiteren, zoals uit het onderstaande moge blijken.

Verzamelhandschriften binnen het rederijkersonderzoek

Wat de rederijkersperiode betreft lijkt er geen pleidooi meer te hoeven worden gehouden voor de bestudering van verzamelhandschriften. Er zijn diverse collecties uitgegeven: kamercollecties zoals van 'Trou moet blijcken' uit Haarlem en 'De Rode Lelie' uit Brouwershaven, autografen zoals van Cornelis Everaert en Eduard de Dene en particuliere collecties zoals die van Jan van Stijevoort, Adriaen Wils en Jan de Bruyne.¹³ Ook zijn er artikelen verschenen over de inhoud en ontstaanscontext van een specifiek verzamelhandschrift, zoals over de collecties van Jan Michiels, Adriaen Wils en Jan Sieuwertsz. Kolm.¹⁴

Toch gaat ook in het rederijkersonderzoek tot nu toe de aandacht primair uit naar individuele teksten, een (gecanoniseerde) auteur of een literair-historische gebeurtenis, zoals een wedstrijd of een censuurkwestie. Dat heb ik zelf ook gedaan: in mijn proefschrift over de rederijkerspoëtica besprak ik uit verschillende collecties alleen die refreinen en toneelstukken waarin rhetorica het thema vormde, zonder veel rekening te houden met de overleveringsgeschiedenis en -context van die teksten.¹⁵

De versnippering van de informatie over verzamelhandschriften is tevens een gevolg van het feit dat de bestaande repertoria en overzichten op genre-indelingen zijn gebaseerd: het rederijkersdrama is in kaart gebracht door Hummelen, de refreinen door Van Elslander, de refreinen in het zot door Coigneau, het tafelspel door Pikhaus en rederijkersliederen door De Bruin, Oosterman en Strijbosch. In al deze overzichten worden herhaaldelijk dezelfde handschriften vermeld, maar steeds wordt (begrijpelijkerwijs) slechts een deel van hun inhoud belicht. Dit is

vaak ook het geval in het repertorium dat wel uitgaat van de tekstdrager, de Bibliotheca Neerlandica Manuscripta. In de eerste plaats bevat deze vanwege de tijdsafbakening niet alle rederijkershandschriften, in de tweede plaats is de informatie over de inhoud van de handschriften vaak afhankelijk van het onderzoek dat er tot nu toe naar verricht is.¹⁶ Zo kunnen in een beschrijving van een handschrift de liederen of de refreinen van Anna Bijns wél expliciet vermeld en uitvoerig beschreven zijn, terwijl anonieme of nog niet nader bestudeerde teksten in hetzelfde handschrift het voorlopig moeten doen met een genre aanduiding.

Ik geef één voorbeeld om de verspreiding van de beschikbare gegevens te illustreren. Van Elslander bespreekt in zijn dissertatie over het refrein in de Nederlanden een verzameling uit de Koninklijke Bibliotheek te Brussel (nr. 21661-21663), door hem aangeduid als handschrift S. De collectie bestaat uit dertig bladen papier en bevat, aldus Van Elslander, een 'spel van sinnen' waarin een refrein voorkomt (fol. 4v) en nog eens zes afzonderlijke refreinen, waarvan er twee door Kalff gepubliceerd zijn in een artikel over zestiende-eeuwse onuitgegeven gedichten van onder meer Coornhert en Spiegel. Hummelen vermeldt hetzelfde handschrift in zijn repertorium van het rederijkersdrama (Hummelen 1968, onder nr. 2 02). Hij expliciteert dat het alleen om nr. 21662 binnen de Brusselse signatuur gaat. Kennelijk is het verzamelhandschrift het middelste deel van een convoluut (liever gezegd: de middelste productie-eenheid van een uit drie productie-eenheden bestaande gebruikseenheid), iets dat bij Van Elslander nog niet duidelijk werd. Hummelen geeft het door Van Elslander als 'spel van sinnen' aangeduide stuk een titel: *dEerste Vader en dEerste Moeder* en vermeldt dat het op fol. 1r tot 18v staat. Volgens tekent hij aan dat op fol. 19 tot 30 een aantal refreinen staat, zonder nadere specificering. De beschrijving van hetzelfde handschrift in de Bibliotheca Neerlandica Manuscripta vermeldt bij de inhoud: 'Spel van sinnen. Refreinen. Liederen', en maakt alleen expliciet melding van een nieuwjaarslied ('Nieuwe jaersliet 1588 op die wijs d'ou viens cesce tot Alcmaer'), evenwel zonder folio-aanduiding. Uit de vermelding van het handschrift in de bronnenlijst van het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (aldaar onder ingang H070) blijkt dat het handschrift in totaal zes liederen bevat. Bij de liederen wordt opgemerkt dat ze onder meer van Coornhert en Spiegel zijn en dat ze geestelijk en amoureuus van aard zijn. De liederen worden in het repertorium zelf uitvoeriger beschreven. Het toneelstuk krijgt daar als titel *Jonstich hert en Constbeminder* (dit zijn echter de personages die in de proloog en de conclusie van het stuk optreden).

Als men inzicht wil krijgen in de volledige inhoud en opbouw van het handschrift, moet men niet alleen de gegevens uit de bovengenoemde overzichten met elkaar combineren, maar bovendien teruggaan naar de bron zelf. Hetzelfde geldt voor andere verzamelhandschriften met rederijkersteksten. Over het algemeen worden ze vooral gebruikt als *Fundgrube* waaruit voor verschillende doeleinden interessante teksten op te diepen zijn, maar nog maar zelden als onderzoeksobject op zichzelf. Aandacht voor de verzamelhandschriften als geheel, en voor de ver-

banden tussen de handschriften, is vooralsnog zeldzaam. Waarom dat nodig is, zet ik hieronder uiteen.

Verzamelhandschriften als spiegel van smaak

Aan het begin van dit artikel kondigde ik aan dat ik verzamelhandschriften met rederijkersteksten gebruik om de ontwikkeling van de literaire smaak in de vroegmoderne tijd te beschrijven. Over de contemporaine waardering van rederijkersteksten is nog niet veel bekend. Coigneau schreef in een stand-van-zakenartikel over de rederijkers uit 1984:

Weinig echter weten we over de manier waarop de rederijkers en hun produkten 'literair' werden gewaardeerd. (...) Over de smaak en smaakverschillen van het vijftiende en zestiende-eeuwse publiek zou wellicht iets aannemelijks te vertellen zijn na een verzameling en globale analyse van de, blijkens het (toevallig en onvolledig) overgeleverde materiaal, meest geliefde, dat wil zeggen meest gekopieerde, gedrukte en bewerkte teksten.¹⁷

Hoewel Pleij inmiddels in diverse publicaties aandacht heeft geschonken aan de populariteit van gedrukte rederijkersteksten, is het door Coigneau voorgestelde onderzoek naar de smaak van het vroegmoderne lezerspubliek bijna twintig jaar later nog steeds gewenst. De verzamelhandschriften lijken daarvoor een geschikte bron te vormen. Ik zou dan echter willen pleiten voor een analyse van de wijze waarop consensus over de literaire waarde van een tekst ontstaat. Een analyse van de meest gekopieerde teksten gaat mijns inziens nog iets te veel uit van het idee dat de literaire waarde inherent zou zijn aan de tekst zelf.

Verzamelhandschriften zijn ook in de medioneerlandistiek wel opgevat als indicatoren voor smaak. Naar aanleiding van het handschrift-Van Hulthem schreef Jansen-Sieben: 'De samenstelling van een verzamelhandschrift heeft ons in ieder geval iets te vertellen over de smaak van de compiler en/ of over de smaak van een publieksgeneratie. De opbouw, met name de teksten-selectie en het ordenings-principe, stelt de codicoloog/filoloog voor boeiende, belangrijke, en meestal moeilijke problemen'.¹⁸ Eén van die problemen is dat het moeilijk uit te maken is in hoeverre de verzamelaar een bewuste keuze maakte uit een tekstaanbod. Reynaert vroeg zich af in hoeverre de samensteller(s) van het Comburgse handschrift gedreven werd(en) door een 'literair-historische motivatie' of een 'bewuste bekommernis om het eigen literair erfgoed'.¹⁹ Sonnemans wees erop dat verzamelhandschriften niet moeten worden opgevat als het 'ultieme credo' van de samensteller, omdat het toeval ook een rol speelt in de totstandkoming van de collectie.²⁰

Deze overwegingen ter harte nemend, is het zaak nader te omschrijven wat ik onder 'de literaire smaak van de vroegmoderne tijd' versta. Ik vat 'smaak' niet op als een star, persoonsgebonden begrip, maar als een verschijnsel dat zich binnen

een groep ontwikkelt en de onderlinge verbondenheid van die groep bevordert. In dit geval bestaat de groep uit zestiende- en vroegzeventiende-eeuwse literatuurliefhebbers die zelf teksten afschreven. Ik ga ervan uit dat hun collecties niet zozeer hun persoonlijke smaak reflecteert, als wel de waardering die in hun kringen voor bepaalde teksten bestond. Het opnemen van teksten in een collectie hangt niet alleen af van de keuze van de verzamelaar, maar ook van de beschikbaarheid van de teksten. Zijn selectie wordt dus al gestuurd en beperkt door het aanbod. Als hij een tekst overschrijft, laat hij niet louter zien dat hij hem mooi of bruikbaar vindt; hij laat zien dat hij die tekst óók mooi of bruikbaar vindt, hij sluit zich aan bij een bestaand oordeel over de tekst (al is het misschien op geheel andere gronden dan vorige afschrijvers). Als zijn verzameling vervolgens door anderen gebruikt wordt om uit te kopiëren, kan dat oordeel over bepaalde teksten bestendigd worden.

Deze benadering kan wellicht helpen bij de verklaring van een verschijnsel waar al vaker op gewezen is: ondanks de uitvinding van de boekdrukkunst bleven rederijkersteksten nog lange tijd in handschriftelijke vorm circuleren.²¹ Ook nadat het pleidooi van de drukker Jan Cauweel in diens uitgave van *De Casteleins Const van Rhetoriken* (1555) ervoor gezorgd had dat in de tweede helft van de zestiende eeuw het drukken en verkopen van eigen teksten in rederijderskringen geaccepteerd was en niet langer werd beschouwd als een verwerpelijke vorm van eerzucht, werden nog steeds nieuwe verzamelingen aangelegd. Ondanks de drukken bleef er kennelijk tot in de zeventiende eeuw behoefte bestaan aan eigen tekstcollecties, die toegespitst waren op een specifieke gebruikscontext. Het lijkt erop dat de verzamelaars een zelfstandig literair systeem vormden dat – buiten drukkers en uitgevers om – een niet-marktgerichte poëtica met een eigen canon in stand hield.

Om na te gaan of dit inderdaad zo was, moeten twee zaken nader onderzocht worden. In de eerste plaats moet de inhoud en de opbouw van de verzamelhandschriften uitwijzen wat de motieven en de contacten van de verzamelaars waren. Wordt uit de collecties duidelijk of er onder verzamelaars een voorkeur bestond voor bepaalde rederijkersteksten en of zij elkaars tekstkeuze beïnvloedden? In de tweede plaats dient te worden onderzocht in hoeverre de voorkeur van de verzamelaars verschilt van die van andere ‘smaakmakers’ in dezelfde periode. Behalve aan drukkers en uitgevers kan hierbij ook gedacht worden aan de juryleden bij rederijderswedstrijden. Waren de afgeschreven teksten ook in druk verkrijgbaar of niet, bevatten verzamelhandschriften veel bekroonde bijdragen of niet? Al met al vormt dit een ambitieus onderzoeksplan. Vooralsnog concentreer ik me daarom op het eerste deel van het onderzoek, de ontsluiting van de verzamelhandschriften. Dit is reeds een omvangrijke taak op zichzelf, die niet alleen nodig is om het tweede deel van het onderzoek te kunnen uitvoeren, maar ook aan een bredere behoefte beantwoordt. De ontsluiting van de handschriften zal zijn neerslag krijgen in een elektronisch repertorium. Hieronder licht ik eerst toe welke handschriften in dat repertorium te vinden zullen zijn, en vervolgens welke onderzoeksmogelijkheden het repertorium zal bieden.

Afbakening van het onderzoeksmateriaal

Wie gegevens uit bestaande repertoria met elkaar combineert, komt al gauw op een lijst van 136 handschriftelijke bronnen waarin rederijkersteksten voorkomen.²² De bewaard gebleven handschriften vormen waarschijnlijk slechts het topje van een ijsberg. Er zijn verschillende aanwijzingen dat er verzamelingen hebben bestaan die nu niet meer te vinden zijn. Zo organiseerde De Transfiguratie in Hulst in 1483 een toneelwedstrijd. Uit de uitnodiging die deze rederijkerskamer verstuurde, blijkt dat de tekst van de toneelstukken die bij de wedstrijd opgevoerd zouden worden vooraf in schoonschrift bij de organiserende kamer moest worden ingeleverd. Deelnemers konden daarmee een zilveren pen winnen.²³ Deze stapel keurig afgeschreven toneelstukken is voor zover bekend niet overgeleverd. Een ander voorbeeld van een collectie waarvan het bestaan alleen nog dankzij een vermelding in de bronnen bekend is, is de verzameling van een Brugse burger die Eduard de Dene gebruikte voor zijn editie van het werk van De Roovere (1562). De Dene schrijft in het voorwoord bij deze editie dat hij niet alleen gebruik gemaakt heeft van oude handschriften van De Roovere zelf, maar ook van een 'sekere hantboeck wijlent ghescreven by eenen notabelen Poorter der voors. stede van Brugghe, dye metten selven Roovere seer familiaer was, ende dickwils frequenteerde, by dyen vele van zijne wercken om uutschrijven van hem gheleent creech'.²⁴ Dit 'hantboeck' is, voor zover bekend, niet bewaard gebleven.

Tussen de handschriften die wel zijn overgeleverd, bestaan grote verschillen. Net als voor middeleeuwse handschriften is het voor rederijkershandschriften moeilijk om een adequate typologie te ontwerpen.²⁵ Men kan zich baseren op uiteenlopende kenmerken: sommige handschriften bevatten slechts één rederijkerstekst, andere honderden; sommige concentreren zich op het werk van één auteur, andere bevatten teksten van verschillende auteurs en soms ook nog wat eigen werk van de kopiist; sommige zijn op één genre gericht (refreinen, toneel), andere bestaan uit een bonte mengeling van tekstsoorten (refreinen, gebeden, raadsels, spreekwoorden, liedjes, prozateksten, een reisboek voor Palestina, recepten voor buskruit, autobiografische aantekeningen); sommige handschriften zijn het eigendom geweest van een rederijkerskamer, andere zijn samengesteld door een individuele literatuurliefhebber.

Deze karakterisering is echter niet goed bruikbaar voor het afbakenen van het onderzoeksmateriaal. Ze leunen bijvoorbeeld sterk op interpretaties van de inhoud: hoe 'gevarieerd' is de combinatie van religieuze en autobiografische teksten? Wellicht is de samenhang tussen de teksten consistenten dan een hedendaagse beschouwer kan doorgronden. Is de toneelcollectie van Cornelis Everaert een autograaf die getuigt van literair zelfbewustzijn, of een verzamelhandschrift waarin Everaert laat blijken schatplichtig te zijn aan een voorgaande generatie? Everaert laat zijn eigen spelen namelijk voorafgaan door een afschrift van één toneelstuk van Anthonis de Roovere, waarmee hij aangeeft dat hij deze auteur

bewondert. In de hierboven genoemde typologieën wordt bovendien geen rekening gehouden met verschillende gebruiksfasen van een handschrift: een collectie uit kamerbezit kan, nadat de kamer heeft opgehouden te bestaan, in handen van een particuliere rederijker komen, die er zelf nog teksten aan kan toevoegen. Van een verzamelhandschrift kan ook slechts één enkele tekst zijn overgebleven: in welke categorie hoort de afzonderlijk overgeleverde klucht van Playerwater, die niet alleen het getal '14' draagt, maar ook het opschrift 'dit zijn al tafelspelen', en die dus duidelijk onderdeel van een groter geheel geweest is?²⁶

Hier biedt de door Kwakkel geïntroduceerde terminologie uitkomst. Het repertorium van 'verzamelhandschriften met rederijkersteksten' bevat codices die op enig moment tussen 1500 en 1700 gefungeerd hebben als gebruikseenheid met minimaal twee teksten, waaronder minimaal één rederijkerstekst. Of die gebruikseenheid bestaat uit één produktie-eenheid of uit meerdere geldt niet als criterium bij het bepalen of een handschrift tot het corpus gerekend moet worden.

Electronische ontsluiting van het onderzoeksmateriaal

Het repertorium wordt doorzoekbaar op enkele codicologische kenmerken (formaat, schriftsoort, genese) en inhoudelijke elementen (titels van werken, incipits en stokregels van refreinen, namen en deviezen van auteurs, kopiïsten, bezitters en rederijderskamers, jaartallen en plaatsnamen, parallelteksten in handschriften en drukken, vermeldingen van opvoeringen en behaalde prijzen).

Van ieder handschrift wordt de samenstelling uit de doeken gedaan. Er wordt nagegaan of het handschrift uit verschillende produktie-eenheden bestaat, of er sprake is van katervulling of produktie-eenheden met groei, en welke gebruiksfasen het handschrift gekend heeft. Ook het formaat en de schriftsoort worden genoteerd. Hier wordt tevens aangegeven wie de kopiïst(en) en bezitter(s) van het handschrift waren.

Daarnaast wordt de volledige inhoud van de verzamelhandschriften beschreven. Al bevindt zich slechts één rederijdersrefrein in een collectie die voor het overige bestaat uit gebeden, of één toneelstuk in een collectie met historische teksten, een overzicht van de gehele inhoud is nodig om te kunnen nagaan in welke context(en) rederijkersteksten functioneerden. Genoteerd worden titels van werken, incipits en stokregels van refreinen.

Daarbij wordt gelet op bijzonderheden in de volgorde van de teksten, zoals paren of reeksen. Dit kan namelijk licht werpen op de bedoelingen van de samensteller en op de herkomst van de teksten. Zo is er gewezen op het voorkomen van tekstparen in Duitse handschriften die inhoudelijk of thematisch met elkaar verband houden en die kennelijk door de verzamelaar met opzet bij elkaar in de buurt geplaatst zijn.²⁷ Iets dergelijks lijkt aan de hand te zijn in een verzamelhandschrift met toneelteksten, dat bewaard wordt in het Leidse Gemeentearchief onder signatuur 72421. Het tweede spel in die collectie is *Een spel tegen de verachters van ret-*

horijske, het derde *Een constich ende leerlijck spel van sinnen genaemt het saet van rhetorica*. In beide stukken wordt rhetorica als rederijderskunst ter discussie gesteld. Zo'n thematisch verband kan ook binnen een langere reeks worden volgehouden: de verzameling van Jan Michiels bevat een aantal refreinen achter elkaar waarin het snelle verloop van de tijd en de noodzaak tot bekering worden besproken (fol. 219-226). Reeksen kunnen ook bestaan uit gedichten van één auteur of bijdragen aan één wedstrijd, zoals het geval is in de collectie van Jan de Bruyne.²⁸ Zulke reeksen kunnen ook iets vertellen over de totstandkoming van de verzameling. De collectie van Van Stijevoort bijvoorbeeld bevat – temidden van andere refreinen – een reeks refreinen die alfabetisch geordend zijn op hun stokregel. Coigneau wees op dit verschijnsel en vatte dat op als een teken dat Van Stijevoort een bestaande reeks heeft opgenomen in zijn eigen verzameling. Oosterman vermoedt hetzelfde en signaleert bovendien nog andere deelcollecties binnen Van Stijevoorts verzameling.²⁹

Bij de beschrijving van de inhoud van de handschriften wordt tevens aandacht geschonken aan expliciete opmerkingen over de ontstaans- of gebruikscontext van de opgenomen teksten: plaatsnamen, jaartallen, namen van auteurs en rederijderskamers, de gelegenheid waarbij een stuk is opgevoerd of bekroond. Zulke aantekeningen kunnen helpen bij het vaststellen van de hoeveelheid tijd die er verstreek tussen de ontstaansdatum van de afgeschreven teksten en het moment waarop ze in verzamelingen worden opgenomen. Dit is van belang om inzicht te krijgen in de vooruitstrevendheid of juist behoudendheid van de verzamelaars.

Van belang zijn ook expliciete signalen over de functie van een collectie: titelbladen met wervende teksten, inhoudsopgaven en registers die het opzoeken van teksten vergemakkelijken, gedichten aan de lezer. Deze kunnen soms wijzen op omgang met de collecties door derden. Zo richten de verzamelaars Jan de Bruyne en Jan Michiels zich in een gedicht tot de lezer, die ze adviseren hoe hij moet omgaan met eventuele fouten in de afschriften. Blijkbaar gingen ze ervan uit dat anderen hun collecties zouden raadplegen als bron om zelf teksten uit over te schrijven. Een dergelijke praktijk zagen we eerder bij de Bruggenaar die het werk van De Roovere leende om daaruit teksten over te schrijven.³⁰

De contacten tussen rederijders konden zich tot buiten de eigen woonplaats uitstrekken: het is goed voorstelbaar dat verzamelaars elkaar ontmoetten en teksten uitwisselden bij toneelwedstrijden en refreinfesten, waar rederijders uit verschillende plaatsen bijeenkwamen. Dergelijke contacten kunnen wellicht gereconstrueerd worden op basis van meervoudig overgeleverde teksten. Het repertorium maakt het mogelijk om na te gaan welke teksten in meer dan één verzamelhandschrift zijn overgeleverd. Vervolgens kunnen deze meervoudig overgeleverde teksten nader bestudeerd worden om na te gaan welke route de tekst heeft afgelegd en welke keuzes de samensteller van het handschrift gemaakt heeft. Een vergelijkbaar onderzoek naar meervoudig overgeleverde teksten om de totstandkoming van verzamelhandschriften te doorgronden is ook voor middeleeuwse teksten voorgesteld.³¹ Vooral reeksen van teksten die in verschillende bronnen in dezelfde

volgorde voorkomen, kunnen een indicatie vormen voor de verwantschap tussen die bronnen.³² Indien er reeds informatie beschikbaar is over teksten die ook in gedrukte vorm zijn overgeleverd kan die ook worden vermeld. Er is bijvoorbeeld al vaak gewezen op de overeenkomsten tussen teksten in verzamelhandschriften en die in de collectie refrainen die Jan van Doesborch rond 1530 uitgaf.³³ Dankzij de elektronische vorm van het repertorium kunnen dergelijke gegevens ook nog in een later stadium worden toegevoegd.

Conclusie

Met de bestudering van afzonderlijke rederijkersteksten kunnen vragen omtrent de overlevering en waardering van rederijkersliteratuur niet beantwoord worden. Het is tijd voor een vergelijkend onderzoek naar verzamelhandschriften met rederijkersteksten, gericht op het ontstaan en functioneren van de handschriften en op de motieven en de contacten van de samenstellers ervan. Het is daarbij nodig om niet alleen aandacht te schenken aan de handschriften als geheel, maar ook aan de dwarsverbanden tussen de collecties. Om na te gaan of er sprake was van een specifieke ‘verzamelaarscanon’ zijn vervolgonderzoeken denkbaar naar de verhouding tussen handgeschreven en gedrukte rederijkersteksten en naar de neerslag van de jurering van wedstrijd bijdragen in de verzamelhandschriften.

Een waardevolle basis voor het onderzoek naar verzamelhandschriften met rederijkersteksten is al gelegd in verschillende studies en edities. Een onmisbaar instrument bij dit onderzoek is een elektronisch overzicht van verzamelhandschriften met rederijkersteksten waarin de handschriften systematisch ontsloten worden. Het aanleggen van zo’n repertorium neemt daarom een belangrijke plaats in de werkzaamheden in. De titel van dit artikel is dan ook op twee manieren uit te leggen. In de eerste plaats heeft hij betrekking op het onderzoeksobject: de verspreiding van rederijkersteksten in verschillende verzamelhandschriften. In de tweede plaats geeft hij aan wat voorlopig het voornaamste doel van het onderzoek is: het bijeenbrengen en toegankelijk maken van versnipperde informatie over verzamelhandschriften met rederijkersteksten.

Literatuuropgave

Bibliotheca Neerlandica Manuscripta: <http://www.leidenuniv.nl/ub/bnm/> (7-3-2003).

Biemans, J.A.A.M., ‘De *Bibliotheca Neerlandica Manuscripta*. Reorganisatie en voortzetting van een documentatieapparaat’. In: *Ontsluiting van middeleeuwse handschriften in de Nederlanden. Verslag van studiedagen gehouden te Nijmegen, 30-31 maart 1984*. Uitgegeven door A.J. Geurts. Nijmegen/Grave, 1987, p. 47-67.

- Brinkman, H.**, *Dichten uit liefde. Literatuur in Leiden aan het einde van de Middeleeuwen*. Hilversum 1997.
- Bruin, M. de, J.B. Oosterman en C.B.M. Strijbosch**, *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*. 2 dln. Gent 2001.
- Coigneau, D.**, *Refreinen in het zotte bij de rederijkers*. 3 dln. Gent 1980.
- Coigneau, D.**, 'Rederijkersliteratuur'. In: *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Onder redactie van Marijke Spies. Groningen 1984, p. 35-57.
- Coigneau, D.**, 'Gescheiden en toch samen: refrainen en liederen van Henrick Aerts van Bocstel (1576)'. In: F. Willaert (red.), *Veelderhande liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995*. Leuven 1997, p. 160-181.
- Debaene, L.**, 'Nieuwe varianten van refrainen uit de bundels van Jan van Doesborch en Jan van Stijvevoort'. In: *TNTL* 65 (1948), p. 181-185.
- Debaene, L.**, *De Nederlandse volksboeken*. Antwerpen 1951.
- Dene, Eduard de**, 'Testament Rhetoricael I'. Ed. W. Waterschoot en D. Coigneau e.a. In: *Jaarboek De Fonteyne* 26 (1975), dl. 2. Gent 1976.
- Dene, Eduard de**, 'Testament Rhetoricael II'. Ed. W. Waterschoot en D. Coigneau e.a. In: *Jaarboek De Fonteyne* 28 (1976-1977), dl. 2. Gent 1979.
- Dene, Eduard de**, 'Testament Rhetoricael III'. Ed. W. Waterschoot en D. Coigneau e.a. In: *Jaarboek De Fonteyne* 30 (1978-1979), dl. 2. Gent 1980.
- Dijk, H. van**, 'Verzamelhandschriften'. In: R. Jansen-Sieben (red.), *'s Levens felheid in één band. Handschrift- Van Hulthem*. Centrum voor de Bibliografie van de Neerlandistiek [z.pl. 1999], p. 111-127.
- Elslander, A. van**, 'De refrainenbundel van Jan Michiels'. In: *TNTL* 66 (1949), p. 241-284.
- Elslander, A. van**, *Het refrein in de Nederlanden tot 1600*. Gent 1953.
- Gerritsen, W.P.**, 'Het verzamelhandschrift in de literatuurgeschiedenis'. In: *Queeste* 5 (1998) 2, p. 182-188.
- Goedings, T.**, 'Een bijzonder rederijkersmanuscript. Het *Ghedenckboeck* van de schilder Jan Siewertsz Kolm (1590-1637)'. In: *Amstelodamum* 85 (1998) 5, p. 194-209.
- Gumbert, J.P.**, 'Nederlandse toneelhandschriften. Een codicologische oogopslag'. In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a., *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Red. H. Brinkman. Amsterdam 2001, p. 76-82. Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 23.
- Hogelst, D. en W. van Anrooij**, 'Pleidooi voor tekstedities van verzamelhandschriften'. In: *Dokumenta* 20 (1991) 2, p. 69-71.
- Hogelst, D.**, *Sproken en sprekers: inleiding op en repertorium van de Middelnederlandse sproke*. Amsterdam 1997.
- Hüsken, W.N.M. e.a.** (ed.), *Trou moet blijken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijderskamer 'De Pellicanisten'*. Assen 1992-1998. 8 dln.
- Hummelen, W.M.H.**, *Repertorium van het rederijdersdrama 1500- ca. 1620*. Assen 1968.
- Hummelen, W.M.H.**, 'Sporen van gebruik in handschriften van rederijdersspelen'. In: *Opstellen door vrienden en vakgenoten aangeboden aan C.H.A. Kruyskamp*. Red. H. Heestermans. 's-Gravenhage 1977, p. 108-123.
- Jansen-Sieben, R.**, 'Tets over Artes in verzamelhandschriften'. In: G. Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelschriften uit de Nederlanden. Congres Nijmegen 14 oktober 1994*. Hilversum 1996, p. 79-89.

- Jansen-Sieben, R.**, 'De Borchgravinne van Vergi'. In: *'s Levens felheid in één band. Handschrift-Van Hulthem*. Red. Ria Jansen-Sieben. Centrum voor de Bibliografie van de Neerlandistiek. [z.pl. 1999], p. 77-95.
- Kienhorst, H.**, 'Middel nederlandse verzamelhandschriften als codicologisch object'. In: G. Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden. Congres Nijmegen 14 oktober 1994*. Hilversum 1996, p. 39-60.
- Klein, J.W.**, '(Middel nederlandse) handschriften: productieomstandigheden, soorten, functies'. In: *Queeste* 2 (1995) 1, p. 1-30.
- Kwakkel, F.**, *'Die dietsche boeke die ons toebehoeren': de kartuizers van Herne en de productie van Middel nederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)*. Leuven 2002.
- Laan, N. van der**, 'Rederijkersspelen in de bibliotheek van het Leidsche gemeente-archief'. In: *TNTL* 49 (1930), p. 127-155.
- Lyna, F.**, 'Een teruggevonden handschrift (Brussel, hs. II. 270)'. In: *TNTL* 43 (1924), p. 289-323.
- Lyna, F. en W. van Eeghem (ed.)**, *Jan van Stijvoorts Refereinenbundel anno 1524. Naar het Berlijnsch handschrift integraal en diplomatisch uitgegeven door F. Lyna en W. van Eeghem*. Antwerpen [1929-1930]. 2 dln. Ook raadpleegbaar op <http://www.dbnl.nl/tekst/stij001refe01/>
- Meertens, P.J.**, 'Een bundeltje katholieke geschiedzangen uit de eerste jaren van de opstand'. In: *TNTL* 43 (1924), p. 258-288.
- Meijling, H.**, *Esbatementen van de Rode Lelije te Brouwershaven*. Groningen 1946.
- Mertens, Th.**, *Richtlijnen voor de uitgave van middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden*. Hilversum 1994.
- Mierlo, J. van**, 'De refereinenbundel van Jan van Doesborch en Anna Bijns'. In: J. van Mierlo, *Studiën over Anna Bijns*. Gent z.j., p. 46-65.
- Moser, N.**, *De strijd voor rhetorica: poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*. Amsterdam 2001.
- Muller, J.W. en L. Scharpé (ed.)**, *Spelen van Cornelis Everaert*. Leiden 1920.
- Oosterman, J.B.**, 'Anthonis de Roovere. Het werk: overlevering, toeschrijving en plaatsbepaling'. In: *Jaarboek De Fonteyne* 45-46 (1995-1996), p. 29-140.
- Pikhaus, P.**, *Het tafelspel bij de rederijkers*. Gent 1988.
- Pleij, H.**, 'De betekenis van de beginnende drukpers voor de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur in Noord en Zuid'. In: *Spektator* 21 (1992) 3, p. 227-263.
- Pleij, H.**, *Dromen van Cogne: middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven*. Amsterdam 1997.
- Puts, F.**, 'De codex Adriaen Wils'. In: *TNTL* 108 (1992), p. 223-255.
- Reynaert, J.**, 'Het Comburgse handschrift en de Gentse "Ghesellen van den Ringhe"'. In: *Spiegel der letteren* 35 (1993), p. 63-66.
- Roose, L.**, 'De gedichtenverzameling van Jacobus de Moor (1598)'. In: *Spiegel der letteren* 8 (1964-1965) 4, p. 241-267.
- Ruelens, K.**, *Refereinen en andere gedichten uit de XVIe eeuw. Verzameld en afgeschreven door Jan de Bruyne*. 3 dln. Antwerpen 1879-1881.
- Schenkel, J.**, 'Tekstcollecties: willekeurig of weloverwogen? Een verkenning naar aanleiding van de "Comburg-collectie"'. In: *Queeste* 5 (1998) 2, p. 114-129.

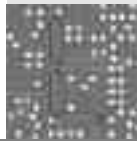
- Serrure (1861a), C.P. de**, 'Gedichten van Gillis de Rammeleere, De Roovere, Dingelsche en Potterkin'. In: C.P. de Serrure, *Vaderlandsch museum voor Nederduitsche letterkunde, oudheid en geschiedenis*. Dl. 4. Gent 1861, p. 114-135.
- Serrure (1861b), C.P. de**, 'Drie historieliederen en een hekeldicht van Antonius Ghyselers 1505-1518'. In: C.P. de Serrure, *Vaderlandsch museum voor Nederduitsche letterkunde, oudheid en geschiedenis*. Dl. 4. Gent 1861, p. 181-200.
- Smits-Veldt, M.B.**, 'Het gezicht van een Amsterdamse rederijker. De nalatenschap van Jan Sijwertsz. Kolm (1589-1637)'. In: *Literatuur* 8 (1991), p. 93-102.
- Sonnemans, G.**, 'Inleiding'. In: G. Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden. Congres Nijmegen 14 oktober 1994*. Hilversum 1996, p. 7-20.
- Vermeeren, P.J.H.**, 'Een manuscript met rederijkerspoëzie uit de boekerij van Constantijn Huygens'. In: *TNTL* 79 (1963), p. 271-287.
- Vooy, C.G.N. de**, 'Een ongedrukte bundel Refereinen, 1524'. In: *TNTL* 21 (1902), p. 66-117.
- Vooy, C.G.N. de**, 'De refereinen-bundel van Jan van Doesborch'. In: *TNTL* 22 (1903), p. 132-138.
- Wackers, P.**, 'Het belang van de studie van verzamelhandschriften'. In: G. Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden. Congres Nijmegen 14 oktober 1994*. Hilversum 1996, p. 22-37.
- Waterschoot, W.**, 'De Gentse drukkers Joos Lambrecht en Jan Cauweel'. In: *De zeventiende eeuw* 8 (1992), p. 27-32.
- Willems, J.F.**, 'Oorkonden van rederykkamers'. In: *Belgisch Museum* 4 (1840), p. 411-423.
- Willems, L.**, 'De refereinenbundel van Jan de Bruyne'. In: *De Gulden Passer* 3 (1925), p. 88-106.

Noten

- 1 Van Elslander 1953, p. 17; Hummelen 1977, p. 108; Coigneau 1997, p.162.
- 2 Wackers 1996, p. 24-26; 28.
- 3 Pleij 1997, p. 68.
- 4 Mertens 1994; Sonnemans 1996, p. 11-12; Van Dijk 1999, p. 112.
- 5 Klein 1995, p. 18-26.
- 6 Klein 1995, p. 25-26.
- 7 Kienhorst 1996, p. 57-58.
- 8 Jansen-Sieben 1996, p. 79.
- 9 Schenkel 1998, p. 115-118.
- 10 Kwakkel 2002, p. 4.
- 11 Idem, p. 5.
- 12 Kwakkel 2002, p. 5-6.
- 13 Zie bijvoorbeeld Ruelens 1879-1881; Muller en Scharpé 1898-1920; Lyna en Van Eeghem 1929-1930; Meijling 1946; De Dene 1976, 1979 en 1980; Hüsken e.a. 1992-1998.
- 14 Zie bijvoorbeeld De Serrure 1861a en 1861b; De Vooy 1902; Meertens 1924; Lyna 1924; Willems 1925; Van der Laan 1930; Van Elslander 1949; Vermeeren 1963; Roose 1964-1965; Hummelen 1977; Smits-Veldt 1991; Puts 1992; Goedings 1998.

- 15 Moser 2001.
- 16 In 1987 beschreef Biemans de voortgang van het omwerken van de BNM als persoonlijk documentatie-apparaat (van De Vreese) tot een algemeen documentatie-apparaat. Daaruit blijkt ook dat, naast de systematische bewerking van het materiaal, kleinere gedeelten incidenteel werden gecontroleerd en bijgewerkt naar aanleiding van een bezoek of een brief aan de BNM (Biemans 1987, p. 59). Dit verklaart dat binnen een handschrift sommige teksten beter beschreven zijn dan andere. Dat de inmiddels gedigitaliseerde versie van de BNM mij voor het rederijkersonderzoek niet altijd biedt wat ik nodig heb, is een van de dingen waarvoor Biemans in zijn artikel waarschuwde. Hij noemde dat juist als een van de argumenten om de BNM voorlopig niet te digitaliseren, maar eerst onderzoekers te laten publiceren over het materiaal in de BNM, zodat die gegevens in het systeem verwerkt kunnen worden (Biemans 1987, p. 61).
- 17 Coigneau 1984, p. 49.
- 18 Jansen-Sieben 1999, p. 79.
- 19 Reynaert 1993, p. 63.
- 20 Sonnemans 1996, p. 7. Zie ook Schenkel 1998, 120, over de vraag of de selectie van teksten in het Comburgse handschrift op toeval berust of voortkomt uit welbewuste bedoelingen.
- 21 Zie Pleij 1992, p. 234-235 en 250-251 en Waterschoot 1992, p. 31.
- 22 Deze eerste inventarisatie is gebaseerd op Van Elslander 1953, Hummelen 1968, Coigneau 1980 en aangevuld met gegevens uit de gedigitaliseerde Bibliotheca Neerlandica Manuscripta.
- 23 Willems 1840, p. 415: 'Item zo wie ons tschoonste formaet van registryers, best ghescreven ende schoonst ghestelt, overgheven zal van den twee principael spelen, die zy spelen zullen omme prijs, die zullen van ons ontfanen, ende hemlieden zal worden ghepresenteert, eene schoone rijckelicke zelve penne, weerdich zijnde metten faitsoene 3 s.gr. munte vors.'.
- 24 Van Elslander 1953, p. 15; Oosterman 1995-1996, p. 75.
- 25 Vergelijk ook Brinkman 1997, p. 189 en p. 190, over het maken van typologieën van middeleeuwse handschriften. Een aanzet tot een typologie van rederijkershandschriften is te vinden in Hummelen 1977, p. 108-110 en in Gumbert 2001.
- 26 Hummelen 1968, p. 159 (2 29).
- 27 Dit is een constatering van de Amerikaanse germaniste Sarah Westphal; zie Jansen-Sieben 1999, p. 79 en Gerritsen 1998, p. 186-187.
- 28 Hierop is gewezen in Willems 1925, p. 91-92. Die reeksen zijn niet terug te vinden in de editie van het handschrift door Ruelens, die in de veronderstelling verkeerde dat de gedichten daarin 'orde-loos achter elkander' stonden (zie Ruelens 1879, dl. I, p. XXIV) en in zijn editie de teksten naar eigen inzicht rangschikte.
- 29 Coigneau 1980, dl. I, p. 39-40; Oosterman 1995-1996, p. 53-58.
- 30 Zie hiervoor, noot 24.
- 31 Hogenelst 1997, p. 93 en 96; Schenkel 1998, p. 120-129.
- 32 Brinkman 1997, p. 139.
- 33 Vgl. De Vooy 1903; Debaene 1948; Debaene 1951, p. 39-40; Van Mierlo z.j..

Een knieval voor de luie lezer?



HERTALING ALS ENIG REDMIDDEL VOOR
HISTORISCHE LITERATUUR

Marita Mathijssen

Bilderdijk begint zijn inleiding op de editie van Jacob van Maerlants *Spiegel historiael* met een opmerkelijke uitspraak. Ik parafraseer zijn mening: *wie niet zo ervaren is in het lezen van oude teksten vindt het wel makkelijk als die een beetje gemoderniseerd worden. Daarmee hebben editeurs lezers willen helpen. Maar je moet geen oude schrijvers uitgeven voor mensen die zulke vervalsingen nodig hebben. Die kun je beter een vertaling in modern Nederlands aanbieden. Wie werkelijk een oude tekst wil lezen, wil die in de originele vorm zien.* Voor degenen die instemmen met Bilderdijk hier de oorspronkelijke vorm van het citaat: ‘Het is min ervarenen zekerlijk doorgaands aangenamer, een gemakliker lezing en die hen nergens doet stuiten, dan de moeielijkheden van het HS in den druk overgenomen te vinden. Van daar de zorgvuldigheid van sommige uitgeveren in het stellen van zinsnydingen, hoofdletteren, en dergelijke hulpmiddelen van onderscheiding, waar zy in de oude afschriften onbekend of veronachtsaamd zijn. Men heeft daardoor den onbedrevene willen believen; ja, men is by eenige uitgevers in Duitschland hierin zoo verre gegaan, dat men voor de verouderde, onbekend geworden, of duistere woorden, andere van later tijd en voortdurend gebruik in de plaats stelde [...]. Doch voor de zulken wien dusdanige vervalschingen noodig zijn, behoort men geen ouden schrijver uit te geven, maar eene vertaling in jonger spraakvorme te leveren. Zy voor wie de uitgave van een stuk der Oudheid geschiedt, wenschen niets dan het te zien in den staat waar het ons in overgekomen is.’¹ Bilderdijk schreef dit in 1812 en zijn boodschap lijkt wel heel modern: maak goede edities voor wie die aankan, maar pas je rigoreus aan als je ook gemakzuchtige lezers wil bereiken.

Bilderdijk kon met zijn ‘vertaling in jonger spraakvorme’ geen hertalingen bedoelen zoals wij die nu kennen. Waarschijnlijk had hij bewerkingen op het oog van historische stof, zoals die in zijn tijd wel verschenen. In elk geval stelde hij aan een wetenschappelijke editie wel al hoge eisen, lang voor het bestaan van algemeen aanvaarde normen voor edities. De editiewetenschap zou nog lang in een prewetenschappelijk stadium blijven, zelfs nog tot in de jaren tachtig van de twintigste eeuw. Vóór de oprichting van het Constantijn Huygens Instituut² in 1983 was editeren zoiets als werken op een kinderboerderij, inclusief de afhankelijkheid van vrijwilligers en toevallige subsidies of vrijwillige bijdragen. Uitgeverij Veen gaf in die jaren ingekorte en herspelde edities van historische romans uit de negentiende eeuw uit,

er verscheen een facsimile-uitgave van *Het huis Lauernesse* zonder enige aanduiding van welke druk gebruikt was,³ laat staan welk exemplaar. Er waren wel zes uitgaven van *Max Havelaar* waarvan vijf herspeld en geen enkele wetenschappelijk verantwoord.⁴ Ofschoon er ook zeker hele goede edities verschenen zijn vóór de doorbraak van de editeerwijze van het Constantijn Huygens Instituut, was het merendeel toch te vergelijken met de oude uitgaven van het verzameld werk van Multatuli en Couperus: goedbedoeld maar de editeerprincipes waren niet voldoende doordacht.

Vergeleken met die tijd is er veel veranderd in Nederland. Door de institutionalisering van de editiewetenschap en de analytische bibliografie aan de universiteiten, is er nu vrijwel geen neerlandicus meer die onbekend is met de minimum-eisen van de editiewetenschap. Bij welke universiteit men ook kijkt, overal zitten oud-leerlingen van Guus Sötemann, de in 2002 overleden Utrechtse hoogleraar die Nederland heeft leren editeren. Bij de historische letterkunde-afdelingen zitten leerlingen of tweede-generatieleerlingen van W. Gs Hellinga, de Amsterdamse hoogleraar die Nederland aan de boekwetenschap en dus ook aan de analytische bibliografie gebracht heeft. Mede door de inspanningen van Sötemann werd het Bureau Basisvoorziening Tekstedities opgericht. Vooral door dit bureau verdween langzaam maar zeker het amateurisme uit de praktijk van de letterkundige edities. De editiewetenschap kwam tot bloei. Er verscheen een tiental proefschriften met voorbeeldige edities, en inmiddels is het Constantijn Huygens Instituut (CHI) ook in het buitenland als een toonaangevende academische instelling bekend.

Op dit moment is het zover, dat ook uitgevers een editiegeweten hebben gekregen. Zij zijn ervan op de hoogte dat werken van overleden auteurs niet meer zonder onderzoek herdrukt kunnen worden en dat er editieprincipes zijn die ze kunnen respecteren. Dat wil niet zeggen dat ze hun geweten ook altijd volgen, maar het is in elk geval ontwikkeld. Enkele gerenommeerde uitgevers hebben voor verzameld-werkuitgaven van belangrijke overleden schrijvers een overeenkomst met editors. Het mooiste voorbeeld is wel het grote Hermans-project van De Bezige Bij, die in een miljoenenproject samen met het CHI een geheel smettenvrije volledige Hermans op de planken gaat brengen. Van Oorschot is over de literaire nalatenschap van Karel van het Reve in overleg met het CHI. Uitgeverij Veen is van zijn vroegere dwalingen teruggekomen en heeft nog vóór de dood van Gerard Reve al een beroepsditeur op zijn verzameld werk gezet. Toch is De Bezige Bij niet consequent in haar beleid. De recente uitgave van de verzamelde poëzie van Lucebert kan geen editie genoemd worden in wetenschappelijke zin. Ik kan me wel voorstellen dat de uitgeverij voor een dilemma stond. Een volledig verantwoorde editie van zijn poëzie zou vele jaren werk van geschoolde editors eisen. Het publiek wilde echter na de dood van de dichter snel een volledige Lucebert – wie zal het de uitgever kwalijk nemen dat hij voor een tussenoplossing koos?

Datzelfde publiek schreeuwt echter niet om historische teksten. Slechts in kleine oplagen kan de oudere Nederlandse canon zijn kwijnend bestaan rekken. Historische teksten zijn subsidieafhankelijk geworden. Alleen het Constantijn Huy-

gens Instituut kan de grote variantenedities bekostigen. Voor lees- of studie-edities van historische teksten tast het Nederlands Literair Productie- en Vertalingen-Fonds geregeld in de buidel, maar wanneer de uitgever daar bot vangt, moet er gebedeld worden bij de tientallen particuliere fondsjes die een paar honderd euro paraat hebben. Het uitgeven van historische letterkunde is een kwestie van filantropie geworden. Zoals in de negentiende eeuw de armen van de bedeling moesten leven, zo moeten nu uitgevers met hun edities leuren bij allerlei gaarkeukens en soepuitdelingen om ze toch nog te kunnen blijven drukken.

De hoofdschuldige van deze achteruitgang is de lezer. De lezer in Nederland koopt veel boeken, meer dan welke andere buitenlandse lezer ook, maar de historische canon koopt hij niet. De kooplustige lezer heeft afgehaakt wat teksten uit het verleden betreft. Een hele enkele keer verschijnt er een historische tekst in de toptien, maar alleen als er tegelijkertijd een televisieserie gemaakt is.⁵ Een oplage van meer dan tweeduizend voor een historische tekst is vrijwel ondenkbaar.

Achter de lezer gaat de uitgever schuil, want wat de lezer koopt is in hoge mate vooraf bepaald door de uitgevers. Die zetten met gerichte publiciteitscampagnes zo sterk in op bepaalde titels, dat massaal die titels gekocht worden waarvan megaplages gemaakt worden. Een enkele keer speculeert een uitgever verkeerd, zoals Vassalucci ondervond bij het tweede boek van Lulu Wang, dat een flop werd. Maar gewoonlijk betekent 50.000 exemplaren van een eerste druk maken, dat die snel uitverkocht raakt en dat de volgende druk een nog hogere oplage heeft.⁶ De cijfers wijzen uit dat er wel steeds meer boeken verkocht worden, maar steeds minder titels. Reclame speelt daar op in: hoe hoger het aantal verkochte exemplaren, hoe beter het product. Lisa Kuitert maakte onlangs waarschijnlijk dat uitgevers daarom de oplagecijfers ook opschroeven.⁷ Meer dus van hetzelfde, ten koste van de variëteit. De lezer is een willoze prooi geworden van de massaliteit. Door het bombardement van publiciteit voor bepaalde boeken ziet hij andere, die misschien minstens zo aardig zijn, over het hoofd.

Boekhandelaren dwingen de lezers tot hetzelfde als uitgevers. Fens heeft ooit gezegd dat een boek precies tegenovergesteld is aan een mens. Als een mens dood is ligt-ie, als een boek dood is, staat het rechtop in de kast, in plaats van op stapels te liggen naast de kassa. De boekhandelaar koopt enkele titels groot in en legt die voor het grijpen neer, de rest verdwijnt in de kast. Uit het oog, uit het hart.

Kan er een verklaring gevonden worden voor het feit dat de Nederlandse lezer geen interesse, of nauwelijks interesse heeft voor teksten uit het verleden? Kunnen de oude teksten niet op tegen de moderne romans? Is Bosboom-Toussaint een minder goed schrijfster dan Connie Palmen, is Jacob van Lennep minder dan Ronald Giphart, zijn Wolff en Deken minder dan Margriet de Moor, is de *Reinaert* minder dan Arnon Grünberg? Ik zou hier het jawoord niet op durven geven. Dat ze minder toegankelijk zijn, kan echter niet ontkend worden, alleen al fysiek omdat ze niet meer in de winkels zijn, maar ook psychisch.

Mij lijkt dat het voornaamste probleem in die psychische ontoegankelijkheid ligt. Er zijn nu eenmaal zaken in historische teksten waar de hedendaagse lezer geen feeling meer mee heeft. Liefde, seks, dood, bedrog, jaloezie zijn van alle tijden en daar kan elke lezer mee gewonnen worden. Maar wanneer een romanpersonage moet kiezen tussen liefde en vaderland, een bekend zeventiende-eeuws thema, dan haakt de moderne lezer toch al gauw af. Als een personage in opdracht van God zijn zoon of dochter moet vermoorden, begrijpen we dat dan? Er is een zekere intellectuele basis nodig voor de lezer om zich te kunnen verplaatsen in deze historische thema's.

Wie ervoor wil zorgen dat de historische teksten niet steeds verder van ons af komen te staan, moet aan die basis beginnen. Als ergens iets gedaan kan worden aan de appreciatie van het verleden, is dat op de middelbare scholen. Oudere literatuur is wat dat betreft niet te vergelijken met oudere muziek: van Mozart kun je ook genieten als je geen HAVO-diploma hebt, van *Marieken van Nimwegen* kan alleen maar enigszins genoten worden met culturele en historische kennis. Wie geleerd heeft dat er meer schakeringen in het gevoelsleven, in het eergevoel, in het geweten en in de gedragspatronen zijn dan men kent uit de directe contemporaine waarneming, zou daarmee ook een historische tekst kunnen appreciëren.

Maar als een goedwillende lezer aan een historische tekst wil beginnen, moeten de omstandigheden comfortabel zijn. Met andere woorden: maak het de geïnteresseerde lezer makkelijk, anders haakt hij af nog voor hij goed en wel begonnen is.

Marc Verboord onderzoekt in zijn proefschrift *Moet de meester dalen of de leerling klimmen* het effect van literatuuronderwijs op het latere leesgedrag.⁸ Hij komt tot de conclusie dat een leerlinggerichte benadering van de literatuurlessen er toe bijdraagt dat er later *lezers* ontstaan. Een leerlinggerichte benadering legt de nadruk op het ontwikkelen van een eigen smaak, het kritisch benaderen van teksten en individueel leesplezier. Leerlingen hoeven niet per se kennis te maken met de hogere literatuur, en ook niet de hoogwaardige literaire teksten te analyseren. Later blijken ze er vanzelf naar te grijpen.

Nu lijkt mij dat er ook een combinatie mogelijk is. Een leraar kan zijn leerlingen laten kennismaken met historische teksten door ze zo aan te reiken dat individueel leesplezier mogelijk is. Middeleeuwse teksten in een hertaling kunnen zelfs de beruchte kloof tussen jeugdliteratuur en volwassen lectuur overbruggen. Actualiseren van historische teksten door hertaling en vrolijk commentaar, daarmee kan voor oudere literatuur een 'leerlinggerichte benadering' bereikt worden. En passant zouden ook oudere lezers verleid kunnen worden.

Wordt er dan niets gedaan om de lezer te voorzien van *geactualiseerde* historische teksten? We hebben gezien dat uitgevers alleen met subsidies historische teksten uitgeven. De productiemachine moet blijven draaien, dus zijn de uitgevers best bereid een boekje tussendoor te maken dat budgetneutraal is en meehelpt de status van de uitgeverij hoog te houden. Hier eigenen historische letterkundige teksten zich dus uitstekend voor. Ze kunnen in de periodes gemaakt worden dat er wat luwte is, ze

worden betaald door het Produktiefonds of door de subsidiërende stichtingen, en ze geven de uitgeverij glans. De academische editeurs maken met verve gebruik van de ruimte die ze krijgen. Maar het warmhouden van de historische markt mag niet afhankelijk zijn van particuliere initiatieven van uitgevers.

Het is daarom goed dat het Nederlands Literair Produktie- en Vertalingenfonds dit met lede ogen aanzag. Het levend houden van het literaire verleden is een van de doelstellingen van het Fonds. Door een soort groslijst van Nederlandse klassieken op te stellen die een editie verdienen en altijd beschikbaar moeten zijn, dienen ze dat doel. Uitgevers kunnen intekenen op een editie. Ze krijgen dan een forse subsidie, mits ze zich aan bepaalde voorschriften houden. De uitgaven in deze zogenaamde Deltareeks zijn van te voren al zeker van ondersteuning. De reeks is niet afhankelijk van één uitgever of één enthousiaste editor. Per jaar kunnen ongeveer twee titels verschijnen.

Om redenen die slechts intuïtief nagevoeld kunnen worden, worden klassieke teksten vrij zelden alleenstaand op de markt gebracht, maar komen ze altijd in series uit. De vooronderstelling is blijkbaar dat de ene klassieker de andere meerekent. Lisa Kuitert heeft betoogd dat deze verschijningsvorm tot een versmalling leidt. Met name de hedendaagse klassiekenreeksen zijn 'allemààl reeksen van neerlandici voor neerlandici', zoals alleen al blijkt uit de betrokken redactieleden. Kuitert constateert dat het steeds om dezelfde hoogleraren gaat die bij series betrokken zijn: 'Er is kennelijk sprake van een kerngroep van hoogleraren die steeds benaderd wordt als er iets te organiseren valt.'⁹ Daardoor gaat er van de series teveel de indruk uit, dat historische letterkunde iets is voor vakmensen. Kuitert gaat nog een stap verder: klassiekenreeksen legitimeren instituties en autoriteiten. De universiteiten en het nationale editie-instituut, het Constantijn Huygens Instituut, ontlene hun autoriteit aan de uitgave van een klassiekenreeks. Daarom begint elke nieuwe generatie literair-historici weer een eigen nieuwe reeks.¹⁰ Door dat de reeksen in handen zijn van een kleine groep academici, wordt er te weinig rekening gehouden met de verlangens van het publiek. Door de subsidies zijn ook de uitgevers niet gedwongen om rekening te houden met lezers. Terugredenerend vanuit Kuiterts geruchtmakende oratie over 'subsidieproza', kunnen we dus stellen dat het euvel van de subsidie niet alleen hedendaagse onleesbare producten betreft. Ook teksten uit het verleden onttrekken zich aan een streven naar publieksgerichtheid. Ze worden immers dankzij de eurozak van het Produktiefonds toch wel uitgebracht. Zijn de constatering van Kuitert terecht? Voldoen de reeksen die op dit moment verschijnen met of zonder subsidie van het Produktiefonds aan actualiseringseisen? Laten we er eens een paar onder de loep nemen.

Een serie die al sinds 1985 bestaat en daardoor alleen al is gaan lijken op de geijkte klassiekenseries van de vroege twintigste eeuw, is de Griffioenreeks van Querido, sinds 2001 ondergebracht bij huisgenoot Athenaeum-Polak & Van Gennep. Het is een raadsel hoe deze serie zich heeft kunnen handhaven. Onder de titels zitten nogal wat muurbloempjes van de Nederlandse literatuur en bovendien zijn er vrij

veel bloemlezingen, per definitie een onaantrekkelijk genre. Wie wil *Hermingard van de Eikenterpen* van Aarnout Drost lezen, wie een bloemlezing uit het werk van Anthony Staring, wie een selectie uit *Het land* van Elisabeth Maria Post? Natuurlijk zijn er daarnaast ook aanlokkelijke titels, zoals de *Ferguut* of *Floris en Blanchefloer*. Deze laatste, in een goedlopende hertaling van Ingrid Biesheuvel, is zeker een lokkertje voor middelbare-scholieren. Uitgangspunt van de Griffioenreeks is herspelling voor achttiende en negentiende eeuw, hertaling voor ouder werk. Maar overigens wordt er weinig werk gemaakt van de contextualisering, en illustraties komen vrijwel niet voor in de reeks. De omslagen en de prijs maken de boekjes aantrekkelijk, maar in het algemeen bouwt de reeks voort op de oeroude principes van het filologische woordverklaren om een historische tekst toegankelijk te maken. In 2000 is een nieuwe redactie aangetreden, die misschien wat aanlokkelijker waar kan uitstallen. Ze heeft in elk geval de periode opgerekt en wil nu ook teksten van na 1850 heruitgeven. Het succes van de uitgaven in de reeks is wisselend: van sommige titels worden er niet meer dan een paar honderd verkocht, van andere is al een tweede druk verschenen. Toen de reeks startte was er nog vrij veel belangstelling en werd een beginoplage van 5000 exemplaren gemaakt. Op dit moment durft de uitgeverij met niet meer dan 2000 exemplaren de markt op te gaan.

In 1994 startte de reeks Nederlandse Klassieken bij Prometheus/Bert Bakker. Aan de tekstweergave en verantwoording werden geen eisen gesteld. Het hing dus van de individuele editeur af wat de uitkomst was. Men treft in de serie een degelijk-filologische uitgave van Willem Bilderdijs *Kunst der poëzy* aan, naast een toegankelijke Hadewych-editie met de oorspronkelijke tekst en een hertaling in paralleldruk, product van een samenwerking tussen een schrijver (Imme Dros) en een Middeleeuwen-specialist (Frank Willaert). Deze buitengewoon aantrekkelijke combinatie is in meer delen gemaakt: zo hertaalde Willem Wilmink *Mariken van Nieumeghen*, terwijl Bert Ramakers de editie en de commentaar verzorgde. Karel Eyckman bewerkte *Karel ende Elegast* onder deskundige leiding van A. M. Duinhoven. In 2002 kwam een kostelijke bundel met Middelnederlandse komische verhalen uit: *Van de man die graag dronk*. Ik heb er in de pers weinig over gelezen en dat is jammer, want de samenwerking tussen Fred Lodder en Karel Eyckman betekent een verrijking van de historische Nederlandse letterkunde. Ik citeer een paar regels in het Middelnederlands en in de vertaling:

Dits vanden man die herde gherne Tileec was inde taverne Ende langhe duerde ende hoghe dranc. Alse hem die tijt waert te lanc Ende hem twaken ende drincken ontvacht, Doe seide, hi sal enen nacht Slapen gaen bi sire mossen. ‘Op minen oelu mijn ers ontlossen, Lone alst mi lonen mach.	Dit gaat over de man die zo hield van de kroeg Dat hij er zat vanaf ’s ochtends vroeg En de ganse dag zuipend doorbracht. Werd het dan laat, diep in de nacht, Viel hij om van de slaap en was hij zat, Dan zei hij dat hij in zijn blote gat Bij zijn meid het bed in zou gaan. ‘Op mijn kussen, zonder kleren aan, Ik zie wel hoe het verder gaat.¹¹
---	--

In de Nederlandse Klassieken zitten ook goede leesedities die gebaseerd zijn op historisch-kritische edities, *Max Havelaar* door A.M. Kets-Vree, de *Verzamelde gedichten* van Nijhoff door W.J. van den Akker en G. Dorleijn. Maar er is ook een uitgave van M. Emants *Nagelaten bekentenis* zonder enige tekstverantwoording. Recent zijn er twee zeer omvangrijke edities in de Nederlandse Klassieken uitgebracht: *Journal van de reis naar Venetië* en *Mijn leven verteld aan mijn kinderen*, beide van Constantijn Huygens en verzorgd door Frans Blom. Al met al zijn de middeleeuwse teksten met de fraaie hertalingen aangepast aan hedendaagse lezers, en zijn er hele verantwoorde edities bij de jongere uitgaven, maar prettig toegankelijk zijn ze niet allemaal. Veel van de titels treft men overigens aan in de ramsj...

De Amsterdam University Press schoot het literaire verleden vanaf 1994 te hulp met de Alfa-reeks. Ook hier is weer sprake van weinig eenheid in de serie, door ontbrekende richtlijnen van een redactie. Een misleidende editie van *Verzen* van Kloos (misleidend omdat het om een bloemlezing en niet om een gehele uitgave van de bundel *Verzen* gaat) door P. Kralt staat naast een verzorgde uitgave van *Gysbreght van Aemstel* door Mieke B. Smits-Veldt. Een uitgave van *Karel ende Elegast* heeft noch in de typografie, noch in de toelichting enige moderniserende concessie aan de lezer gedaan. De reeks is in zekere zin vlees noch vis: ze mist de aantrekkelijke prijs van de Griffioen, de rake inbreng van herdichters van Nederlandse klassieken en tegelijk is ze ook niet in alle delen even wetenschappelijk.

De 'subsidieserie', de Deltareeks, heeft strikte regels zowel voor tekstverantwoording als commentaar. De redactie streeft naar het uitgeven van studie-edities. Ze stelt de eis dat de uitgever zorgt voor een betrouwbare leestekst en dus onderzoek doet naar de tekstvorm. In de verantwoording die achterin de delen opgenomen wordt, staat de doelstelling expliciet: 'De reeks stelt klassieke werken uit de letterkunde van Nederland en Vlaanderen ter beschikking aan de huidige lezer.[...] De uitgaven worden voorzien van een inleidende beschouwing die het werk in zijn historische en literaire situatie plaatst en die verwijst naar andere publicaties. Wordverklaringen en inhoudelijke toelichtingen maken de tekst voor de lezer van nu toegankelijk. Daarbij wordt vermeden hem op te tuigen met een al te zwaarwichtige wetenschappelijke commentaar.'¹² De sterk evaluatieve toon van de laatste zin ('optuigen') verhindert niet dat de optuiging bij de ene editie wel wat zwaar uitvalt vergeleken bij de andere (Hildebrands *Camera Obscura* door een editeurscollectief heeft 390 pagina's leestekst tegen 397 bladzijden commentaar; *Kleine gedigten voor kinderen* van Van Alphen door P.J. Buijnsters omvat 171 pagina's met gedichten en 47 pagina's toelichting). De Deltareeks is mooi uitgevoerd; de typografie nodigt tot lezen uit en de delen zouden als ze bij elkaar in de kast zouden staan heel imposant overkomen. Maar het zijn stuk voor stuk deftige menieren die waarschijnlijk vooral aangeschaft worden door mensen die toch al historische teksten kochten.

Mijn favoriete nieuwkomer in de recente historische reeksen is de *Tekst in Context reeks* van Amsterdam University Press. Deze serie is speciaal ontwikkeld voor gebruik op de scholen, in het studiehuis of bij de CKV-lessen. Dit zijn prachtige

voorbeelden van actualisering van historische teksten. Op de achterflap vindt men de volgende aanbeveling: ‘Voor het eerst worden in deze reeks de resultaten van decennia wetenschappelijk onderzoek volgens de eisen van de moderne didactiek aan de leerlingen gepresenteerd. Behalve de oorspronkelijke tekst en een moderne vertaling bevat elk deeltje veel informatie over de historisch-sociologische context en een ruime hoeveelheid (kleuren)illustraties.’ Inderdaad zijn voor het eerst na vele jaren van academische neglectie de leraren weer eens betrokken bij de uitgave van een serie. Een klankbord van leraren begeleidt de samenstelling. In de veelkleurendruk die op het moment voor schoolboeken gebruikelijk is, wisselen tekst en context elkaar af. Ik geef als voorbeeld het deeltje met de titel *Jacob van Maerlant*. Op blauwe pagina’s vinden de leerlingen uitweidingen over middeleeuwse scholen, over de oude en moderne natuurbeschouwing of over Maerlant zelf. Op gele bladzijden staat de tekst, onderbroken door tekstgebonden uitweidingen en verluchtigd met toepasselijke illustraties. De Middelnederlandse tekst en de hertaling staan naast elkaar. De hertaling is in dit geval geen literaire in rijm, zoals in de Nederlandse Klassieken, maar een letterlijke omzetting. Groene pagina’s bevatten extra’s: opdrachten en suggesties voor verder zoekwerk.

Allerlei ingebakken regels van edities worden in de TIC-reeks omvergeworpen: bloemlezen mag, samenvatten van stukken mag, alléén de hertaling geven zonder de brontekst mag. En waarom ook niet, als het erom gaat leerlingen te bereiken? Het enige bezwaar tegen de deeltjes zou kunnen zijn, dat de literairheid van de teksten onderbelicht blijft in de overigens zo weelderige informatie. Ook boeten de hertalingen wel eens in ten opzichte van het origineel. Ik zet als voorbeeld een paar regels uit *Warenar* naast de niet voor de leerlingen afgedrukte oorspronkelijke tekst:

<i>Warenar</i> Her uyt, seg ick! her uyt! ick segje flucks her uyt! Sy wroet mit heur oogen as ien varcken mit zijn snuyt! <i>Reym</i> O mijn rug! ó mijn kop! ó mijn neus! ó mijn wanghen! <i>Warenar</i> Ja, jae, je backes moet altemet vliegghen vanghen. <i>Reym</i> En waerom slaejeme nou? mijn neus en mongt die bloen! <i>Warenar</i> Vraechje waerom, totebel? om dat ick je sier sou doen.¹³	<i>Warenar</i> D’r uit, zeg ik, d’r uit! Ik zeg je: d’r uit en gauw! Ze loopt als een varken rond te wroeten. <i>Reym</i> Au, m’n rug, m’n kop, m’n neus! Au, m’n wanghen! <i>Warenar</i> Ja, ja, je mot af en toe ’n klap voor je kop krijgen. <i>Reym</i> Waarom sla je me nou dan? M’n neus en mond bloein! <i>Warenar</i> Vraag je nog waarom, morsebel? Ik wou je pijn doen!¹⁴
--	---

De hertaling mist een aardige vergelijking als ‘wroet met haar ogen als een varken met zijn snuit’ en is soms wat gewild plat, zoals waar ‘bloeien’ voor ‘bloeden’ gebruikt wordt. Maar verder is ook *Warenar* een juweel van scherpzinnige actualisering, met uitgewogen extra informatie zonder enige dorheid, maar ook zonder modieuze publieksstrijkerijen. De spitse commentaar bij deze deeltjes zou verplichte kost moeten zijn voor elke filoloog-editeur die gewend is zijn lezers te bedelven onder tekstverklarende noten.

Toch hebben al deze initiatieven nog niet geleid tot een ferme aandacht voor de historische Nederlandse teksten. Ook een nieuwkomer met teksten van vrouwelijke auteurs, de Amazonereeks, trekt weinig aandacht. Het blijft bij minimale oplagen, en een minimale aandacht in de pers als er een nieuw deel uitkomt. Het wordt tijd voor een radicale ommezwaai in het editeerbeleid.

Wetenschappelijk verantwoorde edities zonder enige concessie aan de tekstvorm zullen altijd nodig zijn, en het Constantijn Huygens Instituut kan borg staan voor een continue beleid daarin. Laat daar vooral de series ‘voor neerlandici door neerlandici’ gemaakt worden. Maar als we willen dat ook de gemiddelde lezer nog geïnteresseerd blijft in Bredero, Betje Wolff, Bilderdijk en Boutens, moeten we meer tegemoet komen aan het publiek. In mijn handboek voor editoren *Naar de letter* (eerste druk 1994) ben ik zeer terughoudend wat herspelling betreft. Ik denk dat het tijd is wat meer plooibaarheid te tonen.

Enige jaren geleden heeft Riet Schenkeveld een pleidooi gevoerd voor herspelling, zeker bij edities van zeventiende-eeuwse werken. Internationaal gezien is dat verantwoord en men zou de lezer uit zijn achterstandspositie ten opzichte van zijn leesgenoot uit vroeger tijden helpen. Herspellen zou regel moeten worden, meent Schenkeveld, want we moeten niet voor filologen maar voor lezers uitgaven maken.¹⁵ Dit pleidooi is opmerkelijk, omdat het komt uit Utrecht, de geboortekribbe van de orthodoxe editiewetenschap. H.T.M. van Vliet, ook uit de Utrechtse school, is dan ook een andere mening toegedaan: herspelling lost niets op, want de woorden blijven ongewoon en aan een bepaalde spelwijze wen je makkelijk.¹⁶ Inderdaad is iedereen nu al gewend aan de ‘pannenkoek’. Vanuit Vlaanderen kwam onlangs nog een zeer sterk, taalkundig onderbouwd requisitoir tégen herspelling: ‘Ook voor uitgaven voor een ruimer publiek is herspelling van teksten uit welke periode dan ook zelden noodzakelijk’.¹⁷ Toch zou ik op dit moment nog verder willen gaan dan Schenkeveld. Herspelling is slechts een oppervlakkige facelift die de veroudering nauwelijks opheft, eigenlijk niet meer dan een antirimpelcrème. Herspellen moeten uitgevers nu al doen bij herdrukken van boeken van vóór 1995, het jaar van de jongste spellingswijziging. Herspellingen raken alleen de uiterlijke verschijningsvorm van de woorden.

In 1999 heb ik voor de Griffioenreeks *Gedichten van De Schoolmeester* herspeld, zoals de richtlijnen van de serie willen. Ik heb daar geen enkel plezierig moment

aan beleefd. Want wat ik ook probeerde: de herspelde tekst bleef hybridisch en onbevredigend. Vooral de herspelling van poëzie geeft een onbehaaglijk gevoel. Het minst moeilijk zijn de -sch's in 'mensen', 'visschen' en 'bosch'. De computer wisselt in nagenoeg één handeling alle verouderde -sch's om voor -s'en. Ook de verwijdering van de dubbele oo's en uu's in 'boomen', 'geloovig', 'eenig', 'eeredicht' kost geen moeite. Maar bij de herspelling van naamvallen overschrijdt men een grens, zoals ook Schenkeveld constateert.¹⁸ In poëzie maakt het toch werkelijk uit of er staat: 'Ik ween om bloemen in den knop gebroken/ en vóór den uchtend van haar bloei vergaan' (Kloos), 'Hoe laat is 't aan den tijd?' (Boutens) en 'Een hond is vermaard om zijn gezelligen aard' (De Schoolmeester). Bij klinkers die op elkaar dreigen te botsen, krijgen de naamvallen een verbindende functie (den uchtend, gezelligen aard). Bovendien leggen naamvallen de grammaticale betekenis vast. De naamvallen werden vroeger onnadrukkelijk, maar wel licht hoorbaar uitgesproken. Dat is althans mijn indruk van vooroorlogse geluidsopnamen. Er zou me dus veel aan gelegen zijn om bij herspelling de naamvallen te behouden, ook omdat die orde scheppen in lange zinsverbanden.¹⁹ Maar afgezien van het hybridisch resultaat blijft herspellen toch slechts een lapmiddel, dat slechts een heel marginaal toegankelijkheidsprobleem oplost.

Herspellen is dan ook maar een kleinigheid vergeleken met hertalen. Hertalingen raken de inhoud. Ik ben lang van mening geweest dat hertalingen en herspellingen alleen maar luie lezers zouden kweken, en de wig tussen de tegenwoordige literatuur en die uit het verleden alleen nog maar vaster zouden zetten. Een goede toelichting en een moderne typografie zouden al genoeg zijn om de oude literatuur weer toegankelijk te maken, dacht ik. Nú denk ik dat een luie lezer beter is dan geen lezer.

Ik vrees dat er nog maar twee wegen voor een editor zijn. Óf hij houdt zich aan de basistekst, zo secuur mogelijk en zonder compromis en hij maakt een goede editie voor tien mensen. Óf hij zet rigoureuus de oude taal overboord en hertaalt. Herspelling is een poldermodelachtig compromis dat weinig oplost. Hertaling is de enige weg naar de hedendaagse lezer. Daarmee geeft de historisch letterkundige aan, dat het oude Nederlands een vreemde taal is geworden, zoals het Frans of Duits. Literaire auteurs uit deze landen krijgen mooie, gesubsidieerde vertalingen – waarom onze auteurs uit het verleden dan niet?

Hertalen is niet makkelijker dan editeren: het is een ander soort werk. Het is een kostelijk tweegesprek tussen heden en verleden. De tekst blijft historisch, want het tempo, de gebruiken en de gedachtewereld zijn historisch. De moderne taal botst daar af en toe mee. Dat speelt op verschillende niveaus. Het woordniveau is daarbij het eenvoudigst, de mentaliteiten die in de taal zitten zijn het moeilijkst.

Hertalen is tot dusverre nog niet een discipline met voorwaarden en regels geworden. Terwijl er bij literaire vertalers codes en afspraken zijn over het omzetten van de brontekst naar de doeltaal, bestaan die nog niet voor literair hertalen. En juist bij hertalen, het omzetten van een historische tekst naar moderne vormen, treden specifieke vertaalproblemen op, die wel aanleiding zouden moeten geven tot discussie.

Omzetten van in onbruik geraakte woorden naar moderne is meestal makkelijk. De Warenar-hertalers echter die 'totebel' omzetten naar 'morsebel' lossen niet veel op: wie het woord *morsebel* kent, weet ook wel wat *totebel* is – moderner zou *tut-hola* of *trut* zijn. Het omzetten van uitdrukkingen is moeilijker. Karel Eykman maakt van 'Bi miere wit' (bij mijn geloof) 'Niet te geloven' en ondanks de negatie klopt de omzetting precies.²⁰

Moeilijker zijn woorden te vertalen voor zaken die niet meer bestaan of weinig bekend zijn. Ik geef enkele voorbeelden uit een tekst van Jacob van Lennep: kaarden (uitpluizen), meekrap (soort natuurlijke verf van planten), want (groot net), sterrenbosje (bosje met paden die elkaar op een middelpunt snijden), snetlaagjes (soort koekjes), toelast (groot wijnvat), roten (week maken van vlas).²¹ Hier is maar een oplossing: de woorden handhaven en er een toelichting bij geven.

Ook ingewikkeld is het weergeven van woorden met een bepaalde gevoelswaarde, die veranderd is. Men kent het voorbeeld van de zalm als alledaags eten voor de dienstboden, tegenwoordig een luxe artikel bij partijen. Toelichting blijft dus ook bij hertaling nodig.

Op een ander niveau komt de hertaling bij gewoontes en vooronderstellingen die voor ons niet meer leven. Van Lennep schreef in zijn dagboek herhaaldelijk over wegen die goed waren, en daarmee bedoelde hij dat die beschaduwd waren. Als er geen bomen langs een weg stonden, was die akelig. Maar hoe hertaal je dat een weg akelig is, enkel en alleen omdat er geen bomen zijn? De botsing tussen de tijden krijgt de hertaler hier niet overbrugd.

Hoe ver mag de hertaler gaan met het uit elkaar halen van lange zinnen? De spanning van een historische zin hangt vaak af van zijn bijzinnen en nevenschikkingen, maar de hedendaagse taal kan een dergelijke boog vaak niet meer aan. Er moet dus gekapt worden, maar de hertaler dient zich te realiseren dat daarmee het ritme van een prozatekst geschaad kan worden.

Gedichten hebben hun eigen problemen. Moeten metrum en rijm gehandhaafd blijven, dan zal de hertaler zich in allerlei bochten wringen om de oorspronkelijke betekenis te handhaven. Wat dat betreft staat de hertaler in dezelfde positie als de vertaler en moet hij wel geregeld afwijken van het origineel in de letterlijke betekenis en volgorde.

Zijn er wel regels te geven voor hertalingen? Degenen die de meeste ervaringen met hertalingen hebben, de editoren van middeleeuwse teksten, waagden zich daar nog niet aan. Ik zal proberen enkele basisregels te formuleren, in de hoop dat die door betrokkenen verder ontwikkeld kunnen worden.

De eerste regel is voor mij zo duidelijk als maar iets en onverbreekbaar: er mag geen hertaling gemaakt worden van een tekst als er geen betrouwbare editie voorhanden is. Voor historici en literair-historici moet eerst de brontekst betrouwbaar uitgegeven zijn, voor je mag gaan stoeien.

De tweede regel ligt evenzeer voor de hand. Het tempo en de (literaire) normen van de brontekst moeten in hun waarde gelaten worden.

Als derde regel noem ik een regel die ook vertalers hanteren: een hertaling mag niet ingekort worden, tenzij de vertaler dat duidelijk aangeeft. Binnen een zin mogen geen woorden weggelaten worden.

De vierde regel betreft het klankniveau, het metaforenniveau en het ritme. De hertaler zou moeten proberen de onderliggende literaire structuren van een tekst te ontbloten en die te respecteren in zijn hertaling. Een opgave die niet zeker niet makkelijk is, maar wel tot een hertaling kan leiden die zelf verdienste heeft, naast de oorspronkelijke tekst.

De vijfde regel gaat over de commentaar. Wanneer de inhoud van een historische tekst niet duidelijk wordt door de hertaling, moet de commentaar te hulp schieten. Kleine goedgeschreven essays moeten hier de afstand tussen de historische en de moderne lezer overbruggen.

Als er in het verleden minder spellinghervormingen waren geweest, als er in Nederland meer waardering zou zijn voor de eigen literatuur, als Nederlanders een nationalistischer onderwijsbeleid zouden hebben, als het literaire erfgoed werkelijk erfgoed zou zijn, zou mijn voorstel om het publiek hertalingen aan te bieden overbodig zijn. De realiteit is echter anders. We zijn gedwongen een knieval te maken voor de luie lezer. Laten wij als literair-historici echter níet lui zijn en streven naar mooie, leesbare hertalingen die het oorspronkelijk recht doen. Een goede hertaling is een weldaad voor het origineel. De hertaler zelf beweegt zich op het vlak van de wetenschappelijke literaire historie én de creatieve schrijverij: een begeerlijke combinatie. Naast de Martinus Nijhoff-prijs voor vertalingen zou er dan ook een prijs moeten komen voor hertalingen. Naar wie we die zouden moeten noemen? Zou de man die in de negentiende eeuw de oude legenden van Tijl Uilenspiegel in een meesterlijke hertaling samenbalde, Charles de Coster, hiervoor niet de beste naamgever zijn?

Literatuuropgave

[**Bilderdijk, Willem**], 'Voorbericht'. In: Jacob van Maerlant, *Spiegel historiael of Rijkmkroniek*. 3e deel met aantekeningen van Jan Steenwinkel. Uitgegeven door de Tweede Klasse van het Hollandsch Instituut. Amsterdam 1812, p. VIII-IX.

A.L.G. Bosboom-Toussaint, *Het Huis Lauernesse*. [Met een inleiding van] S.B.J. Zilverberg. Baarn z.j.

- Karel Eykman en Fred Lodder**, *Van de man die graag dronk en andere Middelnederlandse komische verhalen*. Amsterdam 2002.
- P.C. Hooft**, *Warenar*. Ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp. 4e herz. dr. Culemborg 1977.
- P.C. Hooft**, *Warenar. Geld en liefde in de Gouden Eeuw*. Samengesteld door Lia van Gemert en Marijke Meijer Drees. Met medewerking van Karel Bostoen en Marijke Barend-van Haften. Amsterdam 2002.
- Lisa Kuitert**, 'Het Deltaplan in de literatuurgeschiedenis'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 115 (1999), p. 1-14.
- Lisa Kuitert**, 'De raadselachtige boekvermeerdering'. In: *Literatuur* 20 (2003) 1, p. 23.
- Marita Mathijssen**, 'De editiechaos in Nederland'. In: *De Revisor* 10 (1983) 1, p. 60-66, 71.
- Jacob van Lennep**, *Lopen met Van Lennep. Dagboek van zijn voetreis door Nederland*. Bezorgd door Geert Mak en Marita Mathijssen. Zwolle 2000.
- Jacques Perk**, *Gedichten*. Met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos. Bezorgd door Fabian R.W. Stolk. Amsterdam 1999.
- Georges de Schutter, Guido Geerts**, 'Uitgave van literaire teksten uit het verleden: respect voor de vorm – herspelling – vertaling?' In: *Verslagen & Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie* 111 (2001), p. 189-205.
- M.A. Schenkeveld-van der Dussen**, 'Stand van zaken: Schopenhauers vloek of het probleem van de herspelling'. In: *Nederlandse letterkunde* 4 (1999) 4, p. 385-390.
- Marcus Verboord**, *Moet de meester dalen of de leerling klimmen?* Utrecht 2003.
- H.T.M. van Vliet**, 'Autorisatie en tekstbederf. Editieproblemen bij Couperus'. In: *De nieuwe taalgids* 78 (1985), p. 251-266.

Noten

- * Met dank aan Lia van Gemert voor kritische lezing.

- 1 [Willem Bilderdijk], 'Voorbericht'. In: Jacob van Maerlant, *Spiegel historiael of Rijmkroniek*. 3e deel met aantekeningen van Jan Steenwinkel. Uitgegeven door de Tweede Klasse van het Hollandsch Instituut. Amsterdam 1812, p. VIII-IX.
- 2 In de eerste jaren genoemd het Bureau Basisvoorziening Tekstedities.
- 3 A.L.G. Bosboom-Toussaint, *Het Huis Lauernesse*. [Met een inleiding van] S.B.J. Zilverberg. Baarn z.j.
- 4 Vgl. Marita Mathijssen, 'De editiechaos in Nederland'. In: *De Revisor* 10 (1983) 1, p. 60-66, 71.
- 5 Van het dagboek van Jacob van Lennep, *Lopen met Van Lennep*, verschenen binnen twee maanden drie drukken, parallel aan de uitzending van de serie *De zomer van 1823* over dit dagboek bij de RVU op de televisie. De verkoop viel na de uitzendingenreeks stil.
- 6 Ik hanteer hier de algemene, niet-analytisch-bibliografische, aanduiding van drukken en oplagen, maar eigenlijk moet het woord 'druk' gereserveerd worden voor nieuw gezette teksten. Wanneer een bepaald zetsel opnieuw gebruikt wordt, moet men niet van een 'tweede druk', maar van een 'tweede oplaag' spreken.
- 7 Lisa Kuitert, 'De raadselachtige boekvermeerdering'. In: *Literatuur* 20 (2003) 1, p. 23.

- 8 Marcus Verboord, *Moet de meester dalen of de leerling klimmen?* Utrecht 2003.
- 9 Lisa Kuitert, 'Het Deltaplan in de literatuurgeschiedenis'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 115 (1999), p. 1-14, met name p. 11.
- 10 idem, p. 12.
- 11 Karel Eykman en Fred Lodder, *Van de man die graag dronk en andere Middelnederlandse komische verhalen*. Amsterdam 2002, p. 70-71.
- 12 Hier overgenomen uit: Jacques Perk, *Gedichten*. Met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos. Bezorgd door Fabian R.W. Stolk. Amsterdam 1999, p. 279.
- 13 P.C. Hooft, *Warenar*. Ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp. 4e herz. dr. Culemborg 1977.
- 14 P.C. Hooft, *Warenar. Geld en liefde in de Gouden Eeuw*. Samengesteld door Lia van Gemert en Marijke Meijer Drees. Met medewerking van Karel Bostoen en Marijke Barend-van Haften. Amsterdam 2002.
- 15 M.A. Schenkeveld-van der Dussen, 'Stand van zaken: Schopenhauers vloek of het probleem van de herspelling'. In: *Nederlandse letterkunde* 4 (1999) 4, p. 385-390, met name p. 390.
- 16 H.T.M. van Vliet, 'Autorisatie en tekstbederf. Editieproblemen bij Couperus'. In: *De nieuwe taalgids* 78 (1985), p. 251-266.
- 17 Georges de Schutter, Guido Geerts, 'Uitgave van literaire teksten uit het verleden: respect voor de vorm – herspelling – vertaling?' In: *Verslagen & Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie* 111 (2001), p. 189-205, met name p. 203.
- 18 Schenkeveld-van der Dussen, p. 390.
- 19 Bij de uitgave van *De Schoolmeester* heb ik eerst geprobeerd of ik kon herspellen met behoud van de naamvallen, maar dat leverde een akelig zieke tekst op. Ik heb me tenslotte toch maar geconformeerd aan de richtlijnen van de uitgever en een herspelde versie ingeleverd. Ik ben echter stijfkoppig gebleven wanneer klinkerbotsing dreigde.
- 20 In de genoemde *Van de man die graag dronk*, p. 144-145.
- 21 Dit zijn woorden die ik tegenkwam in Jacob van Lenneps verslag van een voetreis in 1823, hertaald onder de titel *Lopen met Van Lennep. Dagboek van zijn voetreis door Nederland*. Bezorgd door Geert Mak en Marita Mathijssen. Zwolle 2000.

De magnetische kracht van de Potsdamerplatz.



METAFORIEK IN DE NEDERLANDSTALIGE
LITERATUUR OVER BERLIJN, 1905-1933

Ute Schürings

Omdat Berlijn tijdens het interbellum bekend stond als metropool van de avantgarde, trok de stad veel schrijvers en kunstenaars aan – ook uit Nederland en Vlaanderen. Hendrik Marsman, Arthur Lehning, Paul van Ostaïjen, Simon Koster, Nico Rost en anderen hebben er in die jaren kortere of langere tijd vertoefd en daarover geschreven. Hun indrukken waren nogal verschillend: Sommigen waanden zich in een militaristische dictatuur, anderen in een communistische vesting, weer anderen in een reusachtige kunsttempel of in een permanent geopend bordeel.

Als men nagaat welke betekenis deze auteurs voor de Nederlandse literatuurgeschiedenis hadden, stuit men op bijna net zoveel tegenspraken als in hun stadsbeschrijvingen. Men zou verwachten dat we hier met modernistische auteurs te maken hebben, dat er iets van de tijdsgeest in hun literatuur over Berlijn teruggevonden kan worden.¹ Maar de meeste “Berlijn-auteurs” worden doorgaans niet tot het modernisme gerekend. Überhaupt zouden in Nederland en Vlaanderen modernistische en avantgardistische literatuuropvattingen pas laat zijn gearriveerd (vgl. Anbeek 1990, Den Boef 1991, Fontijn/Polak 1986).

Flaneurs op klompen dus? Op het eerste gezicht lijkt dat inderdaad het geval. Marsman wordt hooguit een halfslachtige modernist genoemd (Goedegebuure 1993: 9), alleen Van Doesburg en Van Ostaïjen worden meestal als avantgardistische of modernistische uitzonderingen gezien (vgl. Anbeek 1990, Fontijn/Polak 1986, Schenkeveld-van der Dussen 1993). Dit komt overeen met de opvatting van historici als Hermann von der Dunk, die het Nederlandse interbellum als een ‘cultuur in de windstilte’ typeert (Von der Dunk 1982).² Fokkema en Ibsch echter plaatsen in *Het modernisme in de Europese letterkunde* Ter Braak wèl bij de modernisten (Fokkema/Ibsch 1984), terwijl anderen zeggen dat *Forum*-auteurs als Ter Braak het modernisme in Nederland juist de nek hebben omgedraaid (vgl. Bulhof 1976, Den Boef 1991).

Deze tegenstrijdigheden vallen gedeeltelijk te verklaren uit de verschillende definities van het begrip modernisme, en vooral uit de verschillende wijzen waarop avantgarde en modernisme van elkaar worden afgebakend. Ter Braak en Du Perron keren zich tegen de avantgarde en tegen de Nieuwe Zakelijkheid (Bulhof 1995), maar volgens de criteria van Fokkema/Ibsch zijn ze desondanks modernistisch.

Het is opvallend dat de meeste definities van het modernisme³ vooral op de filosofisch-poëtische houding van de auteur zijn gebaseerd en niet op een analyse van hun literaire teksten. Omdat Ter Braak en Du Perron in hun poëtische teksten hun epistemologische en metalinguale twijfel uitspreken, worden ze door Fokkema/Ibsch als modernisten bestempeld.⁴ De literatuuroppervattelijke houding van de auteur – het moderne, onzekere levensgevoel – dient hier als criterium voor het indelen bij een literaire stroming. In een dergelijke normatieve benadering worden de teksten geacht aan de theorie te voldoen. Maar hoe die houding precies zijn neerslag vindt, bijvoorbeeld in de metaforiek, wordt niet nader onderzocht.⁵

Toch is het goed voorstelbaar dat de metaforiek soms haaks staat op de semantiek en naturalistische of expressionistische metaforen worden gecombineerd met een modernistische structuur. Een voorbeeld daarvan wijst Maarten van Buuren aan in zijn studie over de *Rougon-Macquart*-cyclus van Zola. Van Buuren (1986) stelt dat de objectief bedoelde naturalistische beschrijving door een negatieve metaforiek wordt ondermijnd. Ook verschillende metaforen in één en dezelfde tekst hoeven niet per se een eenheid te vormen. Zelfs een enkele metafoor kan een hybride vorm hebben.⁶

Als gevolg van deze tegenspraken kan men vraagtekens zetten bij de traditionele indeling in stromingen, vraagtekens die in de literatuurgeschiedenis van de laatste twintig jaar steeds vaker voorkomen.⁷ De vraag hoe modernistisch of traditioneel de Berlijn-literatuur is, lijkt mij daarom weinig interessant. Ik kies liever voor een benadering die open staat voor mogelijke tegenspraken en daardoor ook nieuwe inzichten over ‘bekende’ auteurs als Hendrik Marsman en Paul van Ostaijen kan opleveren.

Het doel van dit artikel is, de vraag naar de metaforiek in de Nederlandstalige literatuur over Berlijn in een iets breder kader te plaatsen, door de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving over het interbellum erbij te betrekken. Dat wil ik doen aan de hand van een drietal korte *case studies* met als onderwerp de volgende romans: *Vera* van Hendrik Marsman (1931), *De razende saxofoon* van Simon Kostert (1931) en *Het onuitsprekelijke* van J. van Oudshoorn (1905). Laatstgenoemde roman, die stamt van vóór de Eerste Wereldoorlog, dient als contrast- en vergelijkspunt met de andere werken.

Transformatie van de stadsverbeelding

Om een referentiekader voor de metaforiek te krijgen, zal ik eerst kort ingaan op de geschiedenis van de literaire stadsverbeelding. Wat wordt als kenmerkend voor de stadsverbeelding van het interbellum beschouwd? Welke metaforiek wordt in de teksten gehanteerd? Studies over de verbeelding van de grote stad spreken van een continue negatieve representatie tot ongeveer 1910. De stad wordt als levensgevaarlijke en gedegenereerde wereld afgeschilderd. Voor de Nederlandse stadsliteratuur is dat

aangetoond door Mary Kemperink (2000 en 2001). Haar bevinding strookt geheel met de opvattingen van de Duitse literatuurwetenschapper Klaus Scherpe, die rond de Eerste Wereldoorlog een transformatie van de stadsverbeelding constateert.⁸

Vóór de Eerste Wereldoorlog staat volgens Scherpe het conflict tussen het individu en de afwijzende stad centraal (Scherpe 1989: 146), en de metaforiek wordt gedomineerd door organisch-lichamelijke beelden, zoals ‘hart van de stad’ voor het stadscentrum of ‘aderen’ voor straten.⁹ Na de Eerste Wereldoorlog wordt de stad positiever gezien. Men is gefascineerd door de mechanisering en nieuwe technische uitvindingen (Scherpe 1989: 150). De stad wordt nu vaak als een structuur of een patroon beschouwd, de metaforiek van deze periode wordt bepaald door abstracte beelden.¹⁰

De reden voor deze transformatie is volgens Scherpe een verandering van de waarneming, die in het begin van de twintigste eeuw heeft plaatsgevonden. Die verandering is beschreven door de socioloog Georg Simmel, wiens ideeën onder meer door Walter Benjamin zijn overgenomen en tot de dag van vandaag als referentiepunt dienen bij onderzoek naar stadswaarneming.¹¹ Simmels “Reizschutztheorie” gaat er – in grote lijnen – vanuit dat mensen zich intellectueel wapenen tegen de overweldigende en chaotische indrukken van de grote stad.¹² Omdat de indrukken gefilterd worden, is de waarneming niet langer direct, aldus Simmel (L. Müller 1988: 20). De stad wordt niet meer als een chaotische verzameling concreta waargenomen, maar als een abstracte structuur – en die structuur bepaalt ook de keuze voor de metaforiek. Zoals Helmut Lethen aantoon, brengt dit onder meer een andere waardering van stedelijke verschijnselen met zich mee. Bepaalde stadsfenomenen zoals kilheid, anonimiteit en onverschilligheid worden vanaf de jaren twintig positiever beoordeeld (Lethen 1986). Lethen constateert een groeiende fascinatie voor technische vernieuwingen, het stedelijke verkeer en de nieuwe media.¹³

In de jaren twintig valt, met andere woorden, een verschuiving in de metaforiek aan te wijzen van concrete naar abstracte *comparants*. Het door Scherpe gehanteerde onderscheid tussen de concrete, meestal organische metaforen van vóór Eerste Wereldoorlog en de abstracte, meestal mechanische metaforen van de periode erna lijkt mij voor mijn *case studies* buitengewoon relevant. Op grond van dat onderscheid zou men namelijk van een uiteindelijk eerder traditionele auteur als Marsman verwachten dat hij vooral organische, op de natuur geïnspireerde metaforen gebruikt.¹⁴ Maar is dat wel zo?

‘Een stuk wereldverkeer’

Marsmans eerste roman *Vera*, die in 1931 in *De vrije bladen* verscheen, speelt bijna geheel in Berlijn (Marsman 1962). Het verhaal gaat over een jonge vrouw die van het land naar de stad verhuist – een traditionele topos. Marsman was toen al een befaamd auteur, maar zijn romandebuut werd niet zo goed ontvangen als zijn eer-

ste dichtbundel. *Vera* werd meteen heftig bekritiseerd door zijn vriend en lector Eduard du Perron. Deze noemde de roman 'te lyrisch, te mager, te Hollands, volstrekt idioot, het komt Holland niet uit' (Marsman 1962)¹⁵. Marsman heeft zijn eerste roman later niet eens opgenomen in zijn verzameld werk.

Marsman geldt in de literatuurgeschiedenis voornamelijk als een traditioneel schrijver, alleen *Verzen* uit 1923 wordt als een expressionistische mijlpaal gezien (Goedegebuure 1993). Toen *Vera* verscheen, zou Marsman al lang niet meer bij de modernen hebben gehoord, hij had zich immers als een tegenstander van de Nieuwe Zakelijkheid te kennen gegeven (Goedegebuure 1981: 258). In de Nederlandse letterkunde heeft alleen Jaap Goedegebuure iets over de roman *Vera* geschreven. Maar ook hij kraakt het werk af als 'draak', ondanks 'de – vaak voortreffelijke – lyrische fragmenten' (Goedegebuure 1981: 255).

Dat maakte mij nieuwsgierig. Zonder meteen te pleiten voor het opnemen van Marsman in de roemruchte kring van de modernisten, zal ik laten zien dat de roman wel degelijk modernistische elementen bevat en dus niet in zijn geheel als 'traditioneel' kan worden bestempeld. Daarvoor heb ik twee van de talrijke passages uitgekozen waarin het over de Potsdamer Platz gaat.¹⁶ Dit plein speelt een belangrijke rol in de roman, *Vera* leert de plek al op haar eerste dag in Berlijn kennen als het 'hart van de stad' (*Vera*, 44).

Van hieruit krimpt en zwelt een stuk wereldverkeer, wonderlijk-onsamenhangend en grootsch, wonderlijk-doodsch, gemechaniseerd, hard en glad. Uit het vage verschiet van de Leipziger Straße stroomen, alsof de verte ze produceerde en startte, minuut na minuut, trams en bussen en limousines, en uit haar zijstraten springen zij aan als ijzersplinters naar een magneet; ze dringen voorwaarts, langzaam, volhardend, schouder aan schouder, colon aan colon. Grommend van ongeduld en opzwellende haast wachten zij, voor de magische streep – een kalkwitte afgrond van geen vijftig duim breed, die het plein als een gracht isoleert – totdat de drommen, haaksch op de richting Potsdamerstrasse op den enormen draaischijf der Potsdamerplatz – een halve slag rond zijn gedraaid en noordwaarts en zuidwaarts vergleden zijn. (*Vera*, 44)

Het beeld van het 'hart' bepaalt het citaat: de werkwoorden 'krimpen' en 'zwellen' beschrijven de contractie van de hartspier, die het verkeer rondpompt. Deze traditionele metafoor wordt echter verstoord door het adjectief 'gemechaniseerd'. Naast het organische beeld 'hart' staat nu het levenloze, abstracte, mechanische. Ook de voertuigen worden aanvankelijk verbeeld als levende wezens – er worden hun immers schouders toegedicht, en ze lijken ongeduldig de start af te wachten. Een andere metafoor beschrijft daarentegen hoe de voertuigen als ijzersplinters door een onzichtbare magnetische kracht worden aangetrokken. Ze worden niet door mensen bestuurd maar door magnetische krachten. Opnieuw zijn hier het materiële en het niet-materiële nauw met elkaar verweven. Men zou van een hybride metaforiek kunnen spreken: traditionele en niet-traditionele beelden grijpen in elkaar, ze zijn met elkaar verweven.

Vervolgens wordt de Potsdamer Platz, die zojuist nog als hart van de stad werd beschreven, met een draaischijf vergeleken. Deze schijf stuurt het verkeer en functioneert als een machine die voertuigen draait. Het verkeer wordt teruggebracht tot het machinale functioneren. Daarvan gaat tegelijkertijd een bepaalde fascinatie uit, een positieve aantrekkingskracht, waarbij van angst of ongelukken geen sprake is.¹⁷ Bovendien is er geen tijdelijke beperking: de draaischijf is een *perpetuum mobile*, hij gaat alsmáar door. De stad wordt als perfect functionerende machine voorgesteld.

‘Alle uren van het etmaal tegelijk’

Die mechanische metaforiek bepaalt ook de latere beschrijvingen van de Potsdamer Platz in Marsmans roman. In andere passages is al evenzeer sprake van een ontmenselijkt verkeer en van magnetische krachten (*Vera*, 46, 52, 84, 86). Dat geldt eveneens voor het einde van de roman, wanneer Vera haar minnaar aan de politie verraaft. Dat doet ze vanuit een telefooncel op de Potsdamer Platz:

Ze liep snel in de richting van den Potsdamerplatz. Plotseling stond zij stil voor een horloge-winkel; zij wilde – voor zover zij kon willen op dat moment – de sterkte der zuiging meten, die haar trok naar den Potsdamerplatz. Die zuiging was sterk en hield aan, zij voelde direct dat haar weerstand maar gefingeerd was en haar poging om zich aan den dwang te onttrekken als bij voorbaat verijdeld: zij wilde automatisch, mechanisch, slaapwandelen worden voortgetrokken en ze werd het. Zij zag nog even in de etalage dat het alle uren van het etmaal tegelijk was, – kwart voor zeven, half tien, half drie – toen liep ze weer door. Ze helde nu licht achterover en liet zich dragen en voortbewegen door den magnetischen stroom, die haar aanzoog naar Josty. De Potsdamerplatz was woelig, wanordelijk, grijs. Ze ging binnen in Josty; ze liep blindelings tusschen allerlei dichtbezette tafeltjes door naar de telefooncel. (*Vera*, 114)

Ook hier gebruikt Marsman het beeld van de magneet, die de protagoniste als een onontkoombare kracht aantrekt. Deze aantrekking wordt tot een gedeelte van Veras wilskracht, ze *wil* worden voortgetrokken. De stad met haar magnetische kracht wordt door Vera opgevat als noodlot, waaraan ze zich volledig overgeeft. De mens is hier ondergeschikt aan de mechanische wetten van de stad.

Opvallend is in dit opzicht ook het beeld van de horloges in de vitrine, die allemaal verschillende tijden aangeven. Nadat de magnetische aantrekking al de hele ruimte had opgeslokt, is hier ook de tijdsdimensie verdwenen. Het continuüm van ruimte en tijd is opgeheven. De topografie van de stad is geen onbeweeglijke achtergrond, de protagoniste wordt geheel door de stad ingelijfd. De metaforiek is een ambivalent mengsel: ze beweegt zich tussen organische en mechanische beelden, tussen menselijk en ontmenselijkt in. De protagoniste is gefascineerd door de stad. In de loop van het verhaal vind ze haar geluk dan ook niet op het platte land, maar in de stad.

Bij wijze van contrast haal ik tot slot nog een befaamd citaat aan uit dezelfde roman:

Berlijn hing aan een zijden draad aan den hemel: een log, zwaar kolossaal monsterdier vlak boven een kokende hel. Deze enorme kwal zoog de dampen op, die aan de zwelpoel dier hel onstegen en vergiftigde daarmee de milliarden maden die zijn vleesch doorwroetten: de mensen. (*Vera*, 74)

Dit doet bijna denken aan Spenglers beschrijving van ondergang van het avondland. Berlijn is hier geen moderne, gemechaniseerde metropool, maar een organisme in verval. Dit citaat is een voorbeeld van wat Scherpe en Kemperink kenmerkend achten voor het beeld van de stad van vóór 1910. De stad wordt als gevaarlijk en gedegeneerd afgeschilderd, er worden organische, expressionistische metaforen gebruikt, de stad is een monster. In de roman staat het citaat tussen de twee eerstgenoemde, en er zijn nog meer passages waarin de stad met behulp van beelden uit de natuur wordt beschreven. Er is dus geen sprake van een homogene, eenduidige metaforiek.

Ook de structuur van de roman is niet geheel traditioneel. Er zijn passages aan te wijzen – zoals het eerste citaat – die min of meer losgekoppeld staan van de tekst en op zich zelf functioneren. Hier komen thema's aan bod zoals de politieke situatie of de ellende van de bevolking. Verschillende discoursen en verteltechnieken staan naast elkaar. Marsman hanteert dus een montagetechniek, die typerend is voor de modernistische stadsverbeelding, zoals Scherpe die bijvoorbeeld aan de hand van de roman *Berlin Alexanderplatz* schetst (Scherpe 1989).

Monsterdynamo's en lantaarnlichtjes

Simon Koster, redacteur van de NRC, was in het interbellum toneelcorrespondent in Berlijn. Hij schreef in die periode twee romans die in deze stad spelen.¹⁸ In *De razende saxofoon* uit 1931 treft men de volgende beschrijving aan:

Als een kanaal van licht, geluid en beweging snijdt de Friedrichstrasse door de huizenwoestijn van de binnenstad. Als een monster-dynamo van een fantastische fabriek draait het leven er zich af: twee tegen-elkaar-in, langs elkaar heen snellende stromen: Noord-Zuid, Zuid-Noord. Rechts houden! Bij de kruispunten seinen de rood-geel-groene lampen hun bevelen door de lucht. Automatisch regelen zij den polsslag van de metropolis: ieder zijn weg, ieder zijn beurt, ieder zijn tribuut van kostbare seconden aan het grote lichaam: stad. (*De razende saxofoon*, 44 vlg.)

Hier zien we weer een metaforische mengvorm. De stad is een levend lichaam, het verkeer bruist door zijn aderen en het individu moet zich in het verkeer invoegen. De metaforen 'polsslag' en 'huizenwoestijn' zijn organische beelden, bekend uit het naturalisme. Maar hier snijdt het licht er in een rechte lijn door heen, de tekst getuigt van een fascinatie voor snelheid, licht, energie. De metafoor 'monsterdy-

namo' laat beide kanten zien: de angstaanjagende dimensie van de stad, maar ook de fascinerende kracht die ervan uitgaat.

Het laatste citaat dat ik wil bespreken, is afkomstig uit de brievenroman *Het onuitsprekelijke* van J. van Oudshoorn – pseudoniem van Jan K. Feijlbrief, die van 1905 tot midden jaren dertig als secretaris op de Nederlandse ambassade in Berlijn werkte. Het citaat beschrijft de aankomst van de ik-verteller in Berlin. De brief is van 1905:

Toen reed de trein de stad al binnen. Wel een uur lang, dunkt mij, tussen huizen door. Het maakte een ietwat beangstigende indruk. Telkens wanneer de trein stilstond op een der drukke perrons, dacht ik aan het einddoel te zijn. Maar dan ging het weer verder en doken weer nieuwe stratencomplexen, met lichte pleinen en mensengewoel, uit het duister op. [...] Wij schenen het centrum der binnenstad genaderd te zijn. De straten waren schitterend verlicht. Overal glansde asfalt. Terwijl de trein al begon te stoppen, verdonkerde het uitzicht weer en ontwaarde ik beneden mij in de diepte een groot plein met honderden lantaarnlichtjes van lange rijen wachtende vigilantes. Deze aanblik – meer dan wat later volgde – deed het besef in me levendig worden in een miljoenenstad te zijn aangekomen. Een soort condenserende gewaarwording. (*Het onuitsprekelijke*, 5 vlg.)

Hier hebben we te maken met een citaat van vóór de Eerste Wereldoorlog, dat qua metaforiek en semantiek min of meer met de door Scherpe en Kemperink gedefinieerde eerste periode strookt. De verteller is overweldigd door de grootte van de stad, het motief van aankomen is typisch voor een beschrijving die de verhouding van het individu en de stad aangeeft. Het verkeer bestaat hier nog uit door paarden getrokken koetsen, die door een menselijke koetsier worden bestuurd. Het licht is de overheersende indruk, en dit licht is niet van een monsterdynamo of onzichtbare bron afkomstig, maar van gewone straatlantaarns. In dit citaat komt echter ook de waarneming zelf aan bod: de schrijver spreekt van een 'condenserende gewaarwording'. Het gaat Van Oudshoorn hier dus om het bewustzijn van de verteller, hij is al bezig een intellectueel pantser op te bouwen tegen de shockerende ervaring van de stad.

De stad maakt hier weliswaar een beangstigende indruk, maar er gaat ook een bepaalde fascinatie van uit. Vooral de lichtmetaforen zijn er een teken van – de schitterend verlichte straten, het glansende asfalt, de honderden lantaarnlichtjes. Ook staan er voertuigen ter beschikking voor aankomende reizigers. Dit is duidelijk geen beschrijving van een onaangename aankomst. Ook de aanvankelijke angst wordt door het bijwoord 'ietwat' getemperd. De stadsrepresentatie bij Van Oudshoorn vertoont dus in zekere zin een afwijking van het model van de vijandelijke, donkere stad.

Dogma's op de helling

De drie voorbeelden laten een gespleten beeld zien. In de onderzochte teksten – en dat geldt ook voor vele andere – treft men verschillende typen metaforen aan, waardoor ze zich niet eenduidig laten onderbrengen in de door Scherpe en anderen gedefinieerde perioden. Abstracte en concrete, organische en mechanische beelden staan naast elkaar, de metaforen zelf zijn vaak mengvormen. Er is, met andere woorden, geen sprake van een strenge scheiding tussen traditioneel en modernistisch proza.

Binnen de Nederlandse literatuurwetenschap bestaat er een tendens om dit soort scheidingen in twijfel te trekken. In het onderzoek naar modernisme en avantgarde is momenteel een duidelijke verschuiving zichtbaar, waarbij tot nu toe min of meer aanvaarde opvattingen aan de kant worden geschoven (Van den Berg/Dorleijn 2002). Reeds eerder had men bekritiseerd dat in de aangehaalde studie van Fokkema/Ibsch Ter Braak en Du Perron op grond van normatieve criteria bij het modernisme ingedeeld worden. Zulke indelingen zijn niet ongevoel.¹⁹ Voor de langdurige invloed van een theorie blijken soms ook institutionele redenen verantwoordelijk te zijn (Grüttemeier 2002), van een onafhankelijke literatuurgeschiedschrijving is kennelijk weinig sprake. De tijd is misschien wel rijp om eens een aantal dogma's op de helling te zetten.

Literatuuropgave

I. Primaire werken

Koster, Simon: *De razende saxofoon*. Amsterdam 1931.

Marsman, Hendrik: *Vijf versies van "Vera"*, in: Ingeleid door Arthur Lehning, verzorgd door Daisy Wolthers. 's-Gravenhage 1962. (=Achter het boek 2)

Van Oudshoorn, Jan: *Het Onuitsprekelijke*. Brieven (samenstelling Wam de Moor). Amsterdam 1968.

II. Secundaire literatuur

Anbeek, Ton: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam 1990.

Beekman, Klaus D.: 'De duurzaamheid van de avantgarde', in: *Literatuur* 2 (1985) 4, 205-212.

Berg, Hubert van den en Dorleijn, Gillis J. (red.): *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen 2002.

Boef, August Hans den: *Musil? Ken ik niet. Ter Braak en Du Perron over modernisten en epigonen*. Leiden 1991.

Boef, August Hans den en Van Faassen, Sjoerd: *'Verrek, waar is Berlijn gebleven?' Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918-1945*. Amsterdam/Den Haag 2002. Schrijverprentenboek 47

Bogman, Jef: *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette Stad*. Rotterdam 1991.

- Bradbury, Malcolm en McFarlane, James** (red.): *Modernism 1890-1930*. London 1976.
- Bulhof, Francis** (red.): Nijhoff, Van Ostaïjen, 'De Stijl'. *Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century*. Six Essays. The Hague 1976.
- Bulhof, Francis**: 'Contrast en realiteit. Het debat over het modernisme in de Nederlandse literatuurwetenschap', in: *Forum der Letteren* 36 (1995) 3, 236-246.
- Buuren, Maarten van**: "Les Rougon-Macquart" d'Emile Zola. *De la métaphore au mythe*. Paris 1986.
- Dorleijn, Gillis J.**: 'Weerstand tegen de avantgarde in Nederland', in: Van den Berg/Dorleijn 2002, 137-156.
- Dunk, Hermann W. von der**: 'Nederlandse cultuur in de windstille', in: Kathinka Dittrich, Paul Blom en Flip Bool (red.): *Berlijn-Amsterdam 1920-1940. Wisselwerkingen*. tent.cat. Amsterdam 1982, 25-30.
- Fokkema, Douwe en Ibsch, Elrud**: *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam 1984.
- Fontijn, Jan en Polak, Inge**: 'Modernisme', in: G.J. van Bork, N. Laan, e.a. (red.): *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 1986, 182-207.
- Goedegebuure, Jaap**: *Op zoek naar een bezielend verband, eerste deel. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. Marsman in de context van zijn tijd*. Amsterdam 1981.
- Goedegebuure, Jaap**: 'H. Marsman. Verzen', in: *Lexikon van literaire werken*. Besprekingen van nederlandsestalige literaire werken 1900 – heden. Onder redactie van A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens. Losbladig met aanvullingen. Groningen 1993.
- Grüttemeier, Ralf**: *Hybride Welten. Aspekte der "Neue Sachlichkeit" in der niederländischen Literatur*. Stuttgart 1995.
- Grüttemeier, Ralf**: 'Organische eenheid en avantgarde', in: Van den Berg/Dorleijn 2002, 205-214.
- Hauser, Susanne**: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*. Berlin 1990.
- Kemperink, Mary**: 'Een gore verleidster. Representatie van de stad in de Nederlandse literatuur van het 'fin de siècle' (1885-1910)', in: Liesbeth Korthals Altes en Dick Schram (red.): *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen 2000, 81-98.
- Kemperink, Mary**: *Het verloren paradijs. De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle*. Amsterdam 2001.
- Keunen, Bart**: *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit*. Brussel 2000. [Tekst en tijd 4]
- Lethen, Helmut**: 'Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise', in: J. Boberg, T. Fichter en E. Gillen (red.): *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*. Tent. cat. München 1986, 190-215.
- Lethen, Helmut**: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main 1994.
- Müller, Lothar**: 'Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel', in: Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988, 14-36.
- Müller, Michael en Rebel, Ben**: *Metropolis*. Amsterdam 1988. [Avant Garde 1]
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A. et al.** (red.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993.
- Scherpe, Klaus R.**: 'Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne', in: Götz Großklaus en Eberhard Lämmert (red.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart 1989, 139-161.

- Schürings, Ute:** “‘Hollandsche leestrommel’? Enkele opmerkingen bij Hendrik Marsmans Berlijn-roman *Vera*”, in: ZL 2 (2003) juni, *te verschijnen*.
- Vietta, Silvio:** ‘Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage’, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), 355-373.
- Wolfs, Rob:** ‘De modernistische kode als interpretatietekst’, in: *Forum der Letteren* 27 (1986) 1, 14-29.
- Zima, Peter V.:** *Die Dekonstruktion*. Einführung und Kritik. Tübingen 1994. (=UTB 1805)

Noten

- 1 Bij een aantal literatuurwetenschappers die zich met de avantgarde of het modernisme bezig houden, kan men het idee van de metropool als kweekvijver of “generative environment” (Bradbury/McFarlane 1976: 96) terugvinden. Vgl. Keunen 2000, L. Müller 1988, M. Müller 1988.
- 2 Omdat Nederland niet of nauwelijks bij de Eerste Wereldoorlog betrokken is geweest, zou het de Europese politiek ‘achter ruitenwissers’ hebben meegemaakt, aldus Von der Dunk. Hij gebruikt het bekende beeld van het ‘meisjesinternaat Nederland’ (Von der Dunk 1982: 28).
- 3 Ik zal in dit artikel het begrip ‘modernisme’ in de overkoepelende zin van Fontijn/Polak gebruiken, die verschillende stromingen binnen het modernisme onderscheiden (Fontijn/Polak 1986).
- 4 Vgl. Beekman 1985, Den Boef 1991, Wolfs 1986.
- 5 Dit geldt in het bijzonder voor Fokkema/Ibsch, in mindere mate ook voor Fontijn/Polak en Bradbury/McFarlane. Deze laatste definiëren ‘modernism’ als een nieuw levensgevoel, en net als bij Fokkema/Ibsch is ‘consciousness’ een begrip dat centraal staat. Het artikel van David Lodge in deze bundel is het enige dat iets uitgebreider op de retorische middelen ingaat.
- 6 Zie hiervoor Ralf Grüttemeier 1995. Aan deze opvatting liggen onder meer de theorieën van Paul Ricoeur en Gérard Genette ten grondslag.
- 7 Haast geen letterkundige zou tegenwoordig nog eisen, dat er in de literatuurgeschiedenis een strenge scheiding tussen -ismen en stromingen moet worden gemaakt. Mary Kemperink stelt zelfs voor, de stromingsdiscussie voor onbepaalde tijd in de ijskast te zetten (Kemperink 2000: 82). Vooral in de deconstructivistische literatuurkritiek bestaat deze opvatting al sinds de jaren zeventig, vgl. Wolfs 1986 en Zima 1994.
- 8 Ook Bart Keunen spreekt van een negatieve uitbeelding van de stad in de West-Europese literatuur aan het eind van de negentiende eeuw (Keunen 2000).
- 9 ‘[Es gibt] in der Großstadtliteratur der Moderne die Dramatisierung der erzählten Stadt als Gesellschaftskonflikt (im Roman von Balzac, Dickens und Zola). Als individueller Konflikt des einzelnen in der feindlichen Stadt (von Baudelaires Flaneurmotiv bis zur Fremdheitserfahrung in Rilkes ‘Malte’ und dem Epiphanieerlebnis in Prousts ‘Recherche’), dominiert die symbolische Überhöhung dieses Konflikts durch die Darstellung der großen Stadt als Schlachthaus, Irrenhaus und Inferno (wie im expressionistischen Gedicht).’ (Scherpe 1989: 146).
- 10 ‘Die expressionistischen *Fiktionen einer* (dem Anspruch nach) *unbedingten Unmittelbarkeit* wurden transformiert in *Fiktionen der Bedingtheit und Vermitteltheit* des Stadterlebnisses. Im ästhetischen Bewußtsein zu Beginn der 20er Jahre wuchs die Aufmerksamkeit für das räumliche Arrangement

- der Linien, Kreise, Punkte und Flächen. Der Reiz des Anorganischen trat an die Stelle der quälerischen Wiederbelebungsversuche subjektiver Lebendigkeit.' (Scherpe 1989: 150).
- 11 Vgl. (behalve Scherpe) Bogman 1991, Hauser 1990, Kemperink 2000, Keunen 2000, Lethen 1986 en 1994, Vietta 1974.
 - 12 'So wird der Choc zur Grundform der unmittelbar-sinnlichen Erfahrung der Großstadt und treibt als überlebensnotwendige Antwort der Subjekte die Ausbildung des Intellekts als Reizschutz und Distanzorgan hervor.' (L. Müller 1988: 16)
 - 13 Lethen geeft hier een mooi voorbeeld van. Hij haalt een bericht aan van de kunstcriticus Paul Westheim, die een nieuw type van de stedeling schetst: 'Er setzt sich in Situationen der Anspannung und Nervosität zur Auffrischung seiner Energien eine Zeitlang an den Potsdamer Platz, den damals verkehrsreichsten Platz Europas, um sich "wie eine halbe Stunde am Strand, wie Ebbe und Flut" von den Verkehrsströmen die Nerven beruhigen zu lassen.' (Lethen 1986: 198).
 - 14 Als ik het in de volgende interpretatie over 'traditioneel' of modernistisch' heb, gebeurd dit met betrekking tot de door Scherpe gedefinieerde periodes.
 - 15 De editie van 1962 bevat de commentaren van Du Perron.
 - 16 Voor een uitgebreide analyse van de modernistische elementen in *Vera* zie Schürings 2003.
 - 17 De fascinatie voor de regelmaat vindt men ook terug in het voorbeeld van de door Lethen aangehaalde nieuwe stedeling, die op hetzelfde plein even uitrust en van het verkeer geniet. (vgl. noot 14).
 - 18 Naast *De razende saxofoon* speelt ook de roman *Als ik Greta Garbo was* (1933) gedeeltelijk in Berlijn.
 - 19 Bijvoorbeeld in de avantgarde-theorie van Peter Bürger. Bürgers bekende stelling, dat het de avantgarde om de destructie van het concept 'organisch kunstwerk' te doen zou zijn geweest, stoelt blijkbaar ook op normatieve criteria (Grüttemeier 2002). In dezelfde bundel wijst Hubert van den Berg op de onhoudbaarheid van de oppositie 'organisch kunstwerk' versus 'avantgardistisch kunstwerk' (Van den Berg 2002: 218 vlgg.).

‘Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen’

OVER RACHEL STOTTERMAUS EN EMMA BOVARY – TWEE ZUSJES VAN PAPIER

Sabrina Sereni

Wie de boeken van Charlotte Mutsaers kent, weet dat ze krioelen van de allusies. Mutsaers verwijst onder meer naar andere auteurs, naar bekende schilders, naar liedjes, sprookjes maar geregeld ook naar haar eigen werk. In *Paardejam* stelt Mutsaers (1996a: 149) dat een schrijver niet vanuit het niets schrijft, maar ‘alles wat hij gezien, gehoord, geroken, gevoeld of gelezen heeft’ als materiaal gebruikt. Cruciaal is daarbij niet zozeer wat en waar de schrijver ‘pikt’ als wel de onzichtbare draad die al dat materiaal bijeen houdt. Mutsaers spreekt in dit verband van de ‘waarheid’ van een schrijver: ‘En vanuit die waarheid ontstaat dan de verbeelding’ (Mutsaers 1996a: 149).

Ook Mutsaers’ roman *Rachels rokje* (1994) barst van de zinspelingen. Zo komen er zulke uiteenlopende figuren als Marina Tsvetajeva, Pallas Athene, Benjamin Franklin, Guillaume Apollinaire, Kafka, Heinrich Himmler, André Breton en George Sand in voor. Terwijl sommige van die figuren een vrij marginale rol spelen en slechts één keer in het boek opduiken, komt men anderen voortdurend tegen. Dat geldt bijvoorbeeld voor Emma Bovary. Zij verschijnt op de meest onverwachte ogenblikken en ruist eigenlijk door het hele boek. Ik wil in het vervolg van dit stuk proberen aan te tonen dat Rachel Stottermaus, de protagoniste van *Rachels rokje*, en Emma Bovary nauw met elkaar verweven zijn. Ik ga eerst in op het feit dat er in postmoderne romans vaak naar Flaubert verwezen wordt. Daarna zal ik het hebben over ‘de toverkracht van de verbeelding’ en over boeken die men niet kan navertellen. Later bespreek ik kort de vertelinstantie en de tijd in *Rachels rokje* en *Madame Bovary*. En tot slot probeer ik duidelijk te maken dat het opsporen van de talrijke allusies op *Madame Bovary* de lectuur van *Rachels rokje* kan verrijken.

1 Gustave Flaubert – een sleutelfiguur in het postmodernisme

Bart Vervaeck bespreekt in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) een aantal boeken die volgens hem typisch postmodern zijn. Hij gaat daarbij onder meer in op het wereld- en mensbeeld in de postmoderne roman, op de taalopvatting en op het vertellen. Een van de boeken die hij behandelt is Mutsaers’

roman *Rachels rokje*. In het laatste hoofdstuk, dat over intertekstualiteit gaat, gaat Vervaeck in op het gegeven dat postmodernisten zowel naar niet-gecanoniseerde teksten verwijzen als naar ‘echte’ literatuur, gecanoniseerde boeken. Typisch postmodern is dan de vermenging van de twee.

Dat Gustave Flaubert, die natuurlijk tot de gecanoniseerde literatuur gerekend moet worden, blijktbaar in nogal wat Nederlandstalige postmoderne romans direct of indirect aan bod komt,¹ is volgens Vervaeck niet toevallig. De naam Flaubert wordt immers vaak met ideeën geassocieerd die goed bij de postmoderne opvattingen passen. Zo fungeert *Madame Bovary* als ‘het prototype van de verboekte mens die leeft in ficties en teksten’ (Vervaeck 1999: 180). Daarnaast is er het beroemde citaat waarin Flaubert de hoop uitdrukt een boek over niets te kunnen schrijven. Flaubert bedoelt daar weliswaar iets anders mee dan de postmoderne auteurs, maar de afwezigheid, de leegte is ook in het postmodernisme een sleutelbegrip. Vermeldenswaardig zijn ook Flauberts beroemde papegaai, die onder andere het onvermogen van de taal belichaamt, en Flauberts laatste, onvoltooid gebleven roman *Bouvard et Pécuchet*, die het idealistische geloof in de vooruitgang en ‘de schijnorde van de logica en de wetenschap’ (Vervaeck 1999: 180) bekritiseert. Kortom, wanneer in een roman aan Flaubert gerefereerd wordt, ontstaat extra betekenis omdat Flaubert met bepaalde opvattingen in verband wordt gebracht.

Ook in Mutsaers’ roman roepen de verwijzingen naar Flaubert postmoderne denkbeelden op, zoals bijvoorbeeld het idee dat personages scenario’s spelen. Rachel Stottermaus heeft *Madame Bovary* gelezen en ziet Emma als een model. Haar liefde voor Douglas Distelvink kan volgens Vervaeck (1999: 181-2) dan ook als een nieuwe encensering van de liefde tussen Emma en Léon worden gelezen. Dat Rachel en Douglas eigenlijk een soort reïncarnatie van Emma en Léon zijn wordt volgens Vervaeck (1999: 182) onder meer gesuggereerd in een passage over een ontmoeting tussen Rachel en Douglas op een Flaubert-avond: ‘Als Flaubert geen *Bovary* geschreven had, hadden wij elkaar daar niet ontmoet’ (Mutsaers 1996b: 299). Maar de liefde tussen Emma en Léon kan zelf ook al als een *mise-en-scène* worden beschouwd. Emma ziet Léon als een levende romanheld en hun gesprekken wemelen van de romantische clichés: ze gaan onder andere over zonsondergangen, de zee, romantische berglandschappen, muziek die tot dromen aanzet en boeken.

Een andere postmoderne opvatting die in *Rachels rokje* aan bod komt is het idee dat het traditionele onderscheid tussen realiteit en fictie problematisch is. De postmodernisten poneren immers ook dat de zogenaamde ‘realiteit’ geënt is op ficties (Vervaeck 1999: 22). Ook in *Rachels rokje* wordt het onderscheid tussen werkelijkheid en literatuur ter discussie gesteld²: ‘Bah, wat een onbegonnen werk ook om tot de waarheid door te dringen en wat een krankjorumme eis!’ (Mutsaers 1996b: 65).

2 De verbeelding als atoombom

Het verhaal van Madame Bovary is bekend: ze heeft te veel sentimentele liefdesverhalen gelezen en vindt haar eigen leven bijgevolg monotoon. Emma neemt haar lectuur te letterlijk. Ze is op zoek naar de grote liefde zoals die in kitschromans wordt beschreven. In haar verbeelding is alles altijd veel mooier en spannender dan in de 'realiteit'. Ze gaat uiteindelijk aan haar illusies ten gronde. Het ligt eigenlijk al in haar naam besloten: Emma – *aima*. Haar hele leven heeft ze van iets gehouden wat ze niet kon bereiken.

Emma Bovary wordt in de literatuurkritiek doorgaans als een negatief personage beschouwd. Ze laat zich meeslepen door triviaalliteratuur, ze speelt de ene rol na de andere, haar leven is één groot scenario en zelfs haar zelfmoord is een kopie van goedkope romannetjes. Twee voorbeelden uit de kritiek: 'Emma nährt sich von mitelmässigen Büchern, und deshalb ist ihre Unzufriedenheit nie wirklich tragisch, sondern grotesk, nicht zu bedauern, sondern zu belächeln' (Maraini 1996: 50). Of nog: 'Dennoch ist sie weder eine tragische Heldin noch die Verfechterin weiblicher Emanzipation' (Roloff 1989: 608). De kritiek benadrukt steeds weer dat Flaubert de romantisch aangelegde Emma met bijtende ironie afbeeldt en haar illusies en banale dromen fel bekritiseert. Toch zijn er ook critici die Emma meer heldhaftige trekken toekennen. Zo schrijft J.F. Vogelaar (1988) in *De Groene Amsterdammer*:

Het valt me nu op hoe onjuist het gebruikelijke beeld van Emma is als kortzichtige, hysterische en zelfs belachelijke juffer uit de provincie [...], zij is ook een bewonderenswaardige vrouw. In feite is ze zelfs heroïsch in de hardnekkigheid waarmee zij in weerwil van de benepen omstandigheden en bothed van anderen, haar droombeelden najaagt.

Het is tekenend dat ook de verteller van *Rachels rokje* het gebruikelijke beeld van Emma op zijn kop zet. Vanuit zijn perspectief is Emma juist een voorbeeld. Hij heroïseert Emma Bovary omdat ze nooit bakzeil haalt: ze blijft zichzelf trouw en verzet zich tegen de geborneerde, kleingeestige 'communis opinio', hoewel ze weet dat dat verzet uitzichtloos is. Deze omkering van het imago van Emma als hysterische anti-heldin laat zich goed verklaren. Rachel Stottermaus is immers een personage dat nogal wat overeenkomsten vertoont met Emma Bovary. De verdediging van Emma in *Rachels rokje* kan dan ook als een oratio pro domo, als een verkapte verdediging van Rachel Stottermaus worden gelezen.

Net als Emma heeft Rachel veel gelezen en herkent ze zich in een aantal literaire personages: Bretons Nadja, Raquet uit Hémons verhaal *La Belle Que Voila...* en dus ook Emma Bovary. Rachel noemt Nadja haar 'bondgenoot in de hartstocht, dierbaar zusje van papier' (Mutsaers 1996b: 87) – een omschrijving die van toepassing is op alle literaire personages met wie ze zich verwant voelt. Ook in dit opzicht lijkt ze op Emma, die de vrouwen uit haar liefdesromans als haar zusjes beschouwt.³ Rachel ziet de genoemde figuren als medestanders en na te volgen

voorbeelden. Zo vindt ze het schitterend dat Emma Bovary erin slaagt Léon te verleiden met behulp van haar zwarte laarzen. Rachel, die niet zo veel ervaring heeft in de liefde als Emma, koopt daarop ook zulke laarsjes.

De fantasie neemt in Rachels wereldbeeld een centrale plaats in. Rachel (of de verteller, men kan die twee zoals we nog zullen zien niet goed uit elkaar houden) geeft de lezer dan ook de raad: 'Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen' (Mutsaers 1996b: 28). Deze zin zou men als Rachels devies kunnen beschouwen. Ze eet bij Douglas aardbeien uit blik die al een beetje bruin en week zijn (Mutsaers 1996b: 143), maar voor haar zijn het de lekkerste aardbeien die ze ooit heeft gegeten omdat *hij* ze voor haar heeft klaargemaakt. Verderop in het boek proberen Rachel en Douglas Teddy (Douglas' vrouw) uit te leggen dat zelfgemaakte jam veel beter smaakt dan fabrieksjam (Mutsaers 1996b: 251-252) maar de nuchtere Teddy vindt dat onzin. Het zijn maar enkele van de vele passages in *Rachels rokje* waaruit blijkt dat Rachel rotsvast in 'de toverkracht van de verbeelding' (Mutsaers 1996b: 276) gelooft.

Teddy is niet de enige die geen begrip heeft voor Rachels fantasie. Men heeft als lezer de indruk dat Rachel zich permanent te weer moet stellen tegen mensen die haar niet begrijpen. Dat geldt in het bijzonder voor Rachels moeder die buitengewoon utilitair en pragmatisch is ingesteld en dan ook alles doet om de fantasie van haar dochtertje in te perken. Zo leest Rachel op een gegeven moment in het testament van haar vermoorde vader het vreemde woord 'houzee' (een nationaal-socialistische begroetingsformule). Rachel denkt dat 'zeehouden zoiets als huishouden was op de wijze van Sindbad' (Mutsaers 1996b: 31) en zweert dat ze zee zal houden zolang ze leeft. De moeder reageert daarop door te zeggen dat alles aan haar overdreven is. Rachels fantasie maakt van het beladen woord 'houzee' een soort toverformule, maar de moeder haalt haar dadelijk naar de werkelijkheid terug. Symptomatisch is ook de 'castratiescène' in de allereerste 'plooi' (*Rachels rokje* bestaat niet uit hoofdstukken maar uit plooien). Rachel heeft onder haar rokje een apenstaartje. Dit staartje staat voor haar creativiteit. Tevens doet het aan Rachels ontwakende seksualiteit denken. De moeder beslist het staartje koudweg af te knippen (Mutsaers 1996b: 21). Zo gemakkelijk valt Rachels creativiteit echter niet in te dammen. De verteller vergelijkt Rachels verbeelding dan ook treffend met een atoombom en de werkelijkheid met een handgranaat (Mutsaers 1996b: 46).

Een andere veelbetekenende passage is de scène met het dagboek. Rachel heeft net geprobeerd haar liefde voor Douglas in haar dagboek te verwoorden omdat ze er met niemand over kan praten, maar dan komt de moeder zich ermee bemoeien. Ze schrijft in vette letters KALVERLIEFDE over de hele pagina: 'Rachel vindt het nog geen twee uur later. Geeft geen kik. Wil haar vader achterna. Dood.' (Mutsaers 1996b: 73). De moeder wordt hier opgevoerd als een soort van boze heks: 'Het staat vast: Rachels onstuimigheid dient gekortwiekt en die leraar met die idiote naam moet ophoepelen, al is het maar uit haar hoofd' (Mutsaers 1996b: 73).

De wens van de moeder zal later bewaarheid worden, want Rachel zal Douglas inderdaad in haar hoofd moeten vermoorden. Dankzij haar verbeelding lukt het Rachel echter Douglas weer tot leven te roepen, Douglas metamorfoseert immers in een Raleigh, een herenfiets, en rijdt zo in Rachels hoofd rond: 'als ik hem oproep komt hij eraan, tring, tring' (Mutsaers 1996b: 212).

Het spreekt vanzelf dat de 'communis opinio' geen begrip heeft voor Rachels buitengewone verbeeldingskracht en al evenmin voor haar ideeën over de liefde, die inderdaad extreem zijn. Bij Rachel is het alles of niets. Tussenposities neemt zij bijna nooit in. Zo droomt ze er bijvoorbeeld van dat haar geliefde haar voorzichtig aan zijn borst doodklemt: 'Ik dodelijk van hem. Hij dodelijk van mij. Dodelijk, dodelijk, dodelijk, met minder nemen wij geen genoegen. Overdreven? Dan hebben jullie nooit een knauw van het absolutisme gehad.' (Mutsaers 1996b: 27). Dat liefde met dood gepaard gaat is voor Rachel volstrekt normaal. Zo'n dood wordt in de roman herhaaldelijk als een verrukking voorgesteld.⁴

Rachels voorstellingen van de liefde blijken sterke overeenkomsten te vertonen met die van Emma Bovary. Op de genoemde Flaubert-avond wordt een passage uit *Madame Bovary* voorgelezen: 'De liefde, meende zij, moest plotseling komen, met bliksemschichten en donderslagen, als een hevig onweer waardoor het leven werd overvallen, dat het omver wierp, de wil als bladeren meesleurde en het hele hart meezoog de afgrond in'. Rachel denkt daarbij: 'Het leek of me de woorden uit de mond werden geplukt' (Mutsaers 1996b: 299). Emma en haar extravagante opvattingen worden op deze Flaubert-avond echter volstrekt belachelijk gemaakt. Dat kan Rachels identificatie met Emma Bovary alleen nog maar versterken.

3 'Tets gebeurd?' [...] 'Helemaal niets'.⁵ Het 'onverhalige' in Madame Bovary en Rachels rokje

In 1852 schrijft Flaubert zijn geliefde Louise Colet de bekende brief waarin hij uitlegt dat hij graag een boek over niets zou schrijven.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies (Flaubert 1998b: 156).

Mutsaers citeert deze brief in 'Flauberts distelvink', één van de zesentwintig essays uit de essaybundel *Paardejam* die in 1996 (dus twee jaar na *Rachels rokje*) verscheen. 'Flauberts distelvink' fungeert ook als een 'gebruiksaanwijzing' voor het lezen van *Rachels rokje*. Er komen immers onderwerpen in aan bod, die nauw met de thema-

tiek van *Rachels rokje* verwant zijn. Zo heeft ze het onder andere over ‘onverhalige’ verhalen. Mutsaers verzet zich tegen de wijdverbreide opvatting dat het in literatuur om gebeurtenissen zou gaan. Natuurlijk kunnen er in boeken gebeurtenissen voorkomen, maar dat hoeft niet per se zo te zijn. Waar het in literatuur volgens Mutsaers op aan komt, is de waarheid van de schrijver (zijn unieke wereldbeeld) en vooral hoe de schrijver die omzet in taal. Mutsaers houdt met andere woorden niet van boeken die het moeten hebben van gebeurtenissen en die men keurig kan navertellen.

In hetzelfde essay heeft Mutsaers het over haar lectuur van *Madame Bovary*. Toen ze de roman voor de allereerste keer las, lette ze vooral op het verhaal. Ze vond het een erg spannend boek: ‘Het las echt als een trein’ (Mutsaers 1996a: 163). Maar na de lectuur van auteurs als Kafka, Poe en Gilliams die nogal van Flaubert verschilden, distantieerde ze zich ervan. Jaren later herlas ze *Madame Bovary*, maar deze keer richtte ze haar aandacht niet meer op de gebeurtenissen maar op alles wat zich tussen die gebeurtenissen afspeelde en op de vorm. Daarbij merkte ze een heleboel dingen op die ze bij de eerste lectuur over het hoofd had gezien; bijvoorbeeld dat er bij de beroemde haardscène een distelvink aanwezig is, of dat in de roman een paraplu voorkomt die bespannen is met changeantzijde en een dameszadel van hertsleer (Mutsaers 1996a: 164-165). Mutsaers komt tot de conclusie dat de liefdesgeschiedenis niet per se het centrale gegeven van de roman hoeft te zijn. Door het ‘onverhalige’ had het boek voor haar vleugels gekregen (Mutsaers 1996a: 167). Mutsaers neemt het dan ook op voor de ‘niet-gebeurtenissen’.

Met *Rachels rokje* heeft Mutsaers zelf een boek geschreven waarin de niet-gebeurtenissen belangrijker zijn dan de gebeurtenissen. Deze voorkeur voor het afwezige, het ongrijpbare, het onnoembare sluit uiteraard aan bij de postmodernistische preoccupatie met de leegte. Het is geen toeval dat het werkwoord ‘gebeuren’ een chiffrage is in *Rachels rokje*. De vraag of iets gebeurd is en wat gebeurd is, komt permanent in het boek aan bod.⁶ Een voorbeeld:

Wat er dan precies is gebeurd? Niets. Dat wil zeggen, dit is er gebeurd: dertig jaar geleden vloog ergens een vervelozige deur van een klaslokaal open en toen vond er in een flits van een seconde een ontlading plaats die maakte dat een meisje dat eigenlijk als de dood voor openvliegende deuren was redeloze trouw aan iemand zwoer. Vervolgens, het laat zich raden, gebeurde er niets, nul komma nul (Mutsaers 1996b: 46).

Dat er tussen Rachel en Douglas relatief weinig gebeurt, heeft onder meer te maken met het feit dat Rachel haar liefdesverklaring altijd weer uitstelt. Rachel denkt dat wat niet gebeurt, eeuwig duurt: ‘Hoe zou een nachtkars die nooit gebrand heeft immers uit kunnen gaan’ (Mutsaers 1996b: 47). Zolang de liefde niet is verklaard kan Rachel blijven fantaseren. Net als Rachel is ook Emma op zoek naar het grote geluk. In tegenstelling tot Rachel, die het geluk voortdurend uitstelt, stort Emma zich van het ene avontuur in het andere. Het resultaat is echter

precies hetzelfde. Rachel moet erkennen dat eindeloos uitstellen enkel tot frustratie leidt, Emma is niet minder gefrustreerd omdat haar liefdesaffaires nooit zo spannend en subliem zijn als ze ze had gehoopt.⁷

Rachel komt op een gegeven moment tot het inzicht dat wat nooit plaatsvindt daarom niet eeuwig duurt. Douglas en indirect ook Flaubert maken haar dit duidelijk. Precies op de genoemde Flaubert-avond hebben Rachel en Douglas het over het non-event. Douglas zegt Rachel dat ze zich niet altijd alles moet aantrekken: 'Zo heb je geen leven' (Mutsaers 1996b: 302). Rachel antwoordt daarop: 'Geen leven is ook een leven'. Rachels hele leven is een non-event: 'plotseling besepte ik dat ik het non-event altijd had omhelsd, dat ik er onbewust op aan had gestuurd steeds weer' (Mutsaers 1996b: 303-304). Als Douglas dan ook nog beweert dat kalverliefde een non-event in optima forma is, betekent dat voor Rachel de totale ontzuivering. Ze moet inzien dat ze niet kan blijven fantaseren. Het is geen toeval dat Douglas precies de dag daarop sterft. Rachel moet Douglas in haar hoofd vermoorden.

Het sleutelwoord 'non-event' heeft niet alleen een belangrijke betekenis voor het verhaal van *Rachels rokje* omdat Rachel het 'non-event' altijd heeft omhelsd, het verwijst ook naar Mutsaers' appreciatie voor 'onverhalige' verhalen in het algemeen, en verschaft de lezer een soort impliciete handleiding voor het lezen van *Rachels rokje*. Ik zal dit aan de hand van twee voorbeelden illustreren. Rachel gaat aan het einde van de roman op aanraden van Douglas naar een Albert Kahn-tentoonstelling. Kahn is volgens Douglas de grootmeester van het non-event. Rachel vindt Kahns documentaires schitterend. Maar het grote publiek reageert afwijzend. Het vindt dat de documentaires nergens over gaan. Rachel zegt hierop: 'Tell me a story, tell me a story, altijd hetzelfde liedje' (Mutsaers 1996b: 305). De kritiek van het publiek op Kahn zou echter even goed op *Rachels rokje* kunnen slaan. Ook in *Rachels rokje* kunnen lezers bij de eerste lectuur de indruk krijgen dat er geen rode draad is omdat het boek nauwelijks een verhaal vertelt. Rachels commentaar kan met andere woorden ook als een poëticaal statement worden gelezen. Mutsaers' voorkeur voor het onverhalige spreekt ook uit de verwijzing naar de twee dissertaties over Flaubert. Een van die proefschriften gaat in op het feit dat de mannen in *Madame Bovary* Emma altijd van achteren benaderen. Deze 'a-tergo-theorie' kan in verband gebracht worden met Douglas' homoseksuele neigingen. Douglas vindt het proefschrift dan ook formidabel: 'Goed geschreven zonder dat er rechtstreeks afgekoerst wordt op het onderwerp' (Mutsaers 1996b: 256). Net als Rachel heeft Douglas blijkbaar een hekel aan het rechtlijnige en doelmatige. Later zegt Rachel dat ze ook op Flaubert wil promoveren: meer bepaald op wat de distelvink tijdens de befaamde haardscène in *Madame Bovary* in zijn kooi heeft uitgebroed. Rachel moet in het laatste deel van de roman rekenschap afleggen voor een rechtbank. Wanneer de rechters een *summary* van haar proefschrift willen hebben, antwoordt ze dat haar dissertatie er geen heeft. Als de rechters echter absoluut een samenvatting verlangen, krijgen ze als antwoord: 'Het stormde hard die dag / en het korte rokje waaide op' (Mutsaers 1996b: 260). Dit is een beroemde passage uit

Madame Bovary: 'Il souffla bien fort ce jour-là / Et le jupon court s'envola!' (Flaubert 1998a : 451). Dit is het liedje dat de blinde zingt terwijl Emma op sterven ligt. Dat liedje is maar een vreemde samenvatting van een proefschrift. Dit moet waarschijnlijk duidelijk maken dat men sommige boeken (en uiteraard *Rachels rokje*) gewoon niet kan parafraseren. Het non-event, het ongrijpbare wordt in *Rachels rokje* overigens herhaaldelijk door de wind geëvoceerd, die door de hele roman heen ruist: 'Op dit soort dingen heeft de wil geen vat. Zoals hij ook geen vat heeft op de plooienvan van uw rokje. De wind, dat is de enige die er vat op heeft en die is nu net ongrijpbaar [...]' (Mutsaers 1996b: 156).

Kortom, *Rachels rokje* is zo'n boek waarin het vooral op de dingen aankomt die zich tussen de gebeurtenissen afspelen. Er zijn weliswaar gebeurtenissen, maar ze zijn niet van belang voor het verhaal, suggereert de verteller: 'ze [de gebeurtenissen] moeten niet denken dat ze de geschiedenis bepalen, ze vormen er nog niet de opmaat van' (Mutsaers 1996b: 304). Nemen we bijvoorbeeld Rachels liefdesverklaring. Rachel probeert 311 pagina's lang op allerlei verschillende manieren Douglas haar liefde te verklaren en toch lukt het haar niet. Liefde kan men nu eenmaal niet verklaren, laat staan beschrijven. Zodra men probeert de liefde onder woorden te brengen (zoals bijvoorbeeld in de begrippen 'kalverliefde' of 'verliefd') wordt ze belachelijk en triviaal. Juist het feit dat Rachel haar liefde niet kan verklaren, maakt de hele roman tot een liefdesverklaring. Zo wordt het onzegbare per slot van rekening toch nog gezegd.

Het sleutelmotief 'non-event' roept, in combinatie met de talrijke verwijzingen naar Flaubert, associaties op met de eerder geciteerde brief waarin Flaubert de ambitie uitdrukt een boek over niets te schrijven. De onverhalige roman *Rachels rokje* kan als een creatief antwoord op deze ambitie gelezen worden.

4 'Maar vraag me niet de geboren verteller uit te hangen'.⁹ De buitengewone verteltrant van Flaubert en Mutsaers

Wanneer men het over de vertelinstantie bij Flaubert heeft, verwijst men meestal naar zijn befaamde begrippen 'impersonnalité', 'impassibilité' en 'impartialité'. De verteller moet volgens Flaubert de geschiedenis vertellen zonder er enig commentaar bij te leveren. Interessant is ook Flauberts gebruik van de vrije indirecte rede, een ambivalente verteltrant waarbij de romanfiguur van heel nabij wordt beschreven in de derde persoon: 'Signalen van de persoonlijke taalsituatie van de acteur en van de (on)persoonlijke taalsituatie van de verteller lopen door elkaar, zonder dat daar expliciet op gewezen wordt' (Bal 1990: 40). Flaubert heeft de techniek van de 'erlebte rede' niet bedacht maar wel verfijnd en consequent toegepast. De auteur kan zo tot in het binnenste van zijn figuren doordringen en zo nog beter duidelijk maken wat zijn personages denken en voelen. *Madame Bovary* was qua verteltrant dus grensverleggend.

In *Rachels rokje* is de vertelsituatie bijzonder complex.¹⁰ De (ik-)verteller heeft het vaak over Rachel Stottermaus in de derde persoon, zodat het erop lijkt dat het om twee verschillende figuren gaat. De verteller zou dan een externe verteller zijn. Maar de verteller en Rachel vertonen nogal wat punten van overeenkomst, wat suggereert dat Rachel en de verteller één personage zijn, zodat men van een personagegebonden verteller zou moeten spreken. Die verteller is dan de oudere Rachel Stottermaus die haar jongere alter ego als het ware opvoert. Dit zou dan verklaren waarom de verteller Rachel zo vurig verdedigt.

Opvallend is ook dat de verteller geen rechtlijnig verhaal vertelt. Hij neemt allerlei omwegen en raakt soms zelfs de draad kwijt.

Dwalen we af? Fladderen we weer van hot naar her als dronken zwaluwen en zouden we er goed aan doen ons ietsje meer bezig te houden met de verhaaldraad, ook al is die dan niet rood, omdat er anders weer geen touw aan vast te knopen valt? (Mutsaers 1996b: 29).

Of: 'Ziezo', zou de Sneeuwkonigin zeggen, 'nu beginnen we. Aan het einde van de geschiedenis weten we meer dan we nu weten'. Makkelijker gezegd dan gedaan, want als het eind zoek is, het begin naar alle kanten is uitgewaaid en het belangrijkste niet heeft plaatsgevonden, waar bevindt zich dan eigenlijk de geschiedenis (Mutsaers 1996b: 38).

Deze grillige manier van vertellen in *Rachels rokje* kan in verband gebracht worden met de talrijke allusies op dansen en wervelen in de roman: 'Hoe de textuur van dat rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooiën om hem heen hangt, cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt [...]' [ik onderstreep] (Mutsaers 1996b: 13). De danseres Isadora Duncan duikt op (156), Rachel lijkt op Degas' danseresje van veertien jaar (94), Rachel en Douglas op de vluchtheuvel zijn 'twee ontheemde balletdansers op een smeltend kerstbrood' (61), Douglas vergelijkt Rachel met een draaitol (137), enzovoorts. Voortdurend stuit de lezer ook op cirkels of wervelende bewegingen. Ook de verteller draait rond, het hele boek is een dans, waarvan men niet weet waar hij begint en waar hij ophoudt. Voor *Rachels rokje* is de uitspraak 'vorm en inhoud zijn één' dus bijzonder waar. Samenvattend kan men dan ook stellen dat de manier van vertellen zowel in *Madame Bovary* als in *Rachels rokje* bijzonder en vernieuwend is.

5 'Onderwijl ligt misschien menige lezer [...] te snakken naar leesvoer met ietsje meer vaart'.¹¹ Het vertelritme in *Madame Bovary* en *Rachels rokje*

Mario Vargas Llosa schrijft in *Die ewige Orgie: Flaubert und Madame Bovary* dat men in *Madame Bovary* vier verschillende tijden kan onderscheiden: de specifieke tijd, de onbewogen tijd, de circulaire tijd of de herhaling, en de imaginaire tijd (Vargas

Llosa 1996: 169-185). De specifieke tijd is de tijd van de gebeurtenissen, van de handeling. In de specifieke tijd worden voorvallen verteld die zich maar één keer voordoen en die het verhaal doen vooruitgaan. In de onbewogen tijd is de tijd eigenlijk opgeheven, hij staat stil. Het is de tijd van de vele beschrijvingen waar Flaubert om bekend staat. De circulaire tijd is de tijd van de verveling, van de sleur, van de eeuwige herhaling. Deze tijd neemt in *Madame Bovary* een centrale plaats in, want Emma verveelt zich bijna permanent. Ze ervaart haar leven als extreem saai en eentonig. In de imaginaire tijd vernemen we dingen die niet echt zijn gebeurd. Ze vinden uitsluitend plaats in de hoofden van de figuren die dromen en fantaseren. Natuurlijk is ook deze tijd essentieel voor Emma, omdat ze zoals we weten meer in haar fantasie leeft dan in de werkelijkheid.

Normaliter worden de sleutelgebeurtenissen, de dramatische hoogtepunten die het verloop van een roman bepalen, uitvoerig beschreven, en de gebeurtenissen die minder cruciaal zijn slechts terloops vermeld. Volgens Mieke Bal is het in *Madame Bovary* net omgekeerd: 'Veel gebeurtenissen waarvan je zou verwachten dat ze dramatische hoogtepunten zouden zijn, worden snel samengevat, terwijl routine-gebeurtenissen, situaties die elke week terugkomen bijvoorbeeld, uitgebreid worden gepresenteerd' (Bal 1990: 85). Dit gegeven is vanzelfsprekend functioneel. Het maakt de verveling en het gevoel van zinloosheid in Emma's leven heel goed voelbaar.

Bij het lezen van *Rachels rokje* krijgt men de indruk van de ene belevenis naar de andere te razen. Mutsaers gunt haar lezers nauwelijks een adempauze. Hoewel in *Rachels rokje* eigenlijk niet zo veel gebeurt, is het verteltempo niet traag, integendeel. De verteller snelt als een wervelwind door het boek en de lezer moet maar zien te volgen. In tegenstelling tot *Madame Bovary* leest men in *Rachels rokje* helemaal niets over de dagelijkse sleur van Rachels leven. Rachel heeft haar hele bestaan op Douglas afgestemd en daarom kan er van verveling geen sprake zijn. Haar verliefdheid maakt elke 'gewone' gebeurtenis tot een spannend avontuur omdat de verbeelding haar te hulp schiet. Zo rijdt Douglas op een dag aan Rachel voorbij terwijl zijn rood-wit-zwart geblokte plaid uit zijn autodeur hangt. Voor Rachel is dat een ingrijpende ervaring, Douglas heeft haar immers een teken gegeven: 'de punt van de plaid die vanmorgen uit zijn achterdeurtje hing was voor niemand anders bestemd dan voor háár. Niet de omstandigheden hebben meegewerkt, hijzelf heeft meegewerkt' (Mutsaers 1996b: 70).

Misschien is de indruk dat het verteltempo in *Rachels rokje* hoog ligt ook te verklaren doordat de plooiën doorgaans niet erg lang zijn. Meestal tellen ze niet meer dan vijf pagina's. Doordat de verteller vaak van de hak op de tak springt, moet de lezer zich voortdurend afvragen waar de verteller hem nu weer heen sleept. Dit snelle verspringen van het ene onderwerp naar het andere vindt men vooral in de interviewvorm, die Mutsaers geregeld in haar werk gebruikt. Plooi 26 heeft de vorm van een vraaggesprek en ook 'Rachels rokje revisited', het laatste deel van de roman, dat in totaal tweeënnegentig bladzijden in beslag neemt. In die 'interviews' onderbreken ondervrager en ondervraagde elkaar geregeld. Het gesprek neemt

hierdoor vaak een onverwachte wending. Ook dit kan ertoe bijdragen dat men het gevoel heeft samen met de verteller door het boek te spurten.

Een ander typerend stijlmiddel is de opsomming. *Rachels rokje* krioelt van de opsommingen. Die zijn 'tijdloos': tijdens het opsommen gebeurt er niets, maar Mutsaers slaagt er in door middel van die opsommingen iets op te roepen dat men met lange beschrijvingen of met redeneringen niet zou kunnen uitdrukken. Zo somt de verteller Rachels persoonlijke collectie martelwerktuigen op:

een bliksemschicht, een schilderijtje met een vink, een lauriertak, een dennetak, een kreefte-schaar, een bos rozen, een bosje leukodendron, een bosje schaamhaar, een rode muts, een aladdin, een twijfelaar, aardbeien op sap, een jas met een vacht, een doosje Zwaluw-lucifers, zwarte tegeltjes, zwarte wenkbrauwen, een natte plaid, een trap, een das, een stola, een riem, een lint, een hijshaak, een touw, een ongebeurde gebeurtenis, een paarse bril, een kerstauto (Mutsaers 1996b: 79).

Deze voorwerpen spelen alle een belangrijke rol in Rachels bestaan. Door ze hier op te sommen krijgt de lezer Rachels leven in *quick-motion* te zien. Haar unieke wereldbeeld ligt in deze passage besloten.

In de 'skatsjok'¹², het hoofdstukje dat tussen de zevenendertig plooiën en het deel 'Rachels rokje revisited' staat, springt de verteller van hot naar her en praat hij werkelijk tegen een recordtempo. De drieënhalve bladzijden lange *monologue intérieure* geeft de gedachten van de verteller weer die na Douglas' dood in de war is geraakt.

Want als fiets zul je in me voortleven, vogeltje, dat zo mooi zingen kon, als fonkelende heren-fiets met alles erop en eraan, vooral een paar stevige banden, minstens Michelin, hoe mooi die zingen op een weg die drijft van de tranen, doen niet onder voor een vogelkeel eigenlijk of Bugatti's hoera-a-a-geroep, daarom onherroepelijk verloren zijn jullie niet, wel verloren natuurlijk maar niet onherroepelijk [...] (Mutsaers 1996b: 211-212).

Andermaal hebben we met een procédé te maken dat het vertelritme versnelt. In de 'Kleine Catechismus van de rok' uit plooi 26 heeft de ondervraagde, waarschijnlijk de verteller, het over het kinderliedje 'Napoléon et Marie-Louise': 'In telkens sneller tempo. Wervelen, wervelen, wervelen. Net zolang tot ik duizelde en niet meer wist wie ik was: Marie-Louise of Napoléon, Napoléon of Marie-Louise. Door het liedje had ik me vereenzelvigd met allebei. Dat is nou rokjesmuziek in optima forma.' (Mutsaers 1996b: 127). Het hoge tempo van de roman *Rachels rokje* veroorzaakt bij de lezer een zelfde gevoel van aangename duizeligheid.

Samenvattend kan men stellen dat de snelheid waarmee de verschillende gebeurtenissen van het verhaal worden gerepresenteerd zowel in *Madame Bovary* als in *Rachels rokje* opvallend is. In *Madame Bovary* wordt het tempo vaak vertraagd, de klemtoon ligt vooral op de routine-gebeurtenissen terwijl het verteltempo in *Rachels rokje* door een aantal procédés vrij hoog is. *Rachels rokje* bestaat bijna uit-

sluitend uit avonturen (althans voor Rachel, de ‘communis opinio’ zou haar ‘avonturen’ allicht maar banaal vinden).

6 ‘Dat betekent dat een boek niet minder veranderlijk is dan de werkelijkheid’.¹³ Het lezen van *Rachels rokje* als interactief proces

De lezer van *Rachels rokje* vraagt zich wellicht af of al die merkwaardige verhalen over *Madame Bovary* die in *Rachels rokje* aan bod komen, ook werkelijk kloppen. Wordt de haardsce ne echt door een distelvink geobserveerd? Is het waar dat de mannen Emma geregeld van achteren benaderen? Zelfs wie *Madame Bovary* al gelezen heeft, weet waarschijnlijk niet meer of die ‘details’ nu kloppen of niet. Om dat na te gaan moet men *Madame Bovary* herlezen en deze keer als het ware door de ogen van Rachel Stottermaus, dat wil zeggen niet met het oog op het liefdesverhaal en de gebeurtenissen maar met aandacht voor de distelvink, de manier waarop mannen Emma benaderen en Emma’s laarsjes. En jawel: het zit er allemaal in.¹⁴ Dit levert uiteraard een totaal andere lectuur van *Madame Bovary* op, die zelf weer invloed heeft op de lectuur van *Rachels rokje*. Zo komt een interactie, een wisselwerking op gang die het lezen van *Rachels rokje* tot een dynamisch proces maakt. Met haar talrijke allusies zet Mutsaers haar lezers indirect tot lezen aan, ze prikkelt hun nieuwsgierigheid.¹⁵ Hetzelfde proces van interactie kan zich trouwens voordoen met de talrijke andere boeken waar *Rachels rokje* naar verwijst. Door al deze toespelingen ontstaat een raster waarin voortdurend extra betekenissen ontstaan. De lectuur van *Rachels rokje* wordt er daarmee niet gemakkelijker op. Intertekstualiteit is bij Mutsaers geen sleutel die de deur naar een volledig begrip opent, integendeel. En toch kan het interessant zijn de zinspelingen op te sporen.

Vermeldenswaardig lijkt me bijvoorbeeld het feit dat *Madame Bovary* en *Rachels rokje* allebei met een proces in verband kunnen worden gebracht. Toen *Madame Bovary* in de *Revue de Paris* verscheen, werd begin 1857 een proces aangespannen tegen Flaubert wegens immoraliteit en aantasting der goede zeden. De aanklager eiste twee jaar gevangenisstraf, maar Flaubert werd bij gebrek aan bewijs vrijgesproken. Later kwam aan het licht dat de aanklager zelf pornografische gedichten had gepubliceerd. Het was precies deze schijnheiligheid die Flaubert zo verafschuwde. Zoals eerder vermeld is het hele laatste deel van *Rachels rokje* een verhoor. Rachel moet (wil) zich voor een aantal rechters tegen allerlei beschuldigingen verdedigen. Een van de belangrijkste verwijten is dat ze probeert haar vader, die tijdens de oorlog aan de verkeerde kant stond, goed te praten. De rechters die Rachel verhoren, zijn kleingeestig, geboren en fantasieloos en doen aan Flauberts gehate bourgeoisie denken. Het kruisverhoor aan het einde van *Rachels rokje* kan derhalve als een intertekstuele allusie op het proces tegen Flaubert worden gelezen.

Opvallend is ook dat zowel in *Madame Bovary* als in *Rachels rokje* een zwaluw een

belangrijke rol speelt. In *Madame Bovary* heet de koets waarin Emma en haar geliefde in Rouen rondreden en waarin het overspel plaatsgevonden zou hebben *l'Hi-rondelle*. In Mutsaers' roman wordt herhaaldelijk naar zwaluwen verwezen. De verteller vraagt zich af of hij als dronken zwaluwen van hot naar her fladdert, in plooi 33 komt een zwaluw aangevlogen zonder brief in zijn bek (Mutsaers 1996b: 175), Douglas heeft Zwaluw-lucifers, en de eerste zin van het gedicht van Tsvetajeva waarmee *Rachels rokje* begint luidt: 'Weldra toverkol en niet meer zwaluw' (Mutsaers 1996b: 9). Ook aan het einde van *Rachels rokje* komt de zwaluw weer ter sprake. In de laatste brief van Douglas aan Rachel citeert hij een Jiddisch liedje¹⁶ waarin de regel voorkomt: 'Wolst gekent doch sajn a foigl, wolst gekent doch sajn a schwalb' (Mutsaers 1996b: 310). Het liedje gaat over een kalf dat beter een zwaluw was geweest, want zwaluwen kunnen wegvliegen en worden niet geslacht zoals kalveren. Het woord 'kalf' slaat dan op Rachel met haar 'kalverliefde' voor Douglas.

In de beroemde laatste zinnen van *Madame Bovary* krijgt Homais, het prototype van de zelfingenomen burger, het erekruis:

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédés à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d'honneur' (Flaubert 1998a: 482).

Ook in *Rachels rokje* komen eretekens voor. De vrouw die Rachels vader heeft vermoord, wordt na die moord niet onder bewaking afgevoerd: 'Integendeel, trots kijkt ze om zich heen alsof ze zojuist het Légion d'honneur in de wacht heeft gesleept' (Mutsaers 1996b: 25). Net als in *Madame Bovary* gaat huldebetoon in *Rachels rokje* niet naar de mensen die het verdiend hebben. Ook Norbert Hagedoorn, die voor de 'communis opinio' staat en Rachel bij de rechters zwart heeft gemaakt, heeft zulke eretekens: 'Heel die leesclub beamend knikken, want u moet weten: veel mensen kijken huizehoog tegen Norbert op omdat hij een paar erekruizen op zijn borst draagt' (Mutsaers 1996b: 248). Deze opmerking over de leesclub kan uiteraard ook als aanval op de literaire kritiek worden gelezen.

Ook het laarzenmotief vormt een illustratie van hoe intertekstualiteit extra betekenis creëert in *Rachels rokje*. De laarzen spoken door de hele roman en kunnen verschillende associaties¹⁷ oproepen. Ook in *Madame Bovary* zijn de laarzen een sleutelmotief. Emma draagt vaak laarzen en brengt daarmee de mannen in haar ban. Zo draagt ze laarzen wanneer zij en Léon elkaar voor de allereerste keer zien. Verder in het boek bewondert Rudolphe haar laarzen. Wanneer men zich een beetje in Flauberts correspondentie verdiept, stelt men vast dat hij veel aandacht heeft voor schoenen en voeten. Hij verafgoodt de pantoffeltjes van zijn geliefde Louise Colet zozeer dat men bijna van fetisjisme kan spreken:

Allons, je vais revoir tes pantouffles. Ah ! elles ne me quitteront jamais celles-là ! je crois que je les aime autant que toi. Celui qui les a faites ne se doutait pas du frémissement de mes mains

en les touchant, je les respire, elles sentent la verveine, et une odeur de toi qui me gonfle l'âme (Flaubert 1998b: 84).

Rachel, van haar kant, adoreert laarzen en probeert zelf meermaals Douglas met haar laarzen te verleiden. Douglas houdt inderdaad van laarzen, maar Rachels laarzen volstaan niet om hem te versieren: 'en demonstratief stak ik een sierlijk laarsje uit. "Arme Maus" zei hij, "modesnuffjes helpen niks. Wat wij nodig hebben zijn laarzen met ijzeren neuzen"' (Mutsaers 1996b: 281). Douglas sterft voordat hij en Rachel een paar worden en aan Douglas' sterfbed trekt Rachel haar laarzen uit: 'Meteen heb ik mijn laarsjes uitgeschopt. Ze hadden van geen kant gefunctioneerd' (Mutsaers 1996b: 308).

In *Rachels rokje* worden de laarzen ook met poëzie in verband gebracht. Rachel is lid van een poëzieclub die bij de Hagedoorns bijeenkomt. De leesclub wil steeds gedichten lezen en nooit romans. Rachel kan dat niet begrijpen. Ze is van mening dat er ook proza bestaat waarin poëzie zit.¹⁸ Rachel maakt een onderscheid tussen poezenpoëzie en laarzenpoëzie¹⁹:

Over poezepoëzie zal ik me niet uitlaten, maar de gedichten van Majakovsky bijvoorbeeld, daar denderen een paar goed gepoetste laarzen erdoorheen. Dat hoor je niet alleen, je voelt het ook, het dreunt na in je hart. En het knappe is, de tederheid, die toch het belangrijkste van alles is, ook in de poëzie, wordt daarmee niet vertrap, integendeel: zo zacht als een wolk (Mutsaers 1996b: 221).

Rachel is niet de eerste die poëzie met schoenen heeft vergeleken. Flaubert heeft het haar voorgedaan. In een brief aan Louise Colet brengt hij sandalen in verband met Indische gedichten, vergelijkt hij de ijzeren schoenen uit de Middeleeuwen met de harde middeleeuwse gedichten en stevige rijlaarzen met Molière:

Quel dommage que je ne sois pas professeur au Collège de France! J'y ferais tout un cours sur cette grande question des Bottes comparées aux littératures. "Oui, la *Botte est un monde*", dirais je, etc. Quels jolis rapprochements ne pourrait-on pas faire sur le *Cothurne*, la *Sandale* ! (Flaubert 1998b: 259).

Door deze niet voor de hand liggende vergelijking komt Flaubert in ieder geval nog een keer zijdelings in *Rachels rokje* aan bod.

De vele toespelingen op Flaubert en *Madame Bovary* in *Rachels rokje* openen een waaier van associaties. Zo kan men de allusies op *Madame Bovary* in *Rachels rokje* in verband brengen met postmoderne opvattingen of met Mutsaers' verdediging van de fantasie, maar bijvoorbeeld ook met haar haat voor de bekrompen bourgeoisie of met haar voorliefde voor 'onverhalige' verhalen. Een belangrijk idee uit Mutsaers' literatuuropvatting is dat een schrijver niet beschrijft maar oproept. Dat kan

onder meer door te verwijzen naar andere teksten. Zo zegt het feit dat Rachel zich in Emma Bovary herkent meer over Rachel dan een lange beschrijving. Dankzij de allusies op *Madame Bovary* komen we meer over Rachel en haar geestelijke universum te weten.

In dit artikel heb ik me vooral geconcentreerd op de allusies in *Rachels rokje* op *Madame Bovary*. Zoals gezegd bevat Mutsaers' roman echter ook zinspelingen op talrijke andere teksten. Zo fungeren ook *Nadja* van Breton, *Penthesilea* van Kleist en *La Belle Que Voila...* van Hémon als intertekst. Het loont beslist de moeite om ook deze teksten bij het lezen van *Rachels rokje* te betrekken. Bekijken wij bijvoorbeeld het verhaal *La Belle Que Voila...*, dan stellen we vast dat ook hier de outsider-thematiek centraal staat. *La Belle Que Voila...* behoort dan ook niet toevallig tot Rachels lievelingsboeken. Het vertelt het verhaal van de oude Raquet, die in zijn kindertijd in het geheim verliefd was op zijn vriendin Liette Marchevel en die zijn geliefde niet kan vergeten. Ze belichaamt voor hem de magische kinderjaren, een tijd waar van onttovering en depoëtisering nog geen sprake was. Maar Raquet praat met niemand over zijn grote liefde, hij weet dat de mensen hem toch niet zouden begrijpen. Rachel voorziet één passage uit *La Belle Que Voila...* van een dubbele rode bliksem. Het begin van deze passage luidt:

...ook al probeerde ik het te vertellen, men zou het niet begrijpen. Een kinderliefde, dat heet immers maar een grapje, en een romantische jongensliefde wordt voor niet veel meer aangezien. De eerste de beste man heeft zoiets beleefd; het doet een beetje pijn en het maakt je wat ouder; ten slotte moet je erom glimlachen en ga je het heuse leven aan. Maar nu en dan is er een man die niet helemaal gemaakt is gelijk de andere, en die niet verder komt (Hémoïn Mutsaers 1996b: 50).

De verteller van *Rachels rokje* knoopt hierbij aan met de opmerking 'nu en dan is er een vrouw die niet helemaal gemaakt is gelijk de andere'. Rachel en Emma zijn zulke vrouwen. Ze zijn anders omdat ze nooit zijn opgehouden in de 'toverkracht van de verbeelding' te geloven.

Vanzelfsprekend kan ik hier niet verder ingaan op de allusies op *La Belle que Voila...* en op de andere zinspelingen in *Rachels rokje*. Ik hoop echter inzicht te hebben gegeven in de manier waarop Mutsaers door intertekstuele verwijzingen voortdurend nieuwe betekenissen schept. Wie wil kan bij het lezen van Mutsaers' roman de talrijke echo's van Flaubert opvangen en *Rachels rokje* lezen als een *creatieve* voortzetting van *Madame Bovary*. Zodoende legt men permanent verbanden en creëert men de 'overrompelende, helse, onontkoombare samenhang' (Mutsaers 1996b: 92) waarvan er in *Rachels rokje* zo vaak sprake is.

* De titel van dit artikel is ontleend aan Mutsaers 1996b: 28

Literatuuropgave

- Bal, Mieke**, *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg, 1990.
- Flaubert, Gustave**, *La bêtise, l'art et la vie – En écrivant Madame Bovary*. Présentation et établissement du texte par André Versaille. Bruxelles, 1991.
- Flaubert, Gustave**, *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris, 1998 (=1998a).
- Flaubert, Gustave**, *Correspondance*. Choix et présentation de Bernard Masson. Paris, 1998 (=1998b).
- Hémon, Louis**, 'La Belle Que voila...', in: *La Belle Que Voila...* Paris, 1923.
- Herman, Luc, Vervaeck, Bart**, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Brussel/Nijmegen, 2001.
- Lockhorn, Elisabeth**, 'Gevoelens moet je hullen in een jasje van verstand'. Interview met Charlotte Mutsaers, in: *Geletterde vrouwen*. 1996, p. 205-223.
- Maraini, Dacia**, *Nachforschungen über Emma B.* München, 1996.
- Mutsaers, Charlotte**, *Kersebloed*. Amsterdam, 1990.
- Mutsaers, Charlotte**, *Paardejam*. Amsterdam, 1996 (=1996a).
- Mutsaers, Charlotte**, *Rachels rokje*. Amsterdam, 1996 (=1996b).
- Mutsaers, Charlotte**, *Zeepijn*. Amsterdam, 1999.
- Mutsaers, Charlotte**, *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* (samenstelling en redactie: Marc Kregting, Annette Portegies, Tessa van der Waals) Amsterdam, 2002.
- Roloff, Volker**, 'Madame Bovary', in: Kindlers: Neues Literatur Lexikon. München, 1989, p. 606-609.
- Vandenbroucke, Johan**, 'Zo steels als een zwaluw. Kleermaken met taal, schilderen met woorden: Charlotte Mutsaers over haar werk', in: *De Morgen*, 16-4-1998.
- Vargas Llosa, Mario**, *Die ewige Orgie. Flaubert und 'Madame Bovary'*. Frankfurt am Main, 1996 [1975].
- Vervaeck, Bart**, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel / Nijmegen, 1999.
- Vogelaar, J. F.**, 'Het wonderbaarlijke en gevaarlijke vermogen tot illusies. De heroïek van Flauberts personages', in: *De Groene Amsterdammer*, 27-4-1988.
- Zizek, Slavoj**, *The sublime object of ideology*. London, 1999⁸ [1989].

Noten

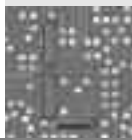
- 1 Bart Vervaeck (1999: 180-181) noemt als voorbeelden Brakmans roman *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*, IJlanders *Een fabelachtig uitzicht*, Naar Merelbeke van Stefan Hertmans, *Groente van Atte Jongstra* en vanzelfsprekend *Rachels rokje* van Charlotte Mutsaers.
- 2 Cf. ook de volgende passage: 'Nogmaals, ik zweef niet, ik sta met beide benen stevig op de grond, maar als die grond zelf gaat zweven, wat dan? [...] Dat betekent dat een boek niet minder veranderlijk is dan de werkelijkheid, iets waar niemand aan schijnt te willen en wat ik zelf altijd zo graag bewijzen wou!' (Mutsaers 1996b: 259).
- 3 'Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la région lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient' (Flaubert 1998a: 230).

- 4 Cf. 'o Nadja, je had groot gelijk toen je met je eigen voet de zijne neerdrukte op het gaspedaal, je had groot gelijk toen je daarbij zijn ogen wou bedekken, je had groot gelijk in je onstuimige verlangen om plankgas de bomen tegemoet te vliegen, blindelings, zodat je met hem versmelten zou in de roes van een eeuwige omhelzing' (Mutsaers 1996b: 86). En de dood van de danseres Isadora Duncan (Mutsaers 1996b: 156) die verliefd was op een Bugatti en die op tragische wijze in zo'n auto om het leven kwam, haar sjaal kwam in de spaken terecht en ze brak haar nek, wordt door Douglas als een prachtige dood voorgesteld. (Mutsaers 1996b: 284)
- 5 Mutsaers 1996b : 94.
- 6 Bijvoorbeeld op pagina 60, 79, 94, 174, 175, 199 en 223.
- 7 Slavoj Žižek drukt dit idee in psychoanalytische termen uit: 'A hysterical neurotic cannot bear waiting, he hastens through, he "overtakes himself" and misses the object of desire precisely because of this impatience – because he wants to get at it too quickly – whereas the obsessional neurotic builds up a whole system enabling him to postpone the encounter of the object ad infinitum: the moment is never right' (Žižek 1999: 192). Žižek komt ook tot de conclusie dat de twee gedragspatronen eigenlijk twee keerzijden van dezelfde medaille zijn (Žižek 1999: 192).
- 8 Zie bijvoorbeeld op pagina 9, 17, 103, 126, 152, 158, 159, 177, 205, 212, 240, 310 en 311.
- 9 Mutsaers 1996b : 51.
- 10 Bart Vervaeck en Luc Herman gaan in *Vertelduivels* (2001: 33-4) in op het stijlmiddel van de vrije indirecte rede en op het feit dat dit procédé vaak voor verwarring en meerduidigheid zorgt. Dat kan bijvoorbeeld het geval zijn bij een vertelling in de ikvorm. Soms is het dan onmogelijk om nog te bepalen waar het handelende ik, dat als personage optreedt, begint en het vertellende ik eindigt (Herman Vervaeck 2001: 34). Iets soortgelijks geldt voor *Rachels rokje*. Het valt niet altijd uit te maken of nu de verteller, de ik-nu, of het personage, de ik-toen, aan het woord is.
- 11 Mutsaers 1996b: 63.
- 12 Skatsjok is een term uit de Russische volksmuziek die naar een plotselinge sprong van majeur naar mineur verwijst. Deze wending gebeurt meestal op onvoorziene momenten. De skatsjok is een sleutelmotief in Mutsaers' werk. Hier is de sprong van majeur naar mineur Douglas' dood.
- 13 Mutsaers 1996b: 259.
- 14 De scène waarin Emma Léon met laarzen verleidt is niet door Mutsaers verzonnen: 'Mme Bovary, quand elle fut dans la cuisine, s'approche de la cheminée. Du bout de ses deux doigts elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussée d'une bottine noire' (Flaubert 1998a : 118). Deze verleidingsscène wordt werkelijk door een distelvink geobserveerd: 'Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans sa vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier : c'était le pharmacien' (Flaubert 1998a : 111). En de mannen staan inderdaad vaak achter Emma : 'Et, comme ils se trouvaient debout tous les deux, lui placé derrière elle et Emma baissant la tête, il se pencha vers son cou et la baisa longuement à sa nuque' (Flaubert 1998a : 334).
- 15 Zo vermeldt Mutsaers bijvoorbeeld zelf waar zich het hoofdstuk bevindt waarin de distelvink aan bod komt zodat men de passage snel in Flauberts roman kan terugvinden.
- 16 In *Rachels rokje* wordt herhaaldelijk gesuggereerd dat Douglas van joodse afkomst is.
- 17 De laarzen roepen ook de oorlog op en doen denken aan Rachels vader, die waarschijnlijk gecol-

laboreerd heeft. Hij heeft Rachel kaplaarzen gekocht om in het Klepelenburg door de plassen te stappen. Rachel heeft niets met de politieke sympathieën van haar vader te maken, maar dat zien de rechters en de Hagedoorns anders. Ze geloven in het principe van ‘guilt by association’ (Mutsaers 1996b: 250). Zo merkt Douglas op een dag op dat Rachels laarzen precies dezelfde laarzen zijn als die uit *Dagboek van een kamermeisje* (Mutsaers 1996b: 238). Een paar bladzijden later beweren de rechters dat Célestine uit *Dagboek van een kamermeisje* het met een fascistische huisknecht aanlegde. Ze vinden altijd weer iets nieuws om Rachel de schuld in de ‘laarzen’ te schuiven.

- 18 Dat doet overigens aan Flaubert denken, die wilde dat zijn zinnen zo welluidend waren als poëzie. Ook *Rachels rokje* behoort tot het soort proza dat op poëzie lijkt.
- 19 Deze opdeling van de poëzie in poezenpoëzie en laarzenpoëzie, waarbij Rachels voorkeur duidelijk uitgaat naar de laarzenpoëzie, herinnert aan het onderscheid tussen de Lichten en de Zwaren dat Mutsaers in *Kersebloed* maakt (Mutsaers 1990: 32). De laarzenpoëzie lijkt dan op de lichte literatuur, die moeilijke onderwerpen op een lichte manier in taal weet om te zetten, die niet beschrijft maar oproept, terwijl de poezenpoëzie eerder lijkt op wat Mutsaers de zware literatuur noemt. De Zwaren hebben volgens Mutsaers veel minder taalgevoel en kunnen zware onderwerpen dan ook enkel ‘loodzwaar vormgeven’ (Mutsaers 1990: 32). De tweedeling van poezenpoëzie en laarzenpoëzie is dus niet alleen een allusie op Flauberts brieven maar ook een poëtische uitspraak.

De kunst te kijk gezet



EEN NARRATOLOGISCHE BLIK OP DE BLINDE FOTOGRAAF VAN WILLEM FREDERIK HERMANS

Luc Herman & Bart Vervaeck

Hoe betrouwbaar is de kennis die de mens vergaart via zien en luisteren? Wie 'De blinde fotograaf' van W.F. Hermans leest, wordt voortdurend met deze vraag geconfronteerd.¹ In narratologische termen wil dit zeggen dat het verhaal niet alleen gebruikmaakt van focalisatie en vertelling, maar dat het die ook tot thema's verheft. Daarom leent de tekst zich erg goed tot een narratologische benadering. Toch noopt de problematiek van het verhaal tot een verruiming van de klassieke structuralistische analyse, waarbij de rol van de lezer op het voorplan komt te staan.

Waarnemen en vertellen als bronnen van kennis

In 'De blinde fotograaf' is het vergaren van informatie een probleem, op zijn minst voor Appie, de ikverteller, en de titelfiguur, Guibal, de blinde fotograaf, maar misschien ook voor de overige personages en zeer zeker voor de lezer. We beginnen met de verteller. Hij is extradiëgetisch (dat wil zeggen: hij is de hoogste vertelinstantie, hij wordt zelf niet verteld door een nog hogere verteller) en homodiëgetisch (dat wil zeggen: hij vertelt over dingen die hij zelf heeft meegemaakt). Wie vertelt wat hijzelf heeft meegemaakt, mag dan wel een subjectieve verteller zijn, meestal wekt hij de indruk goed te weten waar hij het over heeft. Hij heeft het immers zelf allemaal beleefd. Probleem is dat de ikverteller van 'De blinde fotograaf' eigenlijk niet goed weet wat hij meemaakt en wat hij moet denken van alles wat hij ziet en hoort.

De ikfiguur is niet alleen de verteller, maar ook de centrale focaliserende instantie. De meeste dingen zie je door zijn ogen. Toegegeven: een focalisator is veel meer dan een paar ogen, maar in dit verhaal wordt de waarneming wel erg vaak op het visuele toegespitst. De ikfiguur wil de blinde fotograaf te zien krijgen, maar dat blijkt niet makkelijk. De ouders van de fotograaf versperren hem de weg, het huis is smal en donker, de kamer waarin de fotograaf zich bevindt blijft lang onvindbaar. Zien gaat in dit verhaal erg vaak samen met niet-zien. Zo zegt de ikfiguur dat hij de fotograaf wil zien, desnoods met een blinddoek op. 'U mag mij blinddoeken,' zegt hij tegen de ouders. (p. 171) Wie ziet, is blijkbaar al even blind als de blinde fotograaf.

De paradoxale combinatie van zien en blindheid begeleidt de hele zoektocht van de ikfiguur. Voortdurend zegt hij dat hij wel wil zien maar helaas niet kan zien. Aan het begin staat hij voor het smalle huis van de fotograaf en diens ouders. Het huis bestaat 'eigenlijk alleen uit een winkelraam met een winkeldeur ernaast'. (p. 170) Etalages dienen om dingen te etaleren, ze willen laten zien wat de winkel te bieden heeft. Maar in dit geval wil het huis verbergen wat erin schuilgaat. 'Achter het winkelraam zaten, tegenover elkaar, een oude man en een oude vrouw. Verblindend witte vitrage maakte ze bijna onzichtbaar.' (p. 170) De etalage, die de dingen zou moeten tonen en laten zien, zorgt hier voor blindheid. De ikfiguur kan niet zien wat hij wil zien. Zijn waarneming wordt belemmerd.

Daardoor wordt de focalisatie problematisch: de waarnemingen van de ikfiguur zijn onvolledig, ontoereikend als bron van kennis. Dat weerspiegelt de thematische problematiek van het zien als een ontoereikende vorm van kennis. Etaleren blijkt een vorm van dissimuleren. Zo wordt gezegd dat 'wie de ware Anda wil leren kennen alleen maar een blote étalagepop nauwkeurig hoeft te bekijken'. (p. 177) Maar tegelijkertijd wordt deze zogenaamd totale onthulling beschreven in een stuk getiteld 'Het Geheim van de Etaleur' (p. 177), wat duidelijk maakt dat de onthulling een verhulling omvat.

Etaleren is dus een vorm van verbergen. Laten zien een vorm van verduisteren. Het omgekeerde geldt ook: de duisternis is een vorm van licht, ze laat dingen zien. Dat wordt op een heleboel manieren verduidelijkt, waarvan wij er hier slechts drie zullen bespreken. Ten eerste is er het zwarte licht – een metafoor die suggereert dat het donker ook inzicht biedt. De fietsenmaker verkoopt lantaarns met lege batterijen en zegt: 'Zwart licht is meer dan voldoende voor wie een blinde fotograaf bezoekt.' (p. 178) Dat is natuurlijk gelogen, want het is misschien wel voldoende voor de fotograaf, maar niet voor de ziende ikfiguur. Die krijgt via een collega een lantaarn te pakken die wel functioneert, al lijkt ze zozeer op de niet-functionerende van de fietsenmaker, dat de vader van de fotograaf denkt dat ook de ikfiguur een lantaarn met 'zwart licht' heeft gekocht (p.183). De ikfiguur liegt tegen de fotograaf: wanneer hij de lantaarn aanknipt, die gewoon wit licht geeft, beweert hij dat het zwart licht is.

Ten tweede, en nauw samenhangend met het zwarte licht, is er de donkere kamer. De lezer die vertrouwd is met het werk van Hermans, kan dit eventueel verbinden met de min of meer gelijktijdige roman *De donkere kamer van Damokles* (1958), waarin de fotografie ook verbonden wordt met de problematiek van inzicht en onwetendheid. Wij beperken ons hier tot het verhaal. Daarin verwijst de donkere kamer naar de duistere plek waar de blinde fotograaf zich ophoudt. Er wordt immers gezegd: 'Een fotograaf zit in zijn donkere kamer. Daar is hij in zijn element.' (p. 172) De donkere kamer verwijst voorts naar de duistere ruimte achter de lens en, bij uitbreiding, naar de kamer waarin foto's ontwikkeld worden. Deze twee ruimten zijn weliswaar donker, maar ze leggen licht vast en maken foto's mogelijk.

Een derde vorm van duisternis die inzicht biedt, is te vinden in de filosofie die beweert dat een mens veel ziet wanneer hij zijn ogen dichtdoet. Hier komt dat aan bod in de scène waarin de hoofdfiguur door een hoer wordt gemasturbeerd. Hij voelt allerlei gedachten in hem opkomen. 'Wijsheid, voor geen andere sterveling bereikbaar' welts in hem op, terwijl hij zijn ogen sluit: 'Ik liet mijn ogen dichtvalen.' (p. 181) Even later wordt nog eens gesuggereerd dat een mens vaak beter ziet met zijn ogen dicht dan open. Als de ikfiguur zich in de lange smalle gang van het duistere huis begeeft, ziet hij nog even om en ziet hij in de verte het etalageraam: 'De ruit was trouwens maar zo flauw zichtbaar, dat ik hem nog beter zag als ik mijn ogen sloot.' (p. 183)

We hebben dus in dit verhaal te maken met een focalisator die in zijn zien verblind wordt, en in zijn blindheid ziet. Dat maakt hem voor de lezer tot een erg dubieuze bron van informatie. Normaal gezien zou hij als journalist licht moeten brengen in de duisternis. Hij meent wel dat hij dat kan. Hij gelooft immers dat hij zijn paradoxale persoonlijkheden uit kan kleden, en hij denkt dat hij ook wel wijs geraakt uit het lange, smalle huis van de fotograaf. Als hij ontdekt dat het huis bruggetjes bevat, zegt hij:

Met hoeveel trots vervulde mij deze ontdekking! Ik was een ware verslaggever, werkelijk begaafd voor mijn beroep. Ik trok verstandige conclusies uit schijnbaar onbetekenende feiten; ik kon mijn weg vinden in het duister; geen moeite was mij te veel. Reporters hebben een speciaal instinct, een zesde zintuig (...). Veelgehoorde, maar in mijn geval *bewezen* waarheid. (p. 185)

De ikfiguur denkt dat hij op basis van zijn waarnemingen komt tot redeneringen en conclusies die even betrouwbaar zijn als wetenschappelijke argumenten. Maar het feit dat het bij hem gaat om een zesde zintuig, relateert zijn wetenschappelijke werkwijze al. Bovendien wordt zijn idee dat het huis bruggetjes bevat omdat het zo lang is als de parallelle steegjes, nergens bevestigd of bewaarheid. Zijn ontdekking is dus meer een veronderstelling, of misschien zelfs een fantasietje. Geen wonder dat er net op deze scène een zin volgt die suggereert dat de waarneming van de ikfiguur geen duidelijk verschil maakt tussen zien, redeneren en fantaseren: 'Kon ik het bovenlicht nog zien? Ik dacht het, maar mogelijk was het verbeelding.' (p. 185)

Een waarnemende instantie die geen duidelijk onderscheid maakt tussen verschillende waarnemingmodaliteiten als zien, denken en verbeelden, dat is een problematische focalisator. De ikfiguur mag zijn speculaties wel voorstellen als ontdekkingen, maar enige omzichtigheid is hier toch geboden. Ontdekken wil zeggen: van de bedekking ontdoen. Dat is wat de journalist zou moeten doen. Maar de ontdekking van de ikfiguur is helemaal geen doorstoten tot een heldere kern. Het is veeleer een vorm van gissen. Een zoektocht in het duister in plaats van een ontdekkingsreis in het heldere licht.

Toch moeten we de ikfiguur niet onderschatten. Hij slaagt er uiteindelijk wél in

de donkere kamer te vinden, helemaal aan het achtereind van het huis, waar de blinde fotograaf leeft. Dat lukt hem dankzij zijn redeneervermogen. Hij neemt het bed van de moeder van de fotograaf als oriëntatiepunt: 'Het bed stond loodrecht op de lengterichting van het huis. Ik drukte mijn rug tegen dit zijschot, zo moest ik met mijn gezicht staan in de richting van de donkere kamer. Toen spande ik mijn spieren, ik zette mij af, ook met mijn handen en ik vloog naar voren, lijnrecht de duisternis in.' (p. 188) Tot dan toe had de ikfiguur steeds in cirkeltjes door de duisternis gelopen. Nu holt hij zo hard dat hij lijnrecht op de donkere kamer afstevent.

Hier blijkt de praktijk sterker dan de theorie. De ikfiguur bereikt al lopend de kamer van de fotograaf, die als theoreticus beweert dat er geen rechte lijn bestaat, omdat die uiteindelijk niet meer is dan de kromming van een eindeloze cirkel – zo eindeloos dat wij hem niet kunnen overzien en daardoor denken dat we met een rechte lijn te doen hebben. (p. 190) In theorie mag dat kloppen, in het dagelijkse leven is het blijkbaar anders. De werkelijkheid laat zich niet in theoretische constructies opsluiten.

Maar evenmin laat ze zich vatten door de visuele waarneming. De ikfiguur belicht de fotograaf – letterlijk met zijn lantaarn, figuurlijk met zijn analytisch denkvermogen en het zogenaamd verhelderende (uitkledende) stuk dat hij aan de fotograaf gaat wijden. Maar de belichting faalt. Op het eind staat hij oog in oog met de fotograaf, 'mijn mond open, roerloos'. (p. 197) De open mond verwijst niet alleen naar de stomme verbazing van de focalisator, die niet in staat is zijn waarnemingen te interpreteren en tot een logische conclusie te voeren. Ze vormt ook een ironisch commentaar op zijn vertellende functie. Hij is immers de prater, uit zijn mond verneemt de lezer het hele verhaal. Op het eind valt zijn mond open en zijn verhaal stil. Noch als waarnemer noch als verteller is hij een rijke bron van inzichten. Niet alleen in de figuur van de ikverteller komen focalisatie en vertelling samen. De twee bronnen van informatie worden in dit verhaal herhaaldelijk op elkaar betrokken. Zo is er de vader van de blinde fotograaf, die de ikverteller duidelijk maakt dat kennis niet alleen uit waarneming voortkomt maar ook uit vertellen. De ikverteller vraagt de man: 'Hoe wilt u dat ik over uw zoon schrijf als ik hem niet zie?' Waarop de vader antwoordt: 'Wij kunnen u alles over hem vertellen.' (p. 172)

Luisteren naar wat verteld wordt kan dus een ersatz zijn voor kijken naar wat gebeurt. Dat blijkt exemplarisch in het verhaal van de moeder. Zij vertelt hoe ze met haar blinde zoon in het elektrische trammetje zat. De jongen droeg een verrekijker, hoewel hij daar niet kon door zien, en zijn moeder vertelde hem wat ze zag – alsof hij die dingen zelf gezien had: 'Zo viel het de mensen niet op dat hij mij de verrekijker aanreikte en dat ik het was die hem *vertelde* wat er te *zien* was. (...) Ik *vertelde* hem alles wat ik *zag*. (...) Maar het leek of wij daarover alleen maar van gedachten wisselden, niemand had er erg in dat ik eigenlijk de enige was die *zag*.' (p. 186) Later zal de fotograaf dat verhaal van zijn moeder ontkennen, maar de ikverteller houdt vast aan de complementaire combinatie van vertellen en waarnemen: 'Feit is en blijft,' zegt hij tegen de jongen, 'dat ze je *vertelde* wat er was te *zien*.' (p. 194)

De combinatie van vertellen en zien sluit niet alleen aan bij de typisch westerse opvatting van kennis als het schriftelijke verslag van wat waargenomen werd. Weten is in het Westen vaak een vorm van zien, inzien en doorzien. 'I see,' betekent niet toevallig 'ik begrijp het'. Maar zowel de vorm als de inhoud maken duidelijk dat die typisch westerse opvatting van het verhelderende zien en vertellen een illusie is. De ikfiguur is noch als waarnemer noch als verteller een heldere bron van informatie; en de verhalen die de andere figuren hem vertellen – zogenaamd op basis van hun eigen waarnemingen – maken de zaak slechts ingewikkelder.

Naast de wetenschap wordt ook de literatuur in het westen vaak beschouwd als een verweving van vertellen en waarnemen. Schrijven doe je zogenaamd over dingen die je zelf hebt meegemaakt en waargenomen. Maar of dat een betrouwbare tekst oplevert, is zeer de vraag. Dat blijkt a fortiori in een derde domein, dat zich situeert tussen de waarheid en verheldering van de wetenschap enerzijds en de fictie en verbeelding van de literatuur anderzijds. Dit tussengebied is de journalistiek, een discipline die verhalen vertelt over de zogenaamd echte realiteit.

De bekendste journalistieke combinatie van waarnemen en vertellen is ongetwijfeld het interview. Dat vormt dan ook het eindpunt en hoogtepunt van het hele verhaal: de zoektocht van de ikfiguur eindigt ermee dat hij de blinde fotograaf kan interviewen in diens donkere kamer. Maar, zoals in alle voorgaande gevallen van waarnemen en vertellen, klopt er ook hier een en ander niet. De interviewer krijgt de geïnterviewde nauwelijks te zien. Af en toe beschijnt hij de blinde met zijn lanternlicht, maar vaak moet hij dat licht op zijn papier richten. Anders kan hij immers niet makkelijk schrijven. Blijkbaar lukt het ook nu weer niet de twee kennisvormen goed te integreren: ofwel kijkt de journalist, ofwel schrijft hij. Beide samen is blijkbaar een onmogelijke opdracht. Zo staat er: 'Het licht, dat ik aldoor op mijn bloknoot gericht gehouden had om beter te kunnen schrijven, richtte ik nu op hem [de blinde fotograaf].' (p. 195) Maar een echt licht werpt dat niet op de zaak: het interview vergroot slechts de twijfels van de journalist – die nu niet meer weet of de moeder wel geloofwaardige verhalen verteld heeft, en die op het eind nog altijd niet weet of de jongen ziende is dan wel blind. Dat is zo'n beetje de situatie van de ikverteller zelf: hij is ziende blind, en blind ziende. Voor de titelfiguur geldt iets soortgelijks: hij heeft de combinatie van zien en blind-zijn immers tot zijn beroep gemaakt.

Is de ikfiguur de actieve verteller en de actief focaliserende instantie, dan is de blinde fotograaf het object, zowel van het vertellen – over hem moet de journalist een verhaal schrijven – als van het focaliseren. Het actieve subject en het passieve object blijken echter veel met elkaar gemeen te hebben² – niet in het minst de combinatie van zien en blindheid – en op het eind wordt de fotograaf zélf een verteller. Een personage dat in een verhaal zelf een verhaal begint te vertellen, is een intradiëgetische verteller. In het interview fungeert de fotograaf als een intradiëgetische verteller die ontkent dat de andere intradiëgetische vertellers (vooral dan zijn moeder) geloofwaardig zouden zijn.

De ikfiguur wil de fotograaf met zijn eigen ogen zien, maar de jongen wordt afgeschermd. De blinde wordt verborgen, onttrokken aan de blik van anderen. Zijn vader zegt tegen de journalist: 'Waarom wilt u hem zien? Hij is immers blind. Als hij u niet zien kan, waarom zou u hem dan wel mogen zien.' (p. 171) Die uitspraak suggereert dat er een vorm van evenwicht en gelijksoortigheid moet zijn tussen subject en object van focalisatie: als het object niet kan zien, moet dat ook gelden voor het subject.

Zoekt het subject – de verteller – compensatie voor zijn blindheid in verhalen, dan zoekt het object – de blinde fotograaf – compensatie voor zijn blindheid in de fotografie. De implicatie is duidelijk: vertellen is als fotograferen. Voor hij tot de fotografie kwam, gebruikte Guibal andere technieken als compensatie: een speciale bril, waar je niets kon door zien, 'echt dus een bril voor een blinde' (p. 186), en een verrekijker waar hij al evenmin iets door kon zien. Deze twee technische hulpmiddelen horen thuis in de hierboven behandelde reeks van elementen die het zien tot een vorm van blindheid maken, en omgekeerd. Ze sluiten met andere woorden aan bij het zwarte licht, de donkere kamer en de gesloten ogen die des te meer zien. Het verschil is dat het bij de fotograaf duidelijker gaat om artefacten, hulpmiddelen, prothesen. Die zijn even paradoxaal als het zwarte licht: ze dienen om het zicht te verbeteren en te verscherpen, maar ze kunnen een zicht dat nul is, niet verbeteren of verfijnen. Honderd keer nul is nog steeds nul.

De fotografie is ook zo'n prothese. Als de ikfiguur Guibal vraagt hoe hij er als blinde in slaagt foto's te nemen, zegt de fotograaf: 'Ik heb alles te danken aan de uitstekende optieken die ik bezit.' (p. 191) Die zogenaamd uitstekende hulpmiddelen dateren echter uit de negentiende eeuw en bovendien zijn ze voor een blinde even paradoxaal als de eerdere prothesen. Zoals een bril en een verrekijker slechts functioneren voor wie toch enigszins kan zien, zo functioneert een fototoestel slechts naar behoren voor wie door de zoeker kan zien. Guibal is daartoe niet in staat – tenminste, dat vermoedt de ikfiguur. Maar hij weet niet goed wat Guibal nu eigenlijk kan zien.

De verwarring van zien en blindheid wordt steeds groter. Ze zit al in de verwantschap tussen focaliserend subject en gefocaliseerd object; ze zit ook in de paradoxale prothesen, en ten derde zit ze in de verwarring van oorzaak en gevolg. Volgens de moeder was de jongen blind en daarom hebben zijn ouders naar allerlei hulpmiddelen gezocht. Maar Guibal draait dat om: die zogenaamde hulpmiddelen zijn de oorzaak van zijn blindheid. 'De kwestie,' zegt hij, 'is niet dat ik niet kan zien! Eerst had ik niets, toen gaven ze mij een dikke bril, speciaal geslepen, maar ik kon er niet door kijken. Ze wilden dat ik niets zou zien en daarom gaven ze mij een bril waar ik niet door kijken kon. Een tijdje later gaven zij mij een kijker, maar daar kon ik net zo min door kijken. Het is niet dat ik niet kan zien, maar het is dat ik niet kan kijken.' (p. 196)

Het onderscheid tussen zien en kijken is al even raadselachtig als het verschil tussen zien en blind-zijn. Er zijn hier minstens twee, enigszins tegenstrijdige lezingen

mogelijk. Ten eerste kun je zien verbinden met inzien en begrijpen. In die opvatting is kijken minder 'diep' dan zien. Daar komen we op terug wanneer we de ogen van de fotograaf bespreken. Ten tweede, en min of meer omgekeerd, zou je kunnen zeggen dat kijken bewuster en aandachtiger is dan zien. Dat Guibal niet kan kijken en wel kan zien, zou erop kunnen wijzen dat de bewuste verwerking van de visuele waarneming een illusie is. Dat zou aansluiten bij de illusoire aard van de schriftelijke verwerking van het waarnemen, geïllustreerd door de ikverteller. Het maakt de foto's – als neerslag van het kijken – even dubieus als het journalistieke verhaal van de ikverteller: 'Hoe zou iemand die niet kan kijken, kunnen fotograferen?' vraagt Guibal. En hij voegt daar dreigend aan toe: 'Gebruik uw verstand meneer de verslaggever! Wat denkt u, het bedrog heeft nu lang genoeg geduurd!' (p. 196)

Maar wie een onthulling verwacht, komt bedrogen uit. Het bedrog wordt niet doorgeprikt. Op het eind weet de ikfiguur nog steeds niet wie hem de waarheid verteld heeft. Hij weet niet eens of de blindheid wel waarheid is, en of de beroemde foto's van Guibal wel bestaan. Het verhaal van de ikfiguur is even mysterieus als die foto's – en even bedrieglijk. Guibal zegt tegen de verteller: 'Maar u bent net zo goed een bedrieger als ik.' (p. 196) De fotografie is net als het journalistieke verslag een bedrieglijke weergave van de waarneembare realiteit. De mimetische functie van fotografie en journalistiek is een illusie.

Geen wonder dat de foto's van Guibal al even complex en veellagig zijn als het verhaal van Appie, de ikverteller. Om geld te sparen, liet de vader van Guibal zijn zoon steeds hetzelfde filmrolletje gebruiken, zodat verschillende foto's boven elkaar kwamen te staan – zo'n beetje als een palimpsest. 'Als ik een rolfilmpje had opgebruikt, nam mijn vader het uit het toestel, verwisselde de spoel, maar zette hetzelfde filmpje er weer in. (...) Later toen ik beroemd werd, (...) is mijn vader op het idee gekomen die film toch te laten ontwikkelen! Die film waarop alle opnamen over elkaar heen staan!' (p. 195) Die veellagige foto's geven de complexiteit van de waarneming weer, zoals het verslag van de ikverteller de verschillende waarnemingsmodaliteiten (zoals verbeelding, zien en fantasie) door elkaar haalde.

De complexiteit van de weergave wordt ironisch verwoord door de herhaaldelijk gebruikte uitdrukking 'iemand die niet voor een gat te vangen is'. Dat zegt de vader over zichzelf (p. 173); het wordt later door Guibal overgenomen, die het eerst op zichzelf toepast – 'Ik ben een man als mijn vader, ik ben niet voor een gat te vangen!' (p. 193) – en dan op zijn ouders: 'Zij waren niet voor een gat te vangen!' (p. 195) De realiteit en de persoonlijkheid zijn blijkbaar te complex om ze via één gat te vangen, ook al is dat het gat van de lens, of beter van het fototoestel.

De veellagige foto's zijn niet de enige producten van Guibal. Soms laten zijn ouders hem fotograferen zonder filmpje, soms laten ze hem in de duisternis foto's nemen (p. 196). In dat geval is er geen rijke en complexe foto, maar een volstrekt arme, lege foto. In beide gevallen blijven de foto's onvindbaar. Aan het begin van het verhaal zoekt de hoofdredacteur van de ikfiguur naar Guibals foto's, maar hij kan ze niet vinden (pp. 169-170). Aan het eind van het verhaal heeft de ikfiguur

wel Guibal gevonden, maar geen spoor van diens fotografische kunst. De suggestie is dat de weergave van de waargenomen realiteit een fictie is – of ze nu complex en veellagig dan wel leeg en arm is.

Zoals de verteller aan het eind met open mond stilvalt, zo wordt Guibal aan het eind met starende ogen blind: ‘Toen sperde hij zijn oogleden zo wijd open, dat de huid op zijn voorhoofd ervan rimpelde. Zijn ogen puilden uit de kassen en bovendien waren ze groter dan normale ogen. Ze waren wit als pingpongballen, egaal wit, overall, een iris of pupil, hoe klein ook, kon ik er niet in ontdekken, hoelang ik er ook naar scheen te zoeken.’ (p. 197) In dit beeld van grote, witte ogen zonder holte, resoneren de al behandelde beelden van wit en zwart, licht en duister, het doorprikken van het bedrog en het onvermogen de werkelijkheid voor een gat te vangen.

Maar een apotheose of ultieme verheldering is dit beeld niet. Het maakt het des te raadselachtiger dat de fotograaf beweert dat hij wel degelijk kan zien. Hij zegt zelfs dat hij op die manier het bedrog van zijn moeder heeft ontmaskerd. Tegen de journalist vaart hij uit: ‘Wat denkt u eigenlijk? Dat ik stekeblind ben? Hoe ik daar achter gekomen ben? Ik heb het gezien!’ (p. 196) ‘Zien’ zou hier als een vorm van beeldspraak opgevat kunnen worden: Guibal ziet niet letterlijk, maar figuurlijk, als een visionair.³ Wie zijn uitspraak figuurlijk interpreteert, beschouwt Guibal niet als een leugenaar. Wie zijn woorden letterlijk neemt, wel. Zo iemand interpreteert de grote witte ogen als bewijs voor de volstrekte blindheid van de fotograaf.

De tekst zelf geeft hier geen uitsluitsel. Zoals hij geen duidelijk onderscheid maakte tussen blindheid en zien, zo behoudt hij de verwarring tussen zien en kijken. Wie het begin van het verhaal (vooral pp. 170-172) leest, constateert dat ‘zien’ en ‘kijken’ erg vaak gebruikt worden en telkens zonder enige vorm van onderscheid. Wie niet van twijfelen houdt, zal misschien voor het ene of het andere kiezen: blindheid of zien, leugen of waarheid, letterlijk of figuurlijk. Een klassieke, structuralistische narratologie zou geneigd zijn dit soort keuzes te maken, aangezien zij erop gericht is duidelijke grenzen te trekken. Daarbij zou zij de keuzemogelijkheden van de lezer zo klein mogelijk willen houden, en doen alsof alles door de tekst zelf aangereikt wordt. Maar als de informatie die de tekst aanreikt niet helemaal betrouwbaar is, wordt de structuralistische narratologie geconfronteerd met problemen. Dan laat de tekst veel in het duister – letterlijk en figuurlijk – en moet de lezer optreden als verhelderende instantie. Het is zeer de vraag of die lezer dat wel kan.

Onbetrouwbaarheid van de vertelling, openheid van de interpretatie

Tijdens het interview zegt de blinde fotograaf: ‘Hoe zult u ooit iets van mijn kunst begrijpen als u niet weet dat niet ik de kijker aan mijn moeder gegeven heb, maar dat zij hem mij heeft afgenomen!’ Waarop de ikverteller reageert: ‘Die indruk heeft het misschien gemaakt door de duisternis waarin je leeft.’ (p. 194) De dui-

ternis zorgt er blijkbaar voor dat waarnemingen op totaal uiteenlopende manieren geïnterpreteerd kunnen worden. Aangezien de ikverteller als waarnemende instantie niet alwetend is, blijft hij zelf ten dele in het duister over heel wat zaken, die voor hun opheldering doorverwezen worden naar de lezer.

Maar die lezer kan zich voor zijn traditionele, ophelderende taak niet beroepen op de tekst. Niet alleen is de extradiëgetische verteller niet alwetend, de intradiëgetische vertellers spreken elkaar vaak tegen. En zonder alwetende instantie is het dan onmogelijk uit te maken wie nu de waarheid spreekt. De traditionele oplossing voor onbetrouwbare vertellers is afhankelijk van het bestaan van de fabel, dat wil zeggen de chronologie van de gebeurtenissen, de geschiedenis vóór ze door het verhaal en de vertelling geordend en gemanipuleerd wordt. Of een verteller betrouwbaar is, kun je in de structuralistische opvatting pas beslissen als je zijn verhaal kunt vergelijken met de fabel, de zogenaamd objectieve chronologie van ware gebeurtenissen. Als de tekst niet toelaat de fabel te reconstrueren, kan de narratoloog de gebeurtenissen niet vergelijken met de voorstelling ervan door de verteller, en moet hij zijn toevlucht nemen tot andere criteria die stuk voor stuk problematisch zijn.⁴

Dat is exact wat gebeurt in 'De blinde fotograaf'. Het ware verhaal van Guibal blijft een raadsel. De verwijzing naar de fabel, de geschiedenis vóór het verhaal en de vertelling is nochtans wel duidelijk aanwezig. De moeder van de fotograaf beweert dat zij de ware voorgeschiedenis van haar zoon zal vertellen: 'Kijk, hierover gaat het, meneer, ik wil toch dat u iets van de voorgeschiedenis afweet, voordat u zich een oordeel over ons vormt.' (p. 185) De visuele beeldspraak ('Kijk, hierover gaat het') is uiteraard geen toeval: de moeder pretendeert dat zij met haar verhaal de waarheid zal laten zien. Dat zal de ikfiguur toelaten zich een oordeel te vormen. Aan het eind van het verhaal zegt zij ten overvloede: 'Zo is zijn voorgeschiedenis meneer.' (p. 188)

Maar dat zij echt de fabel weergeeft, wordt door haar zoon ontkend. 'Maar u moet begrijpen, meneer, alles wat mijn moeder vertelt, is niet waar.' (p. 193) Als bewijs voor de onwaarheid moet, merkwaardig genoeg, de bekendheid van het verhaal fungeren. De zoon weet exact wat zijn moeder verteld heeft en dat moet volstaan om de ikfiguur te laten geloven dat het moederlijke verhaal gelogen was. Telkens opnieuw vraagt de fotograaf: 'Heeft zij dit niet gezegd? Heeft zij dat niet gezegd?' De ikfiguur kan niet anders dan bevestigend antwoorden, en zou daaruit moeten afleiden dat de moeder hem belogen heeft. En dat hij zodoende zijn oordeel moet herzien of opschorten.

Maar de journalist weet niet welke kant hij moet kiezen. Uiteindelijk laat hij zijn oordeel niet afhangen van de door hem geïnterviewde vertellers, maar van zijn publiek. Als Guibal hem vraagt wiens kant hij nu gaat kiezen en over wie hij dus gaat schrijven, 'over een moeder of over een blinde fotograaf', dan antwoordt de ikfiguur: 'Desnoods over geen van beiden. Ik schrijf alleen wat het publiek wil lezen. Over wie het gaat, interesseert mij geen fluit.' (p. 194) De zogenaamde waarheid

wordt dus vervangen door het behagen van het publiek. Of beter: de ultieme bron van het oordeel over waarheid en geloofwaardigheid is niet de verteller, niet zijn verhaal, maar wel de lezer. Het publiek bepaalt wat een betrouwbare vertelling is.

Die opvatting is ook te vinden in de hedendaagse narratologie, die steeds verder weggaat van de idee dat narratologische structuren vastliggen in de tekst en dat ze zich aan de lezer kunnen opdringen met een dwingende kracht. Betrouwbaarheid van een vertelling is geen intrinsiek tekstueel gegeven, maar is afhankelijk van het publiek, de lezer.⁵ Die leest de tekst met bepaalde ideeën over wat betrouwbaar en waarachtig is. Beantwoorden de verhalen aan zijn of haar ideeën, dan worden ze als betrouwbaar gerangschikt, anders niet.

In vele gevallen is het echter niet zo eenvoudig en blijft de lezer twijfelen of hij de vertelling nu al dan niet betrouwbaar moet vinden. Een dergelijke onbeslisbaarheid wordt uiteraard in de hand gewerkt wanneer de tekst elke weergave van de realiteit voorstelt als een dubieuze kwestie. Als de hoofdredacteur aan het begin van het verhaal beweert dat hij de foto's van Guibal niet kan vinden, zegt de ikfiguur dat 'duidelijk te zien was dat hij loog'. (p. 170) Het valt op dat vooral het begin van het verhaal de indruk van duidelijkheid wil wekken. Zo meent de ikverteller dat hij de dingen meteen correct waarneemt: 'Ik zag onmiddellijk dat dit het smalste huis was.' (p. 170) Deze schijnbare duidelijkheid wordt in de loop van het verhaal steeds kleiner, tot uiteindelijk de fotograaf zegt dat hij net als de ikfiguur een bedrieger is (p. 196).

Waarheid en betrouwbaarheid worden op deze manier even onvatbaar als de ware en betrouwbare persoonlijkheid, die, naast de fabel, een tweede traditioneel criterium is om uit te maken wat echt en vals is. Mensen uit één stuk, vertellers die zichzelf niet tegenspreken, persoonlijkheden die niet paradoxaal zijn, dat zijn traditioneel betrouwbare bronnen van informatie. Maar het verhaal van de blinde fotograaf laat nu net zien dat de persoonlijkheid steeds paradoxaal is en dat je ze niet kunt vatten vanuit het oude dualisme tussen schijn en zijn, leugen en waarheid. De persoonlijkheid is een onontwarbaar en paradoxaal amalgaam van waar en vals, zoals de waarneming een amalgaam is van blindheid en zien, en de vertelling een amalgaam is van leugen en waarheid.

De lezer van dit verhaal die de zaken toch wil ontwarren, lijkt op het publiek van de journalist – een publiek dat de ikfiguur wel wil behagen, maar dat hij evenzeer minacht, omdat het de paradox en de verwarring niet verdraagt: 'De lezer vraagt om persoonlijkheden, maar ik zoek het paradoxale. Alleen het ongerijmde en onverwachte zijn de moeite waard om over te lezen, vind ik, maar de lezers begrijpen dat meestal niet.' (p. 169) Dat zegt de verteller aan het begin van zijn verhaal. Wie hem op dat moment betrouwbaar acht, kan zijn uitspraak beschouwen als een aanwijzing voor de juiste lezing. Die zou dan open en onbeslist zijn in plaats van afgerond en beslist.

Maar even later – namelijk in verband met het verhaal over de filmster Anda Nevermore – zegt de verteller dat hij het paradoxale reduceerde tot eenduidige,

naakte feiten, terwijl het publiek in dit geval het paradoxale verkoos. ‘Ik beschreef deze vleselijke feiten in een reportage,’ zegt hij, en ‘er kwamen tweeduizend protestbrieven’. (p. 177) Dat lijkt volledig in tegenstrijd met zijn eerste uitspraak. Op welke basis zou je als lezer die eerste uitspraak betrouwbaar noemen? Misschien omdat ze helemaal aan het begin van de uiteenzetting komt en omdat je op dat moment nog geen aanwijzingen hebt over het twijfelachtige karakter van het verslag? Of misschien omdat je ervan uitgaat dat journalisten nu eenmaal waarheidsgetrouw zijn, zeker als ze ‘al drie jaar bij een éliteweekblad’ werken, zoals de verteller in de eerste regel van zijn verhaal zegt? Hier verlaten we het domein van de tekst, de fabel, de persoonlijkheid in de tekst, en stappen we over naar de persoonlijkheid van de lezer, die de tekst te lijf gaat met bepaalde verwachtingspatronen.

Frames en scripts

Frames zijn patronen of kaders die in het geheugen van de lezer opgeslagen liggen en die geactiveerd worden door allerlei verhaalelementen, zoals stijl en toon. Een verhaal met een romantische en dweperige verteltoon zal andere verwachtingen oproepen dan een droog en journalistiek verslag. Ook de soort van verteller en de focalisatie roepen bepaalde verwachtingen op. Het meest uitgebreide frame in dit verband is vervat in de formule ‘X tells R that Y sees that Z does’.⁶ In het geval van ‘De blinde fotograaf’ zou dit worden: de journalist Appie vertelt zijn lezers dat hij heeft gezien wat de blinde fotograaf doet. X en Y zijn dus identiek: de extradiëgetische verteller is ook de interne focalisator, dat wil zeggen de instantie die in het verhaal zelf optreedt en op die manier de gebeurtenissen waarneemt. Enerzijds zorgt die identiteit ervoor dat de verteller goed weet wat er in het hoofd van de waarnemer omgaat – en dat verhoogt voor de lezer normaal gezien zijn betrouwbaarheid – anderzijds zorgt ze ervoor dat de verteller niet in het hoofd van de andere figuren kan kijken, en dat verlaagt zijn betrouwbaarheid. Het gebruik van de ikvorm roept uiteraard ook bepaalde verwachtingen op bij de lezer. In onze bespreking van de ikfiguur zijn we ervan uitgegaan dat een lezer zo’n ikverteller weliswaar als subjectief catalogiseert, maar tevens als goed geïnformeerd. We hebben ook laten zien dat het verhaal die verwachtingen niet echt inlost.

Dat geldt des te meer voor het meest expliciete kader van het verhaal, namelijk dat van de journalistieke verslaggeving.⁷ Elke lezer heeft bepaalde verwachtingen van een journalistiek verslag en het verhaal activeert dat kader op allerlei manieren. Zo is de ikfiguur een journalist en wordt het journalistieke bedrijf herhaaldelijk gethematiseerd. In het algemeen gebeurt dat op een erg negatieve manier via de uitspraken van Guibals ouders, en op een dubbelzinnige, maar veel positievere manier via de bedenkingen van de ikfiguur.

Laten we eerst eens kijken naar de uitspraken van Guibals ouders. De vader begroet de ikverteller als ‘meneer de persmuskiet’ (p. 171) en ‘meneer de perspa-

rasiet' (p. 172). Op die manier wordt een kader opgeroepen waarin de pers parasiteert op de dingen die ze beschrijft: de realiteit, de gebeurtenissen, de mensen die het onderwerp van het artikel vormen. Dat beeld impliceert dat het beschrevene er niet beter van wordt: zoals een parasiet zijn gastheer aantast, zo vervormt de pers de werkelijkheid die ze beschrijft. Vandaar dat de moeder van de fotograaf het heeft over al die 'onzin in de kranten'. (p. 172) En dat de vader geen waarde hecht aan de vragen en inzichten van de journalist, die immers 'echt een jonge snotneus van een krant' is. (p. 174)

De journalist zelf koestert eenzelfde soort van minachting en wantrouwen, maar dan ten opzichte van de personen die hij in zijn stukken moet beschrijven en ten opzichte van zijn lezers. Zijn beroep verplicht hem om te gaan met allerlei waanzinnigen en hij vraagt zich dan ook af: 'Was het niet beter een ander beroep te kiezen dan deze journalistiek waarvoor ik onnozele krankzinnigen moest lastigvallen, alleen maar om de burgerij op zaterdagavond iets ongehoords voor te schootelen?' (p. 176) Hij lijkt op een schrijver die zijn onderwerp én zijn publiek minacht.

En hier duikt een bijkomend kader op, namelijk dat van het cynisme, dat in het verhaal als onderdeel van de journalistieke bezigheid opgevoerd wordt. We omschrijven cynisme voorlopig als de illusieloze doorprikking van schijnwaarheden, die echter niet gepaard gaat met het verlangen daar ook iets aan te doen. De cynicus meent dat hij de dingen doorheeft, maar hij probeert ze niet te veranderen. Zo gelooft de ikverteller dat hij wel weet wat het publiek echt wil; hij meent ook dat hij de pretenties van zijn krankzinnige personages doorziet, maar hij trekt daar geen praktische conclusies uit. Integendeel: hij blijft het publiek geven wat het wil en hij continueert zijn rubriek waarin hij steeds nieuwe 'onnozele krankzinnigen' opvoert. 'Natuurlijk geef ik, als elke journalist, het publiek gelijk.' (p. 169) Slechts dankzij zijn cynische houding kan de ikfiguur zijn beroep blijven uitoefenen.

Het cynisme is als kader natuurlijk veel ruimer dan dit, en ongetwijfeld hangt het belang van dit kader af van de mate waarin het ontwikkeld is bij de lezer. Zo kan de lezer vertrouwd zijn met de figuur van Diogenes van Sinope (ca. 400 – ca. 325 v.C.), een van de grondleggers van de cynische filosofie. Hij is de man die met een lantaarn op zoek ging naar een eerlijk mens, net zoals de ikfiguur hier met een lantaarn op zoek gaat naar de waarheid omtrent de blinde fotograaf. Net zoals Diogenes vindt de ikfiguur niet wat hij zoekt. De verwijzing naar deze anekdote wordt expliciet aan het eind van het verhaal, zodat het kader van Diogenes' cynische filosofie duidelijk geactiveerd wordt: 'Denk aan de wijsgeer Diogenes,' zegt de ikverteller, 'die mensen zocht met een lantaren, op klaarlichte dag. Dacht je dat hij iemand gevonden had?' (p. 197)

Het belang van licht en donker, zon en schaduw in het verhaal kan voor de lezer aansluiten bij het bekende verhaal van Diogenes en Alexander de Grote. Toen de heerser de filosoof vroeg of hij iets voor hem kon doen, antwoordde Diogenes: 'Ja, je kunt uit mijn zon gaan staan.' Bovendien werd Diogenes vaak samen met een

hond voorgesteld en werd hij de hondse filosoof genoemd. Het woord cynisch komt immers uit het Griekse *kuon*, dat hond betekent. Daar wordt op gezinspeeld wanneer de ikfiguur zichzelf ‘een hondse filosoof’ noemt, ‘een ware volgeling van Diogenes’. (p. 181)

Deze combinatie van cynische en journalistieke kaders duikt herhaaldelijk op in het verhaal. Zo wordt cynisch beschreven wat een journalist zoal nodig heeft in noodgevallen: ‘Een verbandtrommel, gecompriemd voedsel, valse snorren en paspoorten, buitenlands geld, het reservekunstgebit van de hoofdredacteur die dikwijls proefvaarten van nieuwe schepen bijwoont, steekpenningen, kortom alles wat in het krantenvak (zoals wij dat noemen) te pas kan komen.’ (p. 181)

Een dergelijke opsomming ondermijnt de waarde en geloofwaardigheid van de journalistiek en kan het negatieve aspect van het cynisme genoemd worden. Het positieve is dat de cynicus de schijn doorprikt. En hier wordt geappelleerd aan het kader van de onderzoeksjournalistiek, het zogeheten *investigative journalism*. Hier lijkt de journalistiek op de wetenschap: ze ontdekt dingen, ze ontsluit de waarheid, haalt zaken uit de verborgenheid tevoorschijn en wijst zo de weg in het duister. Deze positieve visie op de journalistiek hebben we al eerder besproken én gerelectueerd. Ze komt in de tekst uitsluitend aan bod via de ikfiguur, die meent dat hij dankzij zijn onderzoeksjournalistiek belangrijke ontdekkingen doet (p. 170 en p. 185). ‘Ik kon mijn weg vinden in het diepste duister,’ denkt hij (p. 185). ‘Hoe zou de pers anders haar voorlichtende taak naar behoren kunnen vervullen?’ (p. 197)

Ironisch genoeg – of is ook dat eerder cynisch? – is deze zogenaamde scherpzinnigheid een echo van de slimheid die zijn personages – i.c. Guibal en zijn ouders – zichzelf toedichten. ‘Een journalist is van alle markten thuis,’ bedenkt de ikfiguur (p. 191) en dat herinnert aan de bewering van de ouders en Guibal als zouden ze niet voor een gat te vangen zijn. De onnozele krankzinnigen en de cynicus lijken eens te meer veel op elkaar: ze denken allemaal dat ze de werkelijkheid doorzien, maar de lezer kan dat met recht en reden in twijfel trekken.

Nog een kader dat als onderdeel van de journalistiek geactiveerd wordt, is dat van het interview. Misschien is het hier beter te spreken van een script, omdat het gaat om een dynamische opeenvolging van acties die de lezer uit het dagelijkse leven kent en die hij of zij toepast op gelijkaardige situaties in een verhalende tekst.⁸ Een van de verschillen tussen een interview en een gewoon gesprek ligt in de belangrijkheid van de geïnterviewde. Men interviewt sterren, mensen die iets te zeggen hebben. Ook indien die mensen uiteindelijk gewone figuren zijn of nauwelijks iets te melden hebben, worden ze door het script van het interview belangrijker gemaakt.

Dat blijkt heel duidelijk aan het begin van het interview met de blinde fotograaf. ‘Zijn toon van spreken was helemaal veranderd,’ stelt de interviewer vast. ‘Zoals hij nu sprak, praten beroemdheden, gevierde filmspelers die drie keer per dag geïnterviewd worden, ontembare dirigenten, stukgelezen auteurs.’ (p. 191) Maar zoals het interview niet zal leiden tot grote inzichten, zo ook verliest de geïnterviewde zijn

terviewde al gauw de toon van importantie. Als de ikfiguur zelf ideeën aandraagt en interpretaties ten beste geeft, ondermijnt hij de dienende rol van de interviewer en de belangrijkheid van de geïnterviewde. Geen wonder dat Guibal anders begint te praten: 'De toon van een beroemdheid die geïnterviewd wordt, had hij helemaal laten varen.' (p. 193)

Als we al deze frames en scripts bij elkaar nemen, dan begint de tekst alweer te lijken op de veellagige foto's van Guibal. Het verhaal doet denken aan een journalistiek verslag, maar dan wel een cynische versie daarvan, die haar eigen pretensties voortdurend onderuithaalt. Zo wordt ook het script van het interview opgeroepen én geridiculiseerd. Men zou dat laatste eventueel kunnen zien als een cynische ondermijning van het filosofische (bijvoorbeeld platoonse) kader van de dialoog als vorm van kennisvergaring. Uiteraard zal elke lezer hier nog andere frames aan toevoegen. Zo zou de veellagige werkelijkheid met het surrealisme verbonden kunnen worden, en dat zou een bijkomend licht werpen op de droomachtige setting en gebeurtenissen.⁹

Als vorm van kennisvergaring blijft 'De blinde fotograaf' problematisch, zelfs wanneer we er enkele kaders en scripts van de lezer bij betrekken. En ook dat is een verschuiving in de narratologische benadering. Ze is niet langer gericht op het aanreiken van zogenaamd onvermijdelijke conclusies, maar veeleer op het aanwijzen van de talloze manieren waarop literaire teksten definitieve conclusies uitsluiten. Wij hebben tot hier toe drie manieren aangewezen waarop de tekst zichzelf beveiligd tegen afrondende lezingen: de problematische focalisatie, de onbetrouwbare vertelling, het activeren én relativeren van enkele voor de hand liggende frames en scripts. Tot slot willen we nog een vierde manier bekijken: het gebruik van metafictionele uitspraken die ingaan tegen totaliserende lezingen.

Fictie als metafictione

Strikt genomen behoort de behandeling van metafictionele aspecten niet tot de narratologische analyse van een verhaal. Toch kan metafictione vanuit de narratologie gedefinieerd worden, namelijk als de verzameling van passages waarin de fabel het sujet wordt. Dat wil zeggen dat de gebeurtenissen in het verhaal gevormd worden door het vertellen en interpreteren van verhalen. Het verhaal gaat dan over verhalen. Men zou hier een onderscheid kunnen maken tussen drie vormen.¹⁰ De metafictione van de productie wordt gevormd door uitspraken in de tekst over het schrijven van verhalen. De metafictione van het product bundelt uitspraken over de tekst zelf, en algemener: over de taal. De metafictione van de consumptie behandelt de uitspraken over het lezen van verhalen.

In 'De blinde fotograaf' gaat het op het eerste gezicht om een journalistiek verhaal. Aangezien journalistieke teksten verondersteld worden verslagen te zijn van de realiteit, is het niet verwonderlijk dat vele metafictionele uitspraken in dit ver-

haal te maken hebben met het mimetische aspect, dat wil zeggen met de relatie tussen tekst en werkelijkheid. Dat geldt zeker voor de metafiction van de productie, die schrijven voorstelt als de (onmogelijke) poging om waargenomen verschijnselen uit de werkelijkheid in taal om te zetten. Journalistieke teksten moeten ten tweede de indruk van geloofwaardigheid wekken, en dat brengt ons tot het pragmatische aspect, dat wil zeggen tot het effect dat de tekst op het publiek heeft. Uiteraard staat dit pragmatische aspect centraal in metafiction van de consumptie. De metafiction van het product vult deze mimetische en pragmatische dimensies aan met de twee resterende aspecten, namelijk de autonome en de expressieve.¹¹ De autonome dimensie omvat zogenaamd intrinsieke elementen als stijl, techniek en logische structurering; de expressieve daarentegen verbindt die tekstuele elementen met de leefwereld van de schrijver. De tekst wordt dan gezien als de expressie van de persoonlijkheid van de auteur.

Om de metafiction van de productie te behandelen, vertrekken we van de klassieke opvatting die meent dat de taal elementen uit de werkelijkheid in woorden en zinnen kan vatten. Een reëel element A kan in een tekst X weergegeven worden. ‘De blinde fotograaf’ ondermijnt deze opvatting door twee centrale problemen aan te kaarten. Ten eerste veronderstelt die traditionele visie dat de taalgebruiker een probleemloze toegang heeft tot de werkelijkheid, of in ons voorbeeld tot element A. Dat is nu net niet het geval voor de ikverteller, die de grootste moeite heeft zich toegang te verschaffen tot het huis en de kamer van de blinde fotograaf. Als hij de fotograaf uiteindelijk toch te pakken krijgt, moet hij schrijven in het donker, en ook dat is een probleem: ‘Ik doe mijn best in het duister te schrijven. Dat valt voor een ziende niet mee, maar het is niet onmogelijk.’ (p. 192) Dat is gelogen, want de verteller gebruikt zijn lantaarn om zijn bloknoet te verlichten, anders zou hij niet kunnen schrijven (p. 195). Traditioneel gezien is de taal de weergave van de realiteit zoals die door de taalgebruiker wordt waargenomen. In het verhaal van Hermans is die waarneming problematisch.

Ten tweede veronderstelt de traditionele visie dat de tekst X perfect past op het element A, zo’n beetje als een handschoen rond een hand. Maar het verhaal van Hermans laat zien dat woorden die over A gaan eigenlijk nooit over het ding zelf gaan, maar veeleer over wat het niet is, dus B, C enzovoort.

Dat lijkt ingewikkeld, maar de moeder van de fotograaf vat deze twee problemen heel eenvoudig samen. Ze zegt dat de journalist haar zoon niet te zien zal krijgen – dat is het eerste probleem, de onmogelijke toegang tot de weer te geven realiteit. En ze voegt daaraan toe dat haar man zoveel op haar zoon lijkt dat de journalist kan volstaan met de beschrijving van de vader (in ons voorbeeld: element B) voor de beschrijving van de zoon (in ons voorbeeld: element A):

Hij is precies als mijn zoon. Denkt u eraan, mijn zoon is precies als hij. Eigenlijk had u wel kunnen volstaan met een gesprek met mijn man en niet zover hoeven door te lopen naar de don-

kere kamer. (...) Waar nog bijkomt dat u zelfs met een lantaren mijn zoon niet zult kunnen zien. Ik vraag mij af hoe het u zal lukken hem te *beschrijven* voor uw krant. Neem een goede raad aan van mij, meneer en als u over de zoon schrijft, beschrijf de vader. (p. 184)

Dit lijkt sterk op de taalopvatting van Derrida, die aan Saussure de idee ontleent dat er in de taal geen positieve termen zijn. Je kunt in de taal niet over A spreken in termen van A; je doet dat onvermijdelijk in termen van niet-A, dus B, C enzovoort.¹² Dat kun je het principe van de omweg noemen. De ikverteller zal niet rechtstreeks over de zoon schrijven, maar via een omweg, namelijk de beschrijving van de vader. Probleem is dat voor die vader ook geldt wat voor de zoon geldt, namelijk dat ook hij niet als ding of figuur-op-zichzelf te vatten is. En zo wordt de omweg van de taal eindeloos. Dat is de taalkundige betekenis van de ondertussen bekende bewering dat de vader en de zoon niet voor een gat te vangen zijn. 'Ik ben een man als mijn vader,' zegt de blinde fotograaf, 'ik ben niet voor een gat te vangen!' (p. 193)

Dat neemt niet weg dat de taal wel degelijk de indruk wekt dat ze de realiteit kan vatten, vangen en weergeven. Ze wekt zelfs de indruk dat ze de realiteit ordent en verklaart en dat ze zodoende raadgevingen kan aanreiken voor de omgang met de werkelijkheid. Maar in al deze gevallen gaat het om schijn. De echte werkelijkheid – als die er al is – wordt niet door de taal gevat, geduid of tot praktische adviezen omgesmeed. Dat blijkt bijvoorbeeld uit spreuken en wijsheden van het genre: 'Hebben is hebben en krijgen is de kunst.' (p. 175) Dat zegt de moeder van de fotograaf. Maar haar man antwoordt dat zo'n uitspraak niet op de realiteit slaat: 'Het slaat nergens op wat jij zegt.' Waarop zij weer repliceert: 'Het is in ieder geval een goede spreuk en goede spreuken kunnen niet dikwijls genoeg worden herhaald.' (p. 176)

Het is die herhaling die de indruk van wijsheid en toepasselijkheid wekt, maar in feite slaat het nergens op. Als de journalist zo'n wijsheid debiteert tijdens het interview met de fotograaf, reageert deze laatste dan ook geïrriteerd. 'Er is veel misverstand in de wereld,' zegt de ikverteller. 'Zo, zo. Vindt u dat!' antwoordt Guibal. 'Ik moet zeggen, u lijkt op mijn moeder, die heeft ook altijd overal een antwoord op. Waarheden waar niets op te zeggen valt en die daarom niet genoeg kunnen worden herhaald.' (p. 192) De indruk van waarheid ontstaat door de herhaling. Waarheid ligt niet in de overeenkomst tussen de realiteit en de taal, maar in de illusie van die overeenkomst, een illusie die ontstaat door de herhaling.

Dat vormt het derde probleem voor de weergave van de realiteit via de taal. Ten eerste bleek de taal geen probleemloze toegang tot de realiteit te verschaffen; en ten tweede vatte ze nooit de beoogde realiteit maar steeds een verschoven versie daarvan. Ten derde is haar zogenaamde waarachtigheid een effect van retorische principes als de herhaling, en niet een gevolg van de overeenkomst met de werkelijkheid. Zelfs natuurwetten – traditioneel toch beschouwd als dé weergave van de realiteit – blijken steeds herhaalde wijsheden. De vader van Guibal geeft hier een voorbeeld van: 'De meeste mensen draaien rond in een kring, zodra ze niet meer kunnen zien. Dat is een veelbeproefde natuurwet! Alle dingen die niet kunnen

zien draaien rond in een kring: de planeten, de elektronen, alles wat blind is draait rond in een kring.’ (p. 183) Toch slaagt de ikfiguur erin ‘lijnrecht de duisternis’ (p. 188) in te gaan en door te dringen tot de achterste plaats van het huis. We constateerden al eerder dat theorie en praktijk niet noodzakelijk parallel lopen. Nu blijkt dat een voorbeeld van de algemenere constatering dat formuleringen wetten worden door retorische principes en niet door hun veronderstelde overeenkomst met de realiteit.

Daarom ook kunnen zogenaamde natuurwetten en wetenschappelijke verklaringen de realiteit niet veranderen. Ze functioneren slechts in hun eigen retorische wereld, niet in de dagelijkse werkelijkheid. Wanneer de vader van Guibal een logische verklaring tracht te geven voor het karige licht in de slaapkamer, zegt de ikfiguur: ‘Uw logica is onweersprekelijk, maar kan de feiten niet veranderen. De feiten zijn dat hier nauwelijks licht is.’ (p. 174) Vraag is dan hoe Appie kan weten wat de echte feiten zijn. Antwoord: hij weet het niet, hoewel hij er als cynicus wel van overtuigd is dat hij de schijn door kan prikken en tot de echte realiteit door kan dringen.

De uitspraken over de productie van teksten en taal, leiden allemaal naar de conclusie dat de taal de ‘ware’ realiteit niet kan weergeven. Op die manier bevestigt het metaniveau wat op het niveau van het verhaal zélf al duidelijk werd: alles is onzeker, er is geen ultiem inzicht omdat alle zien blindheid in zich draagt. Ook een narratologische interpretatie van ‘De blinde fotograaf’ moet niet pretenderen de waarheid omtrent het verhaal naar boven te halen: zo’n interpretatie is zélf een retorisch verhaal, dat zijn overtuigingskracht ontleent aan technieken als de herhaling – technieken die wij, zoals de lezer ongetwijfeld doorheeft, ook hanteren.

Als we ‘De blinde fotograaf’ lezen als metafiction van het product, valt op dat de tekst herhaaldelijk spreekt over technieken, zowel in de journalistiek als in de fotografie. Metafictioneel gezien gaat het hier om technieken die noodzakelijk zijn voor mimetische kunstvormen zoals de foto en het journalistieke verslag. Zoals gezegd: de indruk van mimesis is veeleer een effect van dergelijke technieken dan van een daadwerkelijke correspondentie tussen kunstvorm en realiteit.

Zoals al bleek uit onze bespreking van de fotografische prothesen en de journalistieke hulpmiddelen, bevat dit verhaal een zeer cynische kijk op de technieken van beide kunstvormen. De bril van Guibal maakt hem nog blinder, net als de verrekijker en de negentiende-eeuwse optieken. Wat een hulpmiddel zou moeten zijn om de realiteit beter te zien, is niet meer dan een fraai stukje techniek. Op zichzelf beschouwd best aardig, misschien zelfs indrukwekkend, maar niet overtuigend als toegangsweg tot iets wat buiten de techniek en de taal zou liggen. Hetzelfde geldt voor de bespottelijke lijst van journalistieke hulpmiddelen, waaronder het al aangehaalde ‘reservekunstgebit van de hoofdredacteur’. (p. 181) Het zijn letterlijk en figuurlijk kunststukken: letterlijk omdat ze kunstig vervaardigd zijn, figuurlijk omdat ze artificieel zijn en in die zin niet aansluiten bij de praktische realiteit.

De techniek vormt dus geen brug naar de realiteit; ze is veeleer een bouwprincipe

van een in zichzelf besloten systeem, zoals de taal, de fotografie, de journalistiek. Maar de fotograaf beweert dat technieken niet voldoende zijn om een kunstwerk te maken. Na zijn uiteenzetting over zijn optieken en instrumenten, zegt hij: 'Zo, zo, maar dit betreft alleen nog maar het technische gedeelte van de zaak. Over de artistieke middelen hebben wij nog niet eens gesproken en artistieke kwesties zijn de enige die een soort van weerklank vinden onder een publiek van domme leken.' (p. 192)

De sneer naar het publiek van de journalist is duidelijk, maar wat de fotograaf bedoelt met die artistieke middelen is dat heel wat minder. Het enige wat hij over de kunstigheid van zijn kunst zegt, is dat ze het gevolg is van het bedrog van zijn ouders. Zoals vermeld, plaatsten die steeds hetzelfde filmpje in het toestel van Guibal, zodat verschillende opnamen over elkaar heen komen te staan. 'Nu weet u het hele geheim van mijn kunst!' zegt Guibal (p. 195). Maar in feite gaat het hier opnieuw over een techniek, namelijk het opnieuw gebruiken van een al eerder gebruikt rolletje. De suggestie is, dat het geheim van de kunst een kwestie is van technieken, en niet van traditioneel artistieke zaken als inspiratie of goddelijk vernuft.

Maar misschien is er toch nog een brug naar de realiteit, buiten de schijnverbinding die door de techniek en de artisticeit geproduceerd wordt. De traditionele tegenpool van de artificiële techniceit is de zogenaamd authentieke emotionaliteit. In de woorden van Abrams (1953) gaat het hier om de expressieve dimensie. Kunstwerken zouden de meest authentieke uitdrukking zijn van de levenswereld van de auteur. Dat is een opvatting die in de literatuurtheorie onder meer door de School van Genève verdedigd werd,¹³ en in het literaire veld onder meer door de aanhangers van *Forum*.¹⁴ Die laatsten meenden, in de traditie van Du Peron en Ter Braak, dat de vent belangrijker was dan de vorm – met andere woorden: authenticiteit belangrijker dan techniceit en artisticeit.

Hermans, die altijd een nogal problematische relatie gehad heeft met Ter Braak en de zijnen, zinspeelt onmiskenbaar op deze literatuurtheorie wanneer hij de ikfiguur laat zeggen: 'Ik ga schrijven over de vent achter het werk, begrijpt u, de vent.' (p. 171) Maar die vent – de blinde fotograaf – blijkt een raadsel. Wie denkt dat hij het geheim van een literaire tekst of een kunstwerk verheldert door het te verklaren vanuit de persoonlijkheid van de auteur, die vervangt slechts het ene raadsel door het andere. Hier speelt weer het principe van de omweg. Dat wordt nog eens onderstreept door de uiteenzetting over de onvermijdelijk paradoxale aard van de persoonlijkheid, die steeds zichzelf tegenspreekt en daardoor elke traditionele verklaring onmogelijk maakt.

Wat de precieze verhouding is tussen techniek en emotie – zeg maar: vorm en vent – wordt dan ook nooit echt duidelijk gemaakt. Er is een verschil tussen de twee, zoals blijkt wanneer de fotograaf zegt: 'Zodra als ik niet over technische aspecten spreek, worden de emoties mij te machtig.' (p. 193) Technieken lijken hier een verdediging tegen de emoties. Maar misschien kunnen die emoties slechts in foto's en kunstwerken uitgedrukt worden dankzij de technieken. Zoals in de taal het element A alleen aan bod komt dankzij de omweg via niet-A. Techniceit, artisticeit en

emotionaliteit zijn noodzakelijke bouwstenen voor het product dat het kunstwerk is, maar je kunt ze niet op zichzelf definiëren en ze zijn niet duidelijk van elkaar afgegrensd. Wie over het ene praat, komt onvermijdelijk uit bij het andere, zodat alles nog raadselachtiger wordt. Dat herinnert weer aan de veellagige foto's van Guibal. Vraag is hoe het publiek tegenover zulke complexiteit staat. Kan het publiek zoiets wel begrijpen? Dat brengt ons tot de metafiction van de consumptie.

Alle uitspraken over de receptie van kunstwerken gaan in dezelfde richting. Ze maken duidelijk dat die receptie geen recht doet aan het kunstwerk, net zoals de taal geen recht kan doen aan de realiteit. Wat kan het publiek eigenlijk vatten van kunst? De ikfiguur weet het wel: alleen wat eindeloos herhaald wordt en wat aansluit bij de bekende wijsheden. Zo erkent de verteller dat zijn zogenaamde ontdekking (namelijk dat het huis bruggetjes bevatte) eigenlijk een banaliteit is: 'Nonsens die iedereen weet! Niet eens bruikbaar voor mijn artikel, of misschien juist wel, gemakkelijk te begrijpen...' (p. 189)

Daarom ook weigert hij in zijn artikel de mogelijkheid open te laten dat moeder en zoon wel eens beiden gelijk of ongelijk zouden kunnen hebben, en dat er dus niet één eenvoudige versie van de feiten bestaat. Het publiek wil hier blijkbaar herkenbare clichés, zoals de heilige moeder, geen onkenbare paradoxen. Als Guibal wil dat de ikfiguur het verhaal van de moeder in zijn artikel zou typeren als een leugen, dan zegt deze: 'Ik denk niet dat dit interessant is voor de lezers van mijn krant. Het verhaal van je moeder was juist zo mooi. Heilig is de moederfiguur in het oog van het élitepubliek. Ik kan onmogelijk schrijven dat haar ontroerende geschiedenis gelogen was.' (p. 194)

De cruciale woorden in dit citaat zijn 'mooi' en 'ontroerend'. Ze verwijzen namelijk naar twee van de drie aspecten die we daarnet bij de metafiction van het product behandeld hebben: de artisticeit – die vanuit het standpunt van het publiek gelijkgeschakeld wordt met schoonheid – en de emotionaliteit, voor het publiek identiek met ontroerd worden. Het publiek wil schoonheid en emotie, en maalt niet om de technieken die daar mee samenhangen. Meer zelfs: het wil vooral niet zien dat die technieken essentieel zijn in de productie van schoonheid en ontroering. Het publiek wil geloven dat het mooie en het ontroerende vanzelfsprekende zaken zijn. Dat is de centrale illusie van het publiek: het geloof dat een kunstwerk geen omweg hoeft te maken en rechtstreeks schoonheid en emotie produceert.

'Alles verliest het publiek liever dan zijn illusies,' zegt de ikfiguur (p. 196). Daarom heeft dat publiek geen boodschap aan het verhaal van Guibal, die beweert dat zijn ouders hem mishandeld hebben. 'Zo wordt een genie als ik behandeld,' zegt hij, 'maar dat zal wel niet belangrijk zijn voor de lezers van uw éliteweekblad.' (p. 196) Wat de ikverteller uiteraard beaamt.

De voorkeur van het publiek voor kunstwerken die het herkent omdat ze aansluiten bij clichés en verwachtingspatronen, is de pragmatische versie van de herhaling die we daarnet gezien hebben bij de mimesis. Bij de mimesis ging het om

de productie, hier gaat het om de consumptie. Bij de productie zagen we hoe de herhaling de illusie van de realiteit produceert: realistisch zijn vooral die zinnen en teksten die door hun voortdurende herhaling perfect van toepassing lijken op de realiteit. Als techniek hoort de herhaling meteen ook bij het product, dat wil zeggen bij de zogenaamd autonome vormgeving aan het kunstwerk.

Op die manier wordt de herhaling de brug tussen de drie soorten van metafiction: productie, product en consumptie. De traditionele opvatting van het kunstwerk is er een van harmonie en repetitie: de journalistieke tekst en de artistieke foto zijn reproducties van de realiteit, die niet alleen direct aansluiten bij die realiteit, maar ook bij de levenswereld van de auteur en de ervaringswereld van de lezer. Alles is hier in evenwicht. Maar in 'De blinde fotograaf' wordt dat alles uit evenwicht gehaald, en blijkt het kunstwerk (in casu, het verhaal van Hermans) de ondermijning te zijn van onze zekerheden, ons evenwicht en ons verlangen naar eenduidigheid.

'Alleen het ongerijmde en onverwachte zijn de moeite waard om over te lezen,' zegt de ikfiguur aan het begin van zijn verhaal (p. 169). Wie aan het eind gekomen is, kan alleen maar concluderen dat zijn uiteenzetting vanuit die opvatting zeer de moeite waard is. Ze belicht voortdurend het ongerijmde en onverwachte, en zodoende dwingt ze de narratologie om die onsystematiseerbare zaken niet te verdonkeremanen, maar ze op te nemen in een open interpretatie. Streeft de klassieke narratologie naar verheldering, evenwicht en paradoxloze systematisering, dan tolereert de postklassieke narratologie de duisternis (bijvoorbeeld in de problematische focalisatie en de onbetrouwbare vertelling), de breuk (bijvoorbeeld met de verwachtingspatronen van de lezer, vastgelegd in frames en scripts) en de ontsporing van het systeem (bijvoorbeeld in de metafictionele uitspraken die de traditionele illusies van de fictie doorprikken).

Literatuuropgave

- Abrams, M.H. 1953**, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford University Press, 1971.
- Currie, Mark 1995 (red.)**, *Metafiction*. London, Longman.
- Derrida, Jacques 1972**, *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1997.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck 2001**, *Vertelduivels. Handboek Verhaalanalyse*. Nijmegen/ Brussel, Vantilt/VUBPress.
- Hermans, Willem Frederik 1957**, 'De blinde fotograaf'. In dez., *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen*. Amsterdam, Van Oorschot, 1983, pp. 167-197.
- Hutcheon, Linda 1980**, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984.
- Janssen, Frans A. 1980**, 'Bedriegers en bedrogenen. Over De blinde fotograaf'. In dez., *Bedriegers en bedrogenen. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam, Bezige Bij, pp. 37-54.
- Magliola, Robert R. 1977**, *Phenomenology and Literature. An Introduction*. Indiana, Purdue University Press.
- Oversteegen, J.J. 1969**, *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek*

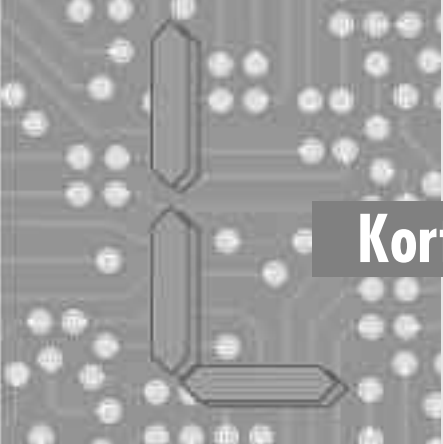
tussen de twee wereldoorlogen. Amsterdam, Athenaeum, 1978.

Renders, Hans 1987, 'W.F. Hermans en het surrealisme', in: *Het Oog in 't Zeil*, 4, 4, april 1987, pp. 14-19.

Waugh, Patricia 1984, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Routledge, 1996.

Noten

- 1 We verwijzen steeds naar de achtste druk van de verhalenbundel *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen* (1983, 167-197). Een eerste versie van onze analyse lezen we voor op de OSL-workshop 'Tekstanalyse' (29 januari 2003). We willen alle deelnemers aan deze workshop bedanken voor hun constructieve en kritische bijdrage. Wilbert Smulders verdient een aparte vermelding, niet alleen vanwege zijn interessante kritiek op onze interpretatie, maar ook omdat hij ons doorverwees naar bijkomende secundaire literatuur over W.F. Hermans.
- 2 Dit bevestigt de opmerking van Pierre Vitoux dat het onderscheid tussen focaliserend subject en gefocaliseerd object niet strikt te maken is. Genette zelf verwerpt het onderscheid, terwijl Mieke Bal het noodzakelijk acht. Zie hiervoor Luc Herman & Bart Vervaeck 2001, 77 en 157.
- 3 Zo interpreteert Frans Janssen (1980, 46) ook het onderscheid tussen zien en kijken: 'De tegenstelling tussen zien en kijken is er een tussen de binnenkant en de buitenkant van de mens, tussen doorzien en bekijken, tussen het weten in de duisternis en het niet-weten in het licht, tussen blind in letterlijke zin en in figuurlijke zin, tussen Guibal en Appie. Guibal is in letterlijke zin blind, maar is in overdrachtelijke zin blind gehouden door zijn ouders. Maar nu blijkt hij een blinde ziener.' Volgens Janssen toont het einde van het verhaal dat Guibal er niet in slaagt zich los te maken van zijn ouders. Zijn poging 'zich onafhankelijk van zijn ouders op te stellen' (1980, 43) blijkt een 'tot mislukking gedoemde doorbraak' (1980, 48).
- 4 Zie Herman & Vervaeck 2001, 95-98.
- 5 Zie bijvoorbeeld Ansgar Nünning, die onbetrouwbaarheid omschrijft als 'the discrepancy between the intentions and value systems of the narrator and the fore-knowledge and norms of the reader'. (geciteerd in Herman & Vervaeck 2001, 159)
- 6 Deze formulering wordt gebruikt door Manfred Jahn, die de *frame theory* combineert met Mieke Bal. Zie Herman & Vervaeck 2001, 139 en 164.
- 7 Frans Janssen (1980, 52-53) verruimt het journalistieke kader van 'De blinde fotograaf' door het te verbinden met het andere werk van Hermans en met de poëtica van de auteur.
- 8 Voor het verschil tussen script en frame, zie Herman & Vervaeck 2001, 141-143.
- 9 Voor een algemeen artikel over Hermans en het surrealisme, zie Renders 1987.
- 10 Op basis van bijvoorbeeld Mark Currie (1995 red.), Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984).
- 11 Voor een uitvoerige omschrijving van deze vier dimensies, zie M.H. Abrams 1953, 3-29.
- 12 Derrida citeert Saussure in *Marges de la philosophie*: 'Dans la langue il n'y a que des différences sans termes positifs.' (1972, 11)
- 13 Zie bijvoorbeeld Robert R. Magliola 1977, vooral pp. 19-56.
- 14 Zie bijvoorbeeld J.J. Oversteegen 1969, 371-475.



Kortaf

John Manning, *The Emblem*. London (Reaktion Books) 2002. ISBN 1 86189 110 5.

Een goede introductie tot de emblematiek in haar internationale context was een belangrijk desideratum binnen dit bloeiende veld van onderzoek. Mario Praz' *Studies in Seventeenth-century Imagery* – hoe rijk ook aan voorbeeldmateriaal – is inmiddels sterk gedateerd. De meeste recentere overzichtswerken richten zich op één taalgebied. Dat geldt bijvoorbeeld voor de boeken van Alison Saunders of Daniel Russell (Frankrijk), Michael Bath (Engeland) en Karel Porteman (Nederlanden) – het laatste is reeds lang niet meer te koop en zou een up to date gebrachte herdruk verdienen. *Emblem und Sinnbild* van Ingrid Höpel gaat ondanks de algemene titel slechts over terminologische en theoretische aspecten van het Duits-talige corpus. Nu is er echter het nieuwe boek van John Manning. Die heeft zijn sporen op dit gebied verdiend als editor (Alciato, Palmer, Whitney) en als redacteur van wetenschappelijke bundels. Manning, hoogleraar aan de

Universiteit van Wales, gebruikt veel Engels materiaal, maar stelt met nadruk dat het embleem als pan-Europees verschijnsel alleen behandeld kan worden in een polyglotte culturele context. Daarvan profiteert ook de belangrijke Nederlandse bijdrage aan het genre. Vaenius, Visscher, Cats en Hugo krijgen ruime aandacht; een twaalfstal andere auteurs uit Noord- en Zuid-Nederland komt meer terloops aan de orde. Hij bespreekt ook de Nederlandse connectie van George Whitney, die meekwam met Leicester en in 1586 zijn *A Choice of Emblems* bij Plantijn in Leiden uitgaf.

Het boek levert geen historisch overzicht van de emblematiek over haar gehele bloeitijd, al geeft het ruime aandacht aan de founding father Alciato en worden bepaalde lijnen doorgetrokken tot in de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Het biedt meer een typologie, aan de hand van (nooit unieke) genrekenmerken, methoden van het 'emblematiseren' en thematische voorkeuren. De laatste beheersen de ruime tweede helft van het boek. Met een duidelijke voorkeur voor de speelse en humoristische kanten van het embleem biedt Manning een zeker tegenwicht aan de neiging om

vooral moralisering als kenmerkend te zien. Emblematici nemen het spelen ernstig en behandelen ernstige zaken op speelse wijze (p. 154). Op 'Het embleem als "genus iocosum"' heeft bij ons eerder Porteman aandacht gevestigd (*De zeventiende eeuw* 1995). Manning's invalshoek bood hem de kans veel mooie en verrassende voorbeelden te citeren, die samen met de 150 illustraties het leesplezier zeer verhogen.

In de Inleiding worden mogelijkheden om te komen tot een precieze begripsbepaling van het embleem gereflecteerd. Manning wijst hier tevens op de kloof die het middeleeuwse 'symbolic universe' scheidt van dat bij de latere emblematicus, die als individu een veel actievere rol speelt in de betekenisgeving. In het eerste hoofdstuk komt naast de achtergrond van hiërogliefen en *impreses* vooral Alciato aan de orde, wiens boekje met 104 epigrammen zou uitgroeien tot een compendium van duizend pagina's 'visible commonplaces' in de editie-1621. Dit aspect keert terug in hoofdstuk 3, 'The Imaginotherca', dat handelt over de grote iconologische en thematische naslagwerken uit de Renaissance. Degenen die graag 'realisme' bespeuren in de emblematische prentjes, worden gewaarschuwd dat 'emblematic culture participates in a verbal, bookish universe rather than the "real" world' (p. 135). Het tweede hoofdstuk heeft als titel 'Towards an Emblematic Rhetoric'. Het gaat echter niet over 'het embleem als redevoering', door Porteman geïntroduceerd in zijn *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur* (blz. 48-55),

maar voornamelijk over de prioriteitskwestie: waar ligt die bij de tekst en waar bij het beeld.

Vanaf hoofdstuk 4 komt de thematiek aan bod. Eerst het kind, als onderwerp en (vooral later in de tijd) ook als publiek. Cats krijgt een ereplaats. Wat in deze emblemata triviaal lijkt, is het binnen de toenmalige visie niet, tenminste voor wie dieper schouwt, inzichtig aan 1 Cor. 1:27: Maar het dwaze der wereld heeft God uitverkoren, opdat Hij de wijze beschamen zou. Hoofdstuk 5 is gewijd aan de profane en de religieuze liefdesemblemata; hoofdstuk 6, 'Fame's Double Trumpet', aan het gebruik van emblemata in gelegenheidspublicaties ('Festivities and Funerals') en bijvoorbeeld politieke satire. Daarbij besteedt Manning onder meer aandacht aan de zelfverheerlijking in het *Imago primi saeculi* (Antwerpen 1640) van de jezuïeten. De Hollanders worden even naar voren geschoven als de 'masters of the satiric medal and lampoon'. Dat is een genre waarvan het beeldrepertoire trouwens veel meer aandacht zou verdienen. Historici hebben voornamelijk naar de politieke boodschap gekeken; neerlandici slechts een enkele keer naar de teksten. Het scatologische element in de prenten komt uitvoeriger terug in het volgende hoofdstuk over het embleem in de feestcultuur. De centrale rol van de zotheid, het presenteren van een 'omgekeerde wereld', de ruimte voor 'priapic license' en het gebruik van seksuele en scatologische humor doorbreken de grens tussen het gepaste en het ongepaste, waarbij het contrast met een ele-

gante en erudiete vormgeving de pret nog kan verhogen. Het boek besluit, net als veel emblematabundels, met een hoofdstuk over het thema dood en laatste oordeel. In een conclusie stipt Manning nog eens aan dat 'much of the postmodern verbal-visual culture derives from what are basically emblematic constructs'. Een Bijlage toont wat bladzijden van drie uiteenlopende emblematabundels in facsimile. Er is tenslotte een notenapparaat, een beknopte bibliografie, een lijst van illustraties en een uitstekende index van namen en begrippen.

Bij alle kwaliteiten is het boek niet geheel zonder slordigheden. De pagina-aanduiding in de index is soms iets verschoven. Ik noteerde voorts een paar kleinigheden in het Nederlandse materiaal: *Cupido's Lusthof* (174) wordt tegenwoordig niet meer toegeschreven aan drukker W.J. Stam, maar aan Gerrit Hendricxs van Breughel; aartshertogin Isabella was geen 'Queen of Spain' (177); in De Brunes 'Dit lijf wat is, als stanck en mist' vertaalt Manning 'lijf' niet als *body* maar als *life* (262) en op p. 273 leest hij een f als een lange s: 'Elck heest de zijn'. Dit doet niets af aan mijn mening dat dit aanstekelijk geschreven en mooi uitgegeven boek een plaats verdient in alle vakbibliotheken van Neerlandistiek, Anglistiek en Kunstgeschiedenis.

E.K. Grootes

René van Stipriaan, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)*. Prometheus, Amsterdam 2002. 352 blz. € 35,-. ISBN 9053339978

'Een meeslepende en veelkleurige kroniek van het literaire leven ten tijde van de Republiek', belooft het omslag van dit boek. *Het volle leven* is inderdaad een onderhoudend verhaal over interacties van vroegmoderne Nederlandse literatuur met uiteenlopende ontwikkelingen in de samenleving, het is fraai en opvallend royaal geïllustreerd en ter afwisseling van de lopende tekst zijn sprekende details uitgelicht in afzonderlijke tekstkaders. De zes hoofdstukken vormen een cyclus. Het eerste en laatste gaan over sociaal-politieke ontwikkelingen in verband met literatuur, twee en vijf over de productie en de receptie van literatuur en de twee middelste hoofdstukken behandelen veranderende opvattingen over de innerlijke mens, 'De kleine wereld', en zijn omgeving, 'De grote wereld' - opvattingen die ook in de toenmalige literatuur naar voren komen. Elk hoofdstuk is in korte paragrafen onderverdeeld, er zijn geen voet- of eindnoten, vroegmoderne citaten zijn herspeld (poëzie) of hertaald in modern Nederlands (proza), de beredeneerde en actuele literatuuropgave achterin verwijst naar de belangrijkste overzichtswerken en achtergrondpublicaties bij de verschillende paragrafen.

Kortom, *Het volle leven* behoort tot het genre van de verhalende literatuurgeschiedenis en het mikt op een

publiek van ontwikkelde, maar niet noodzakelijk gespecialiseerde lezers. Van Stipriaan heeft de huidige wetenschappelijke kennis van de vroegmoderne literatuur voor deze lezers toegankelijk en interessant weten te maken.

De kracht van dit boek – maar tegelijk ook de zwakte – schuilt in de ruime aandacht voor de zestiende- en vooral zeventiende-eeuwse Nederlandse literatuur. Het ‘leven’ vanaf circa 1700 lijkt echter aanmerkelijk minder ‘vol’ en het wordt bovendien geregeld in negatief geladen bewoordingen afgemeten aan dat van de voorgaande periode. Rap opvolgende en samenvattende typeringen als ‘ontnuchtering en richtingloosheid’ (286), ‘niet meer dan een renovatie van een oude traditie’ (286), ‘stagnatie’ (287) en ‘relatieve stilstand’ (287) sturen de lezer rechtstreeks af op even bekende als sleetse metaforische dompers: het is de ‘Herfsttij van de Gouden Eeuw’ (zoals een paragraaftitel luidt) in een vervallen Republiek. Dat deze stoffige en sombere beeldvorming van een literatuur in haar nadagen inmiddels achterhaald is, hebben deskundigen als Klok en Hanou meermalen naar voren gebracht (in publicaties die in de bibliografie vermeld staan), maar helaas is er van hun boodschap nog weinig doorgedrongen in dit boek.

Het volle leven verdient dus een vervolg waarin nu eens de Nederlandse literatuur en cultuur van de Verlichting de centrale plaats krijgen en ook dit literaire leven sprankelend gepresenteerd wordt. Pas dan zal het verhaal compleet zijn.

Marijke Meijer Drees

Arno van der Valk, *W.F. Hermans, het grootste gelijk buiten Nederland*. Soesterberg, 2002.

Uitgeverij Aspekt. ISBN: 90-5911-048-x.

Arno van der Valk heeft aan de hand van vijf interviews die Hermans tussen 1961 en 1994 aan buitenlanders gaf (aan één Spanjaard, één Zweed, één franstalige Vlaams-Libanese, twee Zuidafrikanen en één Pool) een boek geschreven. In vijf hoofdstukken heeft hij steeds één interview omlijst met feiten, briefcitaten en weetjes betreffende Hermans’ buitenlandse reis die tot het interview aanleiding was. Een hoofdstuk is gecentreerd rondom de aankondiging in een Noors dagblad van de vertaling van *Nooit meer slapen*, die in april 1992 verscheen.

Het oudste interview, door de Spaanse dichter annex uitgever Manuel Arce, stamt uit 1961 en vond in Groningen plaats. Om het in lijn te brengen met de verhandelingen over de andere interviews heeft Van der Valk het in verband gebracht met Hermans’ reis naar Spanje, die hij in 1951 maakte ter besteding van een hem toentertijd toegekende studiebeurs. Ook Hermans’ opinies, vóór en na het interview geuit, over de dictator Franco worden in dit verband bijeengezet. Het volgende interview, door de Zweed Folke Isaksson, vond in 1962 plaats, eveneens te Groningen. Om ook daaraan een buitenlands cachet te geven brengt Van der Valk dit interview in verband met Hermans’ deelname aan het Negende Internationaal Geografische Congres te Stockholm, dat in de zomer van 1960

plaatsvond en bestond uit een symposium, waaraan een uitgebreide excursie voorafging. Het derde interview vindt in 1980 plaats te Libanon, waar Hermans met zijn vrouw een reis maakt; hij werd daar geïnterviewd door de Vlaams-Libanese diplomate-journaliste Christ'l Safieh-Leclercq. De volgende twee interviews vinden enkele jaren later plaats. Op 3 maart 1983 stapt Hermans namelijk in Parijs op het vliegtuig voor zijn beruchte reis naar Zuid-Afrika, alwaar hij tot 1 april van dat jaar zal rondreizen langs tal van universiteiten. Behalve veel lezingen heeft Hermans daar ook twee interviews gegeven, aan Joan Kruger en een radioverslaggever. Het laatste interview is een radiointerview uit mei 1994 aan een Poolse journalist, afgenomen tijdens Hermans' bezoek aan Warschau ter gelegenheid van de presentatie van de Poolse vertaling van *De donkere kamer van Damokles*.

De zes hoofdstukken worden steeds besloten met een 'Bibliografisch overzicht'. Hierin staan de titels van recensies van vertalingen van Hermans' werk in de taal van het land dat in het betreffende hoofdstuk centraal staat. De gebruikswaarde van deze bibliografie is niet duidelijk. Van sommige recensies (die van de Zweedse vertaling van *De donkere kamer van Damokles* uit 1962, achter in hoofdstuk twee) wordt een korte beschrijving of beoordeling gegeven, maar bij de recensies achter in de andere hoofdstukken blijft dit weer achterwege. In de 'Inleiding' rept Van der Valk met geen woord over de aard of pretenities van de 'Bibliografische overzichten'. Staan alle vertalingen in de betreffende

taalgebieden vermeld? Zijn de opsommingen van recensies volledig? Is bij de samenstelling van de 'Bibliografische overzichten' zodanig systematisch te werk gegaan dat zich op basis van deze titels een representatieve receptiegeschiedenis van Hermans' werk in deze landen laat schrijven, of niet?

Het boek is rijkelijk geïllustreerd met foto's van de bezoeken aan de verschillende landen.

De waarde van dit boek is twijfelachtig. Ondanks dat er op veel plaatsen in dit boek lezenswaardige dingen zijn te lezen, schept de hele opzet van het boek een probleem. De auteur heeft zich niet een bepaald doel gesteld, en hij wil evenmin het antwoord geven op een bepaalde vraag. Wat wil hij dan wel? Daar ben ik niet achter gekomen. Wat hij lijkt te hebben gewild is vijf interviews en één recensie net zolang laderen met wetenswaardigheden totdat de omvang van een boek was bereikt. Daardoor is het verband tussen de feiten die Van der Valk om de interviews heen zet, lang niet niet duidelijk, wat toch weer niet weg neemt dat Van der Valk gaandeweg regelmatig feiten opdist waarvan de Hermansliefhebber recht op in zijn stoel gaat zitten.

Arno van der Valk moet een ijverig man zijn, dat kan niet anders. Bij de lectuur van zijn boek verbaas je je over de energie die nodig moet zijn geweest om alle feiten, foto's, citaten en weetjes te achterhalen die hij bijeen heeft weten te zetten, geheel op eigen kracht en tegen de stroom in, want de Erven Hermans hebben geen medewerking gegeven, zoals een paar maal gemelijk wordt

opgemerkt. Maar wat leveren al die feiten op? Wat verduidelijken ze? Werpen ze een licht op de man Hermans? Op de schrijver? Op het verband tussen beide? Van der Valk lijkt een Hermans-liefhebber te zijn van het type waarvoor het *Hermans-magazine* in het leven is geroepen, iemand dus voor wie elk biografisch snippertje over W.F. Hermans gekoesterd wordt als een korreltje goud dat met grote zorg wordt bijgezet, maar wel in een kast die geen vakken of laden kent. In dit verband is het veelzeggend dat de vijf interviews en de recensie, waarrondomheen dit boek geschreven is, niet alleen gering in omvang zijn (samen ongeveer 28 pagina's, het boek als geheel telt 224 pagina's), maar bovendien vergeleken met andere interviews geen enkele literaire nieuws-waarde bevatten. Ik vraag mij na lezing van Van der Valks boek nog steeds af: wat is het waardoor hij blijkbaar zo gefascineerd is? Ik wil niet beweren dat Van der Valk geen enkel boek van Hermans gelezen heeft, maar wel dat hij daarvan vrijwel nergens in zijn biografische verhandeling blijkt geeft. Waartoe dan al die ijver? Ik maak mij sterk dat zelfs Van der Valk nooit op het idee zou zijn gekomen om elk scherfje van Hermans' reizen op te graven, als deze man *dat werk* niet geschreven had.

De 'Inleiding' doet al het ergste vermoeden. In nog geen twee bladzijden schutterig Nederlands, die niet vrij zijn van clichés uit de hermans-ologie, ver-raadt Van der Valk dat hij zelf ook niet weet wat de betekenis zou moeten zijn van wat hij heeft samengebracht. De laatste alinea ervan, die ook de titel van

het boek verklaart, toont Van der Valks stijl en het niveau van zijn visie op zijn onderwerp: 'Hoe erg Nederland hem, net als de hoofdpersoon in 'Het grote medelijden', ook de keel uithing, de buitenlandse interviews beantwoorden niet aan onze Nederlandse verwachting dat Hermans op schilderachtige wijze vertelt wat voor een rotland Nederland is. Kennelijk bewaarde hij zijn kritiek voor de Nederlandse lezers. De titel van deze bundel is dan ook misleidend. Hermans had het grootste gelijk buiten Nederland, omdat zijn mening over mandarijnen, persoonlijke kwesties en andere Nederlandse zaken waar hij zich over kon opwinden, per definitie de waarheid was voor zijn onwetende interviewers. Wel komt hij in deze bundel in beeld als agitator. Niet letterlijk overigens, want zowel in de interviews als op de foto's is hij niet de norse man zoals wij die kennen van de boekomslagen. Soms komt hij haast onzeker in beeld.'

Ondanks al deze bezwaren zijn twee hoofdstukken toch de moeite waard, voor de Hermanskunde in het algemeen en voor de Hermans-biograaf in het bijzonder. Ik bedoel in de eerste plaats het hoofdstuk over Zuid-Afrika en, zij het in mindere mate, dat over Zweden. In het laatstgenoemde hoofdstuk, dat 67 pagina's telt, worden 20 pagina's beteed aan de beschrijving van het geografisch symposium en de zgn. Lule-excursie. Hoewel deze vakreis helemaal niets te maken heeft met het interview dat in dit hoofdstuk centraal staat en waarvoor zij niettemin als omlijsting moet dienen, is het wel interessant te lezen hoe de beroepswereld eruit heeft

gezien waarin Hermans ruim 20 jaar verkeerdt heeft. Van der Valk heeft al deze informatie bij de organisatoren en deelnemers van destijds los weten te krijgen, wat een heel karwei zal zijn geweest. Maar dan is weer wèl opmerkelijk dat het belangrijkste dat deze mensen zich van W.F. Hermans herinneren, is: dat hij onopvallend was, zich geheel afzijdig hield en zich nooit in de veld-discussies mengde. Dan dringt zich toch weer de vraag op: is deze informatie die hele omweg waard?

Het interessantst is het omvangrijke hoofdstuk over Zuid-Afrika (71 pagina's). Van der Valk heeft zich toegang weten te verschaffen tot zegsmannen als de schrijver/vertaler André Brink, de uitgever Koos Human en vele anderen, en hij heeft deze bronnen creatief gebruikt. Hij weet een verbazend gedetailleerd beeld van het verloop van Hermans' Zuidafrikaanse reis te schetsen, waarbij hij een goed oog heeft voor de politiek-culturele voetklemmen en valkuilen die Hermans had te omzeilen en waarin hij, zo laat Van der Valk genuanceerd zien, ook een paar maal in kwam te zitten.

Tenslotte iets over de betrouwbaarheid van dit biografische relaas in zijn algemeenheid. Zonder deze in twijfel te willen trekken, moet ik toch bekennen dat het mij vaak niet duidelijk is hoe Van der Valk aan al zijn informatie komt. De 250 voetnoten bieden op dit punt bepaald geen uitsluitel. Als ik bijvoorbeeld in de tekst op p. 83-188 tal van feiten lees over de boekpresentatie op 20 mei 1994 en over Hermans' bezigheden de dag erna te Warschau, waarbij

tal van ontmoetingen, gesprekken en bezoeken de revue passeren, dan vraag ik mij natuurlijk af hoe Van der Valk dat allemaal weet. Raadpleeg ik de noten bij dit fragment, dan kom ik bij drie noten terecht die mij hierover op geen enkele manier inlichten. Ter illustratie de derde noot bij deze vijf bladzijden vol feiten. Deze volgt op een zin, die betrekking heeft op Hermans' bezoek aan een Warschause rommelmarkt: 'Gelukkig dong Zofia nog af op de prijs, want de Felix Edmundovich Dzerzhinsky (FED), de eerste sovjet 35 mm. camera die de Duitse Leica 1934 als voorbeeld had, bleek een miskoop en ging onmiddellijk kapot nadat Hermans er op de markt mee gefotografeerd had.' De noot na deze zin luidt: 'Het exemplaar waarmee hij op zijn sterfbed speelde?'

Behalve dat ik mij bij zo'n noot verbaas over de smakeloosheid van zo'n vraag, die niets anders kan zijn dan een slag in de lucht met een wel bijzonder hoog *Privé*-gehalte, weet ik ook niet wat ik van al die opgediste feiten moet denken, nog los van de vraag hoe zinvol of verduidelijkend ze zijn. Natuurlijk kan een biograaf niet elk detail verantwoorden, maar als lezer van een biografisch werk moet ik toch minstens in grote lijnen na kunnen gaan welke bronnen aan welke passages ten grondslag liggen. Hieraan voldoet het onderhavige werk in volstrekt onvoldoende mate.

Wilbert Smulders

Mieke Koenen, *Stralend in gestrengde samenhang. Ida Gerhardt en de klassieke oudheid*. Groningen, Historische Uitgeverij, 2002. 286 p. ISBN 90 6654 442 9. prijs: € 24,95.

Dat het literaire werk van de classica, vertaalster en dichteres Ida Gerhardt (1905-1997) in hoge mate is beïnvloed door de klassieken, kan voor niemand een verrassing zijn. Gerhardt gaf immers zelf in de aantekeningen achterin haar dichtbundels expliciet aan op welke bronnen bepaalde gedichten, titels en motto's gebaseerd waren. Daarnaast vertaalde zij werk van onder meer Lucretius en Vergilius. Een onderzoek naar de relatie tussen Gerhardt en de klassieke literatuur lijkt dus bij voorbaat weinig verrassends op te leveren. Maar uit de recent verschenen studie *Stralend in gestrengde samenhang. Ida Gerhardt en de klassieke oudheid* van de classica Mieke Koenen blijkt wel degelijk dat er op dit gebied nog veel te ontdekken is. Dat komt niet in de laatste plaats doordat Koenen gebruik kon maken van de rijke Gerhardt-collectie die berust in het gemeentearchief van Zutphen. In die collectie bevinden zich tal van ongepubliceerde gedichten, aantekeningen en boeken uit de bibliotheek van Gerhardt. In die boeken staan vaak weer interessante aantekeningen of in sommige gevallen ook (aanzetten tot) gedichten of vertalingen.

In Koenens studie komen achtereenvolgens aan bod: Gerhardt als classica (hoofdstuk 1), Lucretius en Epicurus (hoofdstuk 2), Vergilius (hoofdstuk 3) en Homerus, Sappho en Plato (hoofd-

stuk 4). Het eerste hoofdstuk vormt een kleine, boeiende biografie van Gerhardt. Uitvoerig zet Koenen uiteen wat de klassieken voor Gerhardt betekenden als gymnasiast, student klassieke talen (eerst in Leiden, daarna in Utrecht), lerares in Kampen en Bilthoven en als zelfstandig dichteres. Interessant zijn de passages over Gerhardts relatie met Cornelia de Vogel, de latere hoogleraar klassieke en middeleeuwse wijsbegeerte in Utrecht. Over haar schreef Gerhardt een mooi gedicht: 'Portret van Cornelia de Vogel'.

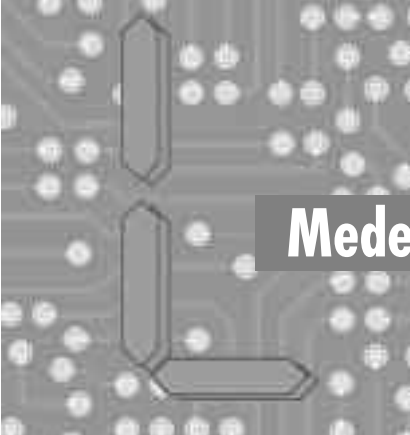
In hoofdstukken 2 en 3 over Lucretius, Epicurus en Vergilius gaat Koenen uitgebreid in op de vertaalopvattingen van Gerhardt. De vertaler moet zich volgens haar zoveel mogelijk houden aan de oorspronkelijke tekst. Bovendien moet de vertaler zelf dichterslijk begaafd zijn en congeniaal zijn met de te vertalen auteur, zoals bijvoorbeeld bij Leopold en Boutens het geval was. Die vertaalopvattingen koppelt Koenen aan Gerhardts poëtica. Zij beschouwde het schrijven van poëzie ook als een soort 'vertalen'. De dichter vertaalt wat door de natuur wordt neergeschreven of uitgesproken. Koenen gaat voorts in op Gerhardts proefschrift over Lucretius' *De rerum natura* waarop zij in 1942 in Utrecht promoveerde. Dit gedeelte van Koenens studie vormt een mooi stukje wetenschapsgeschiedenis.

Daarnaast gaat zij ook in op de rol die Lucretius, Epicurus, Vergilius, Homerus, Sappho en Plato in Gerhardts gedichten spelen. Daarbij komen zeer veel gedichten aan de orde. Soms duizelt het de lezer door de vele

aangehaalde passages en de terloopse opmerkingen over mogelijke verbanden en invloeden in Gerhardts poëzie, niet alleen van de klassieken, maar óók van dichters als Leopold, Nijhoff en Gorter (vreemd genoeg niet van Bouts – Gerhardt waardeerde zijn vertalingen wél, maar wat vond zij van zijn poëzie?). Door de overstelpende hoeveelheid voorbeelden en citaten, verliest de lezer soms het overzicht. Als men – zoals Koenen – naar volledigheid streeft bij de bespreking van een oeuvre dat zoveel verwijzingen naar de klassieken bevat als dat van Gerhardt, kan aan de afzonderlijke gedichten helaas slechts globaal aandacht worden geschonken. Wellicht had Koenen er terwille van de leesbaarheid beter aan gedaan een keuze te maken uit het oeuvre en van enkele teksten een diepgaander interpretatie te geven.

Koenens studie is vanzelfsprekend onontbeerlijk voor liefhebbers van Gerhardts poëzie en vertalingen, maar ook voor diegenen die een bredere belangstelling hebben voor intertekstualiteit en de doorwerking van de klassieken in de 20e-eeuwse literatuur. Het is te hopen dat er een nieuwe editie van Gerhardts poëzie zal verschijnen waarin óók de ongepubliceerde – en de niet in de *Verzamelde gedichten* opgenomen – gedichten zullen worden opgenomen. Daarnaast zou een volledige inventaris van Gerhardts bibliotheek een handig instrument kunnen zijn voor verder Gerhardt-onderzoek.

Marco Goud



Mededelingen

Twaalfde Bert van Selm-lezing

Op dinsdag 2 september 2003 zal de twaalfde Bert van Selm-lezing plaatsvinden met de voordracht die Piet Verkruijsse zal houden onder de titel *Plaatjes kijken. Raadsels rond illustraties in oude boeken*.

Boeken met plaatjes zijn altijd leuker dan boeken zonder plaatjes, maar hoe komt een uitgever ertoe illustraties aan zijn drukwerk toe te voegen en welke keuzes heeft hij? Neemt hij hout of koper en drukt hij de prenten op afzonderlijke bladen of binnen het katern tussen de tekst? Kiezen voor het een of het ander heeft de nodige consequenties voor de productie van een publicatie. De drukkershandboeken uit het verleden verschaffen weinig details over hoe het illustreren in de praktijk in zijn werk ging. Er zit voor de boekarcheoloog weinig anders op dan te gaan graven in dat geïllustreerde drukwerk uit het verleden om te kijken naar wat die plaatjes aan bijzonderheden prijsgeven. Kunnen we ons op die manier een beeld vormen van de technieken die toegepast werden én van de strategieën die boekproducenten volgden?

Dr. P.J. Verkruijsse is universitair docent bij de leerstoelgroep Historische Nederlandse Letterkunde en universitair hoofddocent bij Boekwetenschap en Handschriftenkunde van de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Hij promoveerde in 1983 op de descriptieve bibliografie van de Zeeuwse kroniekschrijver en vertaler Mattheus Smallegange. Zijn publicaties bewegen zich op het terrein van de systematische en analytische bibliografie (onder andere het digitale zoekprogramma voor de Nederlandse letterkunde *BIZON*, bibliografieën van en over Johan de Brune, G.A. Bredero en het journaal van W.Y. Bontekoe) en de letterkunde van de renaissance. Recentelijk publiceerde hij een editie van het reisdagboek van Arnout Hellemans Hooft. Hij is redacteur van het digitale tijdschrift voor de neerlandistiek *Neder-L*, van het biografisch woordenboek *De Nederlandse en Vlaamse auteurs*, van het *Letterkundig Lexicon voor de Neerlandistiek* en van de reeks *Litteraire Tijdschriften in Nederland*.

Alumni van de Opleiding Nederlandse taal en cultuur, studenten, docenten, vakgenoten en alle andere

belangstellenden worden van harte uitgenodigd deze lezing bij te wonen.

Toegangskarten voor de lezing

De lezing vindt plaats in zaal 011 van het Centraal Faciliteitsgebouw (gebouw 1175) van het Witte Singel/Doelencomplex te Leiden en begint klokke 16.15 uur. Aansluitend wordt in het restaurant een drankje geschonken. Toegangskarten voor de lezing kunnen *vanaf heden tot eind augustus* worden aangevraagd bij de Universiteit Leiden, Opleiding Nederlandse taal en cultuur, Commissie Bert van Selm-lezing, P.N. van Eyckhof 1, Postbus 9515, 2300 RA Leiden of via b.p.m.dongelmans@let.leidenuniv.nl. Men kan ook gelijktijdig met de bestelling van de uitgave van de lezing op de bankoverschrijving een toegangskarte aanvragen. De toegangskarten worden kort na medio augustus toegestuurd. Voor nadere informatie: secretariaat van de Opleiding Nederlandse taal en cultuur, tel. 071-5272604.

Uitgave van de lezing

De twaalfde Bert van Selm-lezing zal worden uitgegeven door de Stichting Neerlandistiek Leiden in samenwerking met De Ammoniet en zal verschijnen op 2 september 2003. U kunt in het bezit komen van een of meer exemplaren door € 10,25 (of een veelvoud daarvan) over te maken op postbankrekening 3881447 van de Stichting Neerlandistiek Leiden, Postbus 9515, 2300 RA Leiden; o.v.v. 'Twaalfde Bert van

Selm-lezing'. De bestelling is op 2 september na afloop van de lezing af te halen of zal na die datum worden toegezonden.

Abonnement

U kunt de Bert van Selm-lezing steunen door abonnee te worden. Indien u dat wilt, kunt u dit kenbaar maken door op uw overschrijvingskarte of uw aanvraag voor een toegangskarte het woord 'abonnee' te vermelden. U krijgt dan met ingang van dit jaar automatisch elk jaar een uitnodiging voor de lezing toegestuurd en u verzekert zich van een exemplaar van de gedrukte tekst. Dit ligt op de dag van de lezing voor u klaar of het wordt u toegezonden (vergezeld van een rekening).