

Religieuze en maatschappelijke factoren bij middeleeuwse tekstproductie

DE FRANSE EN NEDERLANDSE HISTORIE-
BIJBEL IN DE VEERTIENDE EEUW

Mikel M. Kors

1. Inleiding

Het esthetisch begrip van 'literatuur als kunst' is voor de studie van de Middelnederlandse letterkunde eerder een hinderpaal dan een hulpmiddel. In de mediëvistiek is het daarom gebruik om alle geschriften – ambtelijke bescheiden uitgezonderd – tot de literatuur te rekenen. We hebben in dat geval eerder met teksten van doen dan met letterkunde in de moderne zin van het woord. In de praktijk wordt onze lectuur en geschiedschrijving van deze letterkunde wel degelijk door allerlei (impliciete) esthetische waardeoordelen gestuurd. De onderhavige bijdrage richt zich puur op teksten en de wijze waarop zij geproduceerd en gereciperd werden, in een poging om de benaderingswijze van Bourdieu ook eens op middeleeuwse literatuur toe te passen.¹

Zo er ooit sprake kan zijn van een 'autonoom' literair veld,² zeker is dat dit in de zin die Bourdieu eraan gaf op de Middeleeuwen niet toepasbaar is. Uiteraard reflecteerden auteurs toen reeds over de vraag hoe teksten er uit zouden moeten zien, en dat gebeurde eveneens ten aanzien van geschriften in de volkstaal. Schrijvers bouwden voort op de klassieke rhetorica en de opvattingen van Augustinus over christelijke teksten.³ Maar veel 'autonomie' hadden auteurs niet en de 'individuele' kunstenaar bestond in de Middeleeuwen eenvoudig niet. Als we kijken naar tekstproductie en –verspreiding, zijn er wel verschillende actoren in de zin van Bourdieu te onderscheiden. We kunnen denken aan burgerij en adel die boeken willen lezen en kopen, vertalers of auteurs die de teksten maken, kopiïsten die ze afschrijven, miniaturisten die de handschriften verluchten, boekbinders die ze inbinden, boekhandelaren die ze te koop aanbieden.

In deze bijdrage wil ik nagaan wat de invloed van religieuze en maatschappelijke factoren bij boekproductie is geweest. In de christelijke Middeleeuwen is er geen domein waarbij geloofsopvattingen geen rol spelen, dus ook niet bij de pro-

ductie van boeken. De invloed van de wereldlijke macht, die met de religieuze factor voortdurend interacteert (en niet zelden in belangrijke mate daarmee samenvalt), is daarbij ook een factor van gewicht. Om een concrete casus te hebben staan hier twee bijbelvertalingen in proza centraal: de Franstalige *Bible historique* van Guyart Desmoulins en de Middelnederlandse *Historiebijbel van 1361* van Petrus Naghel. Het voordeel is dat we hierdoor kunnen zien wat de verschillen en overeenkomsten zijn bij de productie van een bepaalde tekst in twee aangrenzende cultuurgebieden. Aangezien Frankrijk in de veertiende eeuw een zeer sterk centraal gezag had, hebben we te maken met een aanzienlijk verschil ten opzichte van de Nederlanden, waar het gezag meer lokaal van aard was en de steden een belangrijke rol vervulden. We zullen nagaan in hoeverre deze verschillende maatschappelijke constellaties invloed hebben gehad op de boekproductie.

2. De Historiebijbel in Nederland en Frankrijk

Een Historiebijbel omvat gewoonlijk alleen de historische boeken van de bijbel, wat wil zeggen dat uitsluitend de historisch verhalende stof wordt opgenomen, zoals de Pentateuch, de Kronieken en de Evangelieën. De profetische (zoals Jeremia en Jesaja) en didactische stof (bijvoorbeeld Spreuken en Wijsheid) ontbreekt. Vrijwel alle Historiebijbels in de volkstaal zijn geïnspireerd op een Latijns voorbeeld, de *Historia scholastica* van Petrus Comestor († 1179). De historische boeken zijn hierin ontleend aan de Latijnse *Vulgata*, soms in een bewerkte vorm en meestal uitgebreid met glossen en commentaren. De volkstalige traditie voegt hier later apocriefe en profane verhalen aan toe.

De *Bible historique* is een Franstalige Historiebijbel die werd vervaardigd door Guyart Desmoulins (*1251-?).⁴ Guyart was kannunik in de stiftskerk van Aire-sur-Lys in Artesië, ca. dertig kilometer van het huidige Lille gelegen, in de buurt van Hazebrouck, precies de streek waar toen de Nederlands-Franse taalgrens liep. Hij werkte tussen juni 1291 en februari 1295 aan zijn vertaling. Een mogelijke opdrachtgever is de dochter van de hertog van Artesië, Mahaut. Mahaut, later hertogin van Artesië en Bourgondië, had een zeer belangrijk aandeel in het patronaat van de Parijse boekproductie in het eerste kwart van de veertiende eeuw. Zeker is dat zij kopieën liet vervaardigen van de *Bible historique*. Er is in ieder geval een vroege link tussen Mahaut en deze bijbel. In 1316 werd haar kasteel te Asdin geplunderd. Vervolgens stelde men ter verkrijging van schadevergoeding een inventaris op van onvreemde boeken; de volgende vermelding is in dit geval belangrijk: 'la Bible en romans laquele madame a recouvree' (De bijbel in het Frans, die mevrouw heeft teruggekregen).⁵ In 1316, twintig jaar na voltooiing van de tekst door Desmoulins, was een afschrift ervan in het bezit van Mahaut. In 1328 bestelde Mahaut bij de Parijse boekhandelaar Thomas de Maubeuge nog eens een kostbaar handschrift van de *Bible historique*, wat de 'band' van de familie met deze ver-

taling laat zien.⁶ Hertogin Mahaut was via de huwelijken van haar dochters direct gelieerd aan de Franse kroon en behoorde daarmee tot de hoogste Franse adel. Een andere optie is, dat haar vader Robert II (overl. 1302) – een bekend mecenas van boeken, dichters en minstrelen – de opdracht tot de vertaling gaf.⁷

De Middelnederlandse Historiebijbel ontstond enige tijd later. De vertaling werd vervaardigd door een kartuizer uit Herne, in de buurt van Brussel, die waarschijnlijk met Petrus Naghel (?-†1395) geïdentificeerd kan worden.⁸ Petrus Naghel was vóór 1344 priester in het Vlaamse Aalst voordat hij rond genoemd jaar bij de kartuizers intrad, waar hij een halve eeuw leefde en werkte. In 1357 debuteerde Naghel met de vertaling van de *Legenda aurea* van Jacob van Voragine, toentertijd zeker het meest gebruikte en gelezen boek met heiligenlegenden. Zijn volgend project was de Historiebijbel, waarvan hij het eerste deel in januari 1360, het tweede ruim een jaar later voltooide.⁹ Hij verrichte dit vertaalwerk in opdracht van Jan Taye, die tot het stadspatriciaat van Brussel behoorde. Naast de Historiebijbel vertaalde Petrus Naghel voor dezelfde opdrachtgever nog diverse andere bijbelboeken, een project waarmee hij tot diep in de jaren tachtig van de veertiende eeuw bezig was.

3. Boekproductie in de late Middeleeuwen

Het beeld dat men zich van het kopiëren van boeken maakt (en dat geldt zelfs voor veel mediëvisten), is over het algemeen weinig realistisch. De bekende oude schoolplaat van Isings toont monniken die in de gewijde sfeer van een scriptorium bezig zijn op perkament teksten over te schrijven.



Figuur 1: J.H. Isings, In een middeleeuws klooster

In sommige kloosters waren dergelijke scriptoria zeker aanwezig, maar in de veertiende eeuw bestaat er eveneens een grote boekproductie buiten de kloosters. En die voltrok zich heel wat minder spectaculair. Onder specialisten was al langere tijd

bekend dat er in de steden waarschijnlijk helemaal geen grote commerciële schrijfateliers waren.¹⁰ Onlangs hebben Rouse en Rouse een omvangrijk en belangwekkend onderzoek gepubliceerd over de middeleeuwse boekproductie in Parijs.¹¹ Uitvoering van de Parijse handschriften en hun enorme oplagen deden de geleerden in het verleden vermoeden dat hier uitgebreide ateliers achter moesten zitten, maar deze studie laat zien dat er zelfs in dit geval alleen sprake is geweest van samenwerkende individuen op projectbasis, waarbij de boekhandelaar de rol van tussenpersoon en coördinator van de werkzaamheden vervulde.¹² Hij (kennelijk waren slechts weinig vrouwen in dit métier aan te treffen) beheerste meestal ook een van de voor boekproductie benodigde vaardigheden (kopiëren, illumineren, etc.).¹³ Grote ateliers hadden ze zeker niet tot hun beschikking, eerder kleine kamertjes waarin ze hun ambacht uitvoerden, net zoals timmerlieden en wevers dat deden.

Over de boekproductie in de Lage Landen bestaat geen vergelijkbare studie, in ieder geval niet waar het de periode vóór 1400 betreft. Het tamelijk rijke archiefmateriaal waarover Rouse en Rouse konden beschikken ontbreekt hier óf is nog niet goed genoeg bestudeerd om gelijkaardige conclusies te trekken. In de eerste helft van de veertiende eeuw lag het centrum van de boekproductie vrijwel geheel in de Zuidelijke Nederlanden, met name in het zuidwesten.¹⁴ De economische macht en culturele betekenis van het Noorden begint pas tegen het einde van de veertiende eeuw duidelijk vorm te krijgen. Centra als Brugge en Antwerpen, toentertijd belangrijke economische machten, kenden een omvangrijke boekproductie en de schaarse gegevens die er zijn laten zien dat er in gelijkaardige werkverbanden als in Parijs handschriften werden vervaardigd. Van sommige Franstalige handschriften wordt zelfs vermoed dat ze in Brugge zijn gemaakt, wat duidelijk laat zien dat de invloed van Parijs enorm moet zijn geweest op de uitvoering van handschriften. Ik kom daar nog op terug.¹⁵

4. De productie van de Historiebijbel in Frankrijk

De productie van een Historiebijbel bracht enorme kosten met zich mee. De mogelijkheid voor ‘gewone’ burgers om dit soort teksten te bezitten was gering. In de veertiende eeuw worden boeken nog op kostbaar perkament geschreven. Papier was vanaf 1370 wel beschikbaar, maar werd nog nauwelijks gebruikt. Bovendien schreven particulieren hoogst zelden zelf af – in de vijftiende eeuw is dat meer en meer wel het geval –, maar was het kopieerwerk nog in handen van beroepsschrijvers. Een Historiebijbel was vrijwel altijd in twee delen en meestal geïllustreerd met zo’n 150 afbeeldingen.¹⁶ Behalve de boekhandelaar die het project coördineerde, waren er kopiisten, illuminatoren en boekbinders bij betrokken. Verder moest de tekst beschikbaar zijn en diende er perkament aangekocht te worden bij perkamentmakers. Duidelijk is dat alleen de kapitaalkrachtige elite zich een dergelijk boek kon permitteren, en in Frankrijk gaat het daarbij in eerste

instantie om de hoogste adel. De boekhandelaars hadden bij de marketing een spilfunctie. Reeds in de eerste decade zetten zij zich actief in voor de verspreiding van volkstalige literatuur, met name van de *Bible historiale* en de *Legenda aurea*, een verzameling heiligenlevens.¹⁷ Hun rol daarin kan moeilijk overschat worden. Interessant is niet alleen deze commerciële instelling, die niet principieel verschilt van die van een moderne uitgever, maar ook het feit dat de aanschaf van een dergelijk boek een aankoop met een hoge symbolische waarde was.¹⁸ Door de kostbare uitvoering liet men zien hoe groot de eigen rijkdom was. Het laten vervaardigen van geestelijke teksten in de volkstaal, en in het bijzonder de bijbel, betekende bovendien een machtsclaim, zij het op intellectueel niveau: niet langer bleven dergelijke werken voorbehouden aan de geleerde latinitas-traditie en de studie ervan bleef niet meer beperkt tot de intellectuele elite die voordien veelal uit geestelijken bestond. Deze emancipatie van de leek tot lezer van geestelijke teksten zal tot aan de reformatie een schrikbeeld van kerkelijke autoriteiten blijven. Het ging hier dus om een speciaal soort salontafelboeken, die opengeslagen op pagina's met illustraties, de macht, rijkdom én intellectuele ambities en claims van de bezitter moesten tonen. Het werd dan al gauw een must een dergelijk handschrift te bezitten. Tot en met de veertiende eeuw laat de overlevering in Noord-Frankrijk van Guyart Desmoulins' *Bible historiale* zich als volgt samenvatten:¹⁹

1	4	1	4	7	3	10
1275	1300	1325	1350	1375	1400	

Figuur 2: productie van de *Bible historiale* in de veertiende eeuw

Het gaat hier om in totaal dertig (nagenoeg) volledige handschriften; fragmenten en excerpten zijn niet meegerekend. Bij het jaartal 1350 zijn vier handschriften geplaatst, omdat die niet preciezer gedateerd kunnen worden dan 'eerste helft veertiende eeuw'. Bij het jaartal 1400 zijn vier handschriften gezet die in elk geval in de 'tweede helft veertiende eeuw' thuishoren. Niet opgenomen zijn dertien handschriften die geen preciezere datering hebben dan 'veertiende eeuw'. De tabel toont een redelijk gelijkmatige spreiding in de tijd, met een piek aan het eind van de veertiende eeuw. Voor een voorbeeld van een Parijs handschrift uit de eerste helft van de veertiende eeuw zie men figuur 3.

De zelf gestimuleerde en gecreëerde vraag naar de *Bible historiale* dwong de Parijse boekhandelaren ertoe te streven naar kwantiteit en snelheid van levering; wie wilde tenslotte lang op zijn boek wachten?²⁰ Vooral hieruit is te verklaren dat er vaak meerdere kopiïsten tegelijk aan het werk werden gezet en soms zelfs verscheidene miniaturisten. Het gevolg was wel dat de kwaliteit van met name de illustraties nogal eens te wensen overlaet. Zo komt het meer dan eens voor dat niet bij de tekst passende illustraties werden geplaatst of plaatjes eindeloos gerecycled werden in hetzelfde boek – maar kennelijk hadden de kopers daar geen probleem

mee.²¹ Topkwaliteit kon zeker geleverd worden, maar die was voorbehouden aan de Latijnstalige literatuur en daarmee aan de echte kenners, voor wie de samenhang en kwaliteit van tekst en illustratie kennelijk wel van belang was. De volkstalige literatuur had nu eenmaal een 'lagere' status, die zich ook in het eindproduct uit.²²



Figuur 3: *Bible historiale*, miniatuur bij het boek *Daniel*. Parijs, ca. 1320-1340

(Den Haag, K.B., 71 A 23, f. 229v)

Waar het bezit van een Historiebijbel de hoge adel zoveel status verschaftte, kon het niet uitblijven dat op den duur ook de lagere adel en ten slotte ook de (zeer rijke) burgerij zich een dergelijk werk wilde aanschaffen.²³ Dat verklaart mede de vrij constante productie gedurende de veertiende eeuw en de 'achteruitgang' in kwaliteit.

5. De productie van de Historiebijbel in de Nederlanden

Zoals gezegd, voltrok de productie van Middelnederlandse handschriften zich gedurende de veertiende eeuw voornamelijk in de Zuidelijke Nederlanden. Van de Historiebijbel van 1361 is, afgezien van een paar fragmenten, nauwelijks veertiende-eeuws materiaal overgeleverd; hierover dadelijk meer. Dit biedt dus weinig vergelijkingsmateriaal met de Franse traditie. Er bestond echter in de veertiende eeuw nog een andere Nederlandstalige Historiebijbel, zij het dat deze op rijm was. Het gaat hier om de *Rijmbijbel* van Jacob van Maerlant, die dit werk in 1272 voltooide. In opdracht van wie hij dit werk vervaardigde, is onbekend. Daar het een rijmtekst betreft, is die natuurlijk niet zonder meer vergelijkbaar met de franstalige prozaversie, maar de *Rijmbijbel* levert ons in elk geval interessante gegevens over boekproductie van bijbelteksten. Tot het jaar 1400 zijn 10 volledige handschriften

bekend (fragmenten en excerpten wederom niet meegerekend). De gegevens laten zich als volgt samenvatten:²⁴

1	2	4	3	
1275	1300	1325	1350	1375 1400

Figuur 4: productie van *Rijmbijbel*-handschriften in de veertiende eeuw

Het oudste complete handschrift stamt uit het einde van de dertiende eeuw en werd vermoedelijk te Brugge vervaardigd. Er zijn slechts zeer weinig handschriften met literaire teksten uit de Nederlanden bekend die tot de dertiende eeuw gerekend kunnen worden en dit is zelfs een van de twee volledig bewaarde codices uit deze periode!²⁵ Het andere handschrift komt eveneens uit Brugge en bevat opnieuw een werk van Maerlant, *Der natueren bloeme*. Voor de rest bezitten we uit de dertiende eeuw alleen een onvolledig handschrift (*Sente Lutgart*, vermoedelijk afkomstig uit Gent), alsmede een flink aantal fragmentarisch overgeleverde codices, waarvan soms niet meer dan een smal strookje perkament overbleef. Na 1300 blijft het zwaartepunt van de productie in de Zuidelijke Nederlanden liggen. Aangezien 9 van de 10 handschriften geïllustreerd zijn, is het mogelijk ze kunsthistorisch te localiseren.²⁶ Uit onderzoek blijkt dat de handschriften die voor 1350 zijn ontstaan, zeer sterke overeenkomsten vertonen met de te Parijs geproduceerde bijbels. Dit geldt zelfs voor de enige twee handschriften die in de Noordelijke Nederlanden zijn geproduceerd. Pas rond 1400 is er één handschrift aan te wijzen dat aan het begin staat van een Noord-Nederlandse traditie van boekverluchting. De zeer rijke uitvoering van de *Rijmbijbel*-handschriften doet vermoeden dat ze voor de adel werden vervaardigd.²⁷



Figuur 5: *Rijmbijbel*, initiaal aan het begin van de proloog tot het Nieuwe Testament, Zuidelijke Nederlanden, ca. 1300-1310 (Den Haag, K.B, 76 E 16, f. 71r)

We kunnen dus vaststellen dat in de (zuidelijke) Lage Landen in de eerste helft van de veertiende eeuw hetzelfde potentieel als in Parijs aanwezig was voor het vervaardigen van prachthandschriften in de volkstaal, en dat de centra van boekproductie waarschijnlijk in Gent en Brugge moeten worden gezocht. De boekhandelaars hadden vermoedelijk hetzelfde soort publiek: de hoge adel. In het Franse taalgebied is het een bekend en al eerder genoemd fenomeen dat deze handschriften ook bij de lagere adel en hogere burgerij in trek kwamen. Een dergelijk publiek lijkt bediend te zijn geworden door degene die waarschijnlijk de Historiebijbel van 1361 vervaardigde, Petrus Naghel. Voor zover wij kunnen nagaan werkte hij in opdracht van voornamelijk Brusselse burgers, die behoorden tot het stedelijk patriciaat; lagere adel kortom.

Petrus Naghel begon zijn carrière met de vertaling van de *Legenda aurea* van Jacob van Voragine, die hij in 1357 voltooide. Samen met de *Bible historiale* was in Frankrijk de vertaling van de *Legenda aurea* een van de commerciële succesnummers, zoals we hebben gezien. Het lijkt er dus enigszins op dat de productie van deze Franstalige handschriften de begeerte had gewekt bij Nederlandstaligen, want in 1361 voltooit Naghel de Historiebijbel, op verzoek van de Brusselse patriciër Jan Taye. Of hij de *Legenda aurea*-vertaling eveneens voor een particulier maakte is niet zeker, maar het is wel opvallend dat er door een zekere Naghel een schenking werd gedaan van een Latijns *Legenda aurea*-handschrift, wat een mogelijke beloning voor vertaalactiviteiten kan zijn geweest.²⁸

Op het eerste oog lijkt het opmerkelijk dat een lid van de kartuizerorde op verzoek een vertaling maakt voor een burger in Brussel. Anderzijds is het natuurlijk zo dat nieuwe kloosterlingen niet in een klooster worden geboren, maar in gewone gezinnen: veel families onderhielden dan ook nauwe betrekkingen met religieuze instellingen, vooral door het doen van schenkingen, die zo indirect hun familieleden ten goede kwamen. Zo bestond er een heel netwerk van Brusselse financiers die aantoonbaar het klooster te Herne ondersteunden; de familie van Jan Taye hoorde daar ook bij.²⁹ Niet zelden liet men boeken vervaardigen voor familieleden die in het klooster zaten. Lodewijk Thonijs bijvoorbeeld liet voor zijn zuster Maria de *Regel* van Benedictus vertalen door Petrus Naghel.³⁰ Daar stond tegenover dat Lodewijk een groot weldoener was van het klooster te Herne. In deze gevallen kan het klooster dus als een productiecentrum worden gezien. Of de handschriften vervolgens door beroepskopiisten werden vervaardigd of in het klooster zelf, is een open vraag, want harde bewijzen daarvoor ontbreken vooralsnog. Al lijkt het eerste afschrift van de *Regel* van Benedictus in Herne zelf tot stand te zijn gekomen, een bijzonder mooi exemplaar is dat niet, waarschijnlijk was het een echt gebruiksboek voor in het klooster, dat een betrouwbare tekst moest bieden maar niet mooi uitgevoerd hoefde te zijn.³¹ De situatie in Parijs liet zien dat het niet ongewoon was dat een vertaler een kopie van zijn tekst maakte, waarna er voor de opdrachtgever een mooi dedicatie-exemplaar van werd gemaakt.³²

Veel succes lijkt de Historiebijbel van 1361 in eerste instantie niet te hebben gehad. Ongetwijfeld zal Jan Taye een mooi exemplaar hebben ontvangen, en het is zeker dat Naghel rekening hield met een verdere verspreiding, getuige zijn vrij precieze aanwijzingen voor kopiisten die we in de diverse prologen tot de bijbelboeken aantreffen. Toch zijn uit de veertiende eeuw maar twee fragmenten overgeleverd die deel kunnen hebben uitgemaakt van een handschrift met (een versie) van de Historiebijbel van 1361.³³ Eén fragment hoort thuis in het derde kwart van de veertiende eeuw en moet in Holland worden gelocaliseerd. Het andere stamt uit de oostelijke helft van Nederland, mogelijk zelfs uit het overgangsgebied naar Westfalen. Er zijn geen indicaties dat er ooit heel veel meer is geweest. We beschikken slechts over gegevens van twee Gentse burgers die waarschijnlijk Naghels Bijbelvertaling, of in ieder geval een gedeelte daarvan, in bezit hadden. De eerste is Meester Symoen Eylars, waarschijnlijk een chirurgijn, die in een akte van van 5 juli 1376 *j deel van der Biblen* aan zijn zoon Reinkine naliet (zijn overige boeken waren allemaal in het Middelnederlands, dus er is geen reden te vermoeden dat het om een Latijnse bijbel gaat). De tweede is Jan Wasselins, overleden in 1388, die *een Bible in vlaemsche* bezat.³⁴ Een schrale oogst indien men bedenkt dat De Pauw voor het Gentse materiaal zo'n veertigduizend akten heeft bestudeerd. Dit beeld van een geringe verspreiding wordt bevestigd door de tot nu toe verschenen delen van het *Corpus catalogorum Belgii*, waarin alle bibliotheekcatalogi en andere indicaties van middeleeuws boekenbezit (b.v. testamenten) zijn opgenomen. Het betreft hier het materiaal uit de provincies West-Vlaanderen, Brabant en Henegouwen, de gewesten waar de Historiebijbel van 1361 zijn eerste verspreiding moet hebben gehad.³⁵

Het feit dat we over slechts twee fragmenten beschikken, geeft nog een heel andere indicatie, namelijk dat het waarschijnlijk om betrekkelijk eenvoudig uitgevoerde handschriften zal zijn gegaan. Handschriften met miniaturen werden immers zelden zonder meer weggegooid of gerecycled, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de veertiende-eeuwse overlevering van Maerlants *Rijmbijbel*, waarvan bovendien nog tal van fragmenten bewaard bleven. De beide schamele restanten van de Historiebijbel van 1361 laten geen schrift van een hoog niveau zien. Eén was zo klein geschreven dat het alleen voor privé-lectuur kon dienen, het ander is in een vrij grof maar duidelijk schrift, zodat het geschikt was voor groepslectuur of voorlezing in een kloostergemeenschap. De burgers die in het bezit kwamen van de Historiebijbel van 1361 hadden blijkbaar uiteindelijk niet de nodige middelen om zich een een rijk geïllustreerd handschrift aan te schaffen. Naast de status die ook een sober handschrift met zich meebracht, zal het de bezitters toch meer nog dan de eigenaars van kostbare codices om de teksten zelf zijn gegaan. Een aanwijzing daarvoor vormt het feit dat Jan Taye later door Petrus Naghel nog veel meer bijbelboeken liet vertalen, waardoor een van de meest complete bijbelvertalingen uit de Europese Middeleeuwen ontstond.

Juist die fixatie op de bijbeltekst kan weleens een verklaring vormen voor het

relatief geringe succes dat de Historiebijbel van 1361 tot het jaar 1400 had. Al was het lezen van de bijbel door leken van kerkelijke zijde nooit verboden, het hangt er altijd maar van af welke leken dat doen. De Franse adel stond in dezen vrijwel buiten schot: de Franse koning bepaalde zelf in belangrijke mate wie paus werd en op het moment dat hem de keuze onwelgevallig was, liet hij zijn kandidaat gewoon hof houden te Avignon, een feit dat bekend staat als het Westers schisma (1378-1417). De invloed van de clerus bleef daardoor beperkt, vooral omdat vele leden van de hoge Franse adel bisschop of kardinaal waren. De greep van de adel op het episcopaat kan men dan ook moeilijk overschatten. De adel in de Zuidelijke Nederlanden kon zich eveneens het nodige permitteren, zowel inhoudelijk als financieel, getuige de hierboven behandelde, aanzienlijke productie van kostbaar uitgevoerde *Rijmbijbel*-handschriften.

Waarom de lagere adel en de burgerij in de Zuidelijke Nederlanden dan toch op de een of andere manier gehinderd werden deze teksten te lezen, is een kwestie die nadere aandacht verdient. De Bijbelvertaler van 1360 beklaagt zich in zijn prologen herhaaldelijk over het feit dat de clerus absoluut niet wil dat leken de heilige schrift lezen en dat zij zijn vertaling met vijandigheid tegemoet zal treden. Hij moet geweten hebben dat dit niet helemaal waar was, want hij kende Maerlants *Rijmbijbel* en gebruikte die bij zijn vertaling. Hij zal dus eerder bepaalde leken op het oog hebben gehad, mensen die niet zo'n hoge maatschappelijke status hebben gehad, dat ze zich zomaar aan de mening van de clerus konden onttrekken. Jan Taye uit Brussel, van lage adel en schepen van de stad behoorde kennelijk tot die categorie.

Een bijzondere rol in het religieuze klimaat van de tweede helft van de veertiende eeuw spelen de diverse ketterse groeperingen die met grote heftigheid de kop opsteken. Dit is vooral het geval in de streken ten oosten van onze huidige landsgrenzen. Van de zijde van de kerkelijke overheid werden tal van decreten uitgevaardigd die een scherpe vervolging van ketters en hun geschriften beogen. Toen die effectief bleken, vluchtten de ketters naar de Nederlanden. Daarop vaardigde Keizer Karel IV op 17 juni 1369 een decreet uit, waarin hij de inquisitie opdraagt ketterse geschriften actief op te sporen en te vernietigen. In deze tekst valt op dat ook boeken in de volkstaal die de bijbel tot onderwerp hebben tot de verdachte literatuur worden gerekend "zodat leken van de beide geslachten niet door een verkeerd begrip tot ketterij en dwalingen geraken".³⁶ Dit betekent dus dat deze geschriften weliswaar op zich niet ketters hoeven te zijn, maar dat hun uitwerking op het geloof gevaarlijk wordt geacht. Nu bevat, zoals eerder opgemerkt, een Historiebijbel niet alleen bijbeltekst, maar ook tal van commentaren die met dit decreet in de hand gemakkelijk als verdacht kunnen worden gezien. Weliswaar had de oekaze niet direct betrekking op Brabant, waar deze bijbelvertaling ontstond, maar enkele jaren later, in 1373, vroeg Karel IV aan zijn leenheren, waaronder dit keer de hertog van Brabant, om actieve steun aan de pauselijke inquisiteur.³⁷ Het verslechterend klimaat laat zich ook afleiden uit de prologen tot bijbel-

boeken die Petrus Naghel later vertaalde. In zijn prologen tot de Historiebijbel van 1361 spreekt hij nog slechts de vrees uit dat zijn vertaling weerstand bij de clerus zal ontmoeten, maar bij zijn latere overzetting van *Ecclesiastes* heet het:

Mer nochtan weten wi, want het is ons nu kenlec datter vele selen sijn die dit werc meer selen achterspreken overmits hatie dan van doechden prisen (...) [Nochtans weten wij, want het is ons nu duidelijk geworden, dat er veel meer mensen zullen zijn die deze vertaling zullen belasteren uit nijd dan haar om haar deugden prijzen].³⁸

Uit de formulering “het is ons nu duidelijk geworden” blijkt dat het werk van Petrus Naghel actieve weerstand heeft ondervonden. Als we de overgeleverde handschriften van zowel *Rijmbijbel* als de Historiebijbel van 1361 bekijken, valt op dat uit de tweede helft van de veertiende eeuw slechts vijf handschriften bekend zijn – een duidelijke indicatie dat de verspreiding van dit soort teksten stokte.

Later in de veertiende eeuw werd in de Noordelijke Nederlanden bijbellectuur door leken bepaald niet aangemoedigd. Rond 1390 schreef Gerard Zerbolt van Zutphen zijn traktaat *De libris teutonicalibus* (‘Over boeken in de volkstaal’), waarin hij uiteenzet welke religieuze literatuur leken mogen lezen.³⁹ Hij gaat daarbij uitgebreid in op de vraag of het legitiem is dat leken de Schrift lezen. Daarbij blijkt dat hij een sterk restrictieve opvatting heeft: alleen de *Evangelien* en de *Handelingen der Apostelen* zijn veilig om te lezen. Het traktaat toont verschillende zaken. Uit de vraag naar de legitimiteit blijkt zowel de wil van leken om de bijbel in de volkstaal te lezen als een zekere noodzaak om die tegen eventuele kritiek te verdedigen. Het standpunt dat de auteur zelf inneemt laat eerder een grote terughoudendheid zien dan veel enthousiasme; een dergelijk traktaat kan in ieder geval bezwaarlijk de productie van bijbelhandschriften hebben gestimuleerd. De feitelijke overlevering bevestigt dat beeld volkomen.⁴⁰

Rond 1430 begint er in de Nederlanden een grote productie van veelal fraai geïllumineerde handschriften op gang te komen.⁴¹ Het is natuurlijk, gezien de harde feiten uit de veertiende eeuw, verleidelijk een verband te zien met het feit dat de Zuidelijke en de Noordelijke Nederlanden dan onder Bourgondisch bestuur zijn gekomen – en waren niet juist de Bourgondiërs de grote mecenasen van de fabelachtige opbloei van de miniatuurkunst?⁴² Verder onderzoek naar de productie en verspreiding van de vijftiende-eeuwse bijbel zal dat moeten uitwijzen.

6. Conclusies

Het voorgaande heeft duidelijk gemaakt dat de Franse Historiebijbel gedurende de hele veertiende eeuw een publiek heeft gevonden. De belangstelling ging uit van de hoogste Franse adel en enige belemmeringen bij de productie lijken er niet te zijn geweest. In de Zuidelijke Nederlanden is eerder het omgekeerde het geval

geweest. Zowel de Historiebijbel van 1361 als Maerlants Rijmbijbel uit 1272 werden in de tweede helft van de veertiende eeuw slechts spaarzaam gekopieerd, waarschijnlijk vanwege het feit dat de clerus niet wilde dat leken dergelijke lectuur tot zich konden nemen én vanwege het feit dat het lezen van geestelijke werken door de inquisitie ontmoedigd werd. Daar komt nog eens bij dat er een duidelijke Noord-Zuid-tegenstelling is vast te stellen. De handschriftenproductie had de Zuidelijke Nederlanden als zwaartepunt, omdat hier steden als Gent, Brugge en Antwerpen een koopkrachtig en ambitieus publiek hadden, dat zijn status ook met boeken wilde verhogen. Oriëntatie op en beïnvloeding door de koopkrachtige Franse adel is daarbij zeker een factor van belang geweest. Het Noorden daarentegen liep economisch en cultureel achter en er valt dan ook nauwelijks enige zelfstandige productie van belang te ontdekken.

In de Zuidelijke Nederlanden en Parijs is hetzelfde potentieel aan vaklieden voorhanden om boeken van een hoog niveau te vervaardigen. Een kapitaalcrachtige clientèle was eveneens aanwezig. Waar de omstandigheden goed vergelijkbaar waren, moeten de verschillen in productie en verspreiding van Historiebijbels verklaard worden uit maatschappelijke en religieuze factoren.

Literatuurlijst

- Bogaert, P.-M.** (ed.), *Les Bibles en français. Histoire illustrée du moyen âge à nos jours*. Turnhout, 1991.
- Bourdieu, P.**, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Parijs, 1992.
- Coun, Th.**, *De oudste Middelnederlandse vertaling van de Regula S. Benedicti* Hildesheim 1980 (=Regulae Benedicti Studia. Supplementa, 8).
- Dael, P. van**, 'De illustraties bij de proloog en het scheppingsverhaal in de *Rijmbijbel* van Jacob van Maerlant: woord en beeld', in: J. van Moolenbroek & M. Mulder (red.), *Scolastica willic ontbinden. Over de Rijmbijbel van Jacob van Maerlant*. Hilversum, 1991 (=Middeleeuwse studies en bronnen, 25), 105-25.
- Derolez, A. et al.** (eds.), *Corpus catalogorum Belgii. The medieval booklists of the Southern Low Countries*. I: *Province of West Flanders*. Brussel, 1997; IV: *Provinces of Brabant and Hainault*. Brussel, 2001.
- Ebbinge Wubben, C.H.**, *Over Middelnederlandsche vertalingen van het Oude Testament. Bouwstoffen voor de geschiedenis der Nederlandsche Bijbelvertaling*. Leiden, 1903.
- Fredericq, P.**, *Corpus Documentorum Inquisitionis Haereticarum Pravitatis Neerlandicae. Verzameling van stukken betreffende de pauselijke en bisschoppelijke Inquisitie in de Nederlanden. Eerste deel: tot aan de herinrichting der Inquisitie onder Keizer Karel V (1025-1520)*. Gent's-Gravenhage, 1889.
- Gysseling, M.**, *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300*. Reeks I: *Ambtelijke bescheiden*. Reeks II: *Literaire handschriften* [totaal 16 delen]
- Haug, W.**, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1992².
- Haug, W.**, *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters. Studienausgabe*. Tübingen, 1997.

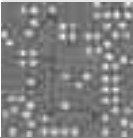
- Hindman, S.L.**, *Text and image in fifteenth-century illustrated Dutch Bibles*. Leiden 1977 (=Verzameling van Middelnederlandse Bijbelteksten. 1: Miscellanea).
- Kienhorst, H.**, 'De Wrake van Ragisef-fragmenten. Lay-out en opkomst van het literaire handschrift in de dertiende eeuw', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 6 (1999), 49-66.
- Klein, J.W.**, '(Middelnederlandse) handschriften: productieomstandigheden, soorten, functies', in: *Queeste* 2 (1995), 1-30
- Kors, M.M.**, 'Bijbelvertaler van 1360 OCart (?)', in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Band 11,1. Berlin, 2000, 249-56.
- Kors, M.M.**, 'Ruusbroec en de crisis van de mystiek', in: *Ons geestelijk erf* 75 (2001), 116-24.
- Kors, M.M.**, 'Job en Psalmen binnen het oeuvre van de Bijbelvertaler van 1360. Naar aanleiding van de oudste handschriften met de Zuid-Nederlandse bijbelvertaling', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 119 (2003), 20-40.
- Kors, M.M.**, 'Die Schenkung einer *Legenda aurea*-Handschrift und die Identität des Bijbelvertalers', in: A. Berteloot, H. van Dijk & J. Hlatky (eds.), *"Een boek dat men te Latine heet Aurea Legenda". Beiträge zur niederländischen Übersetzung der Legenda aurea*. Münster, 2003, 19-34 (=Niederlande-Studien, 31).
- Kors, M.M.**, 'Die Bibel für Laien: Neuansatz oder Sackgasse? Der Bibelübersetzer von 1360 und Gerhard Zerbolt von Zutphen', in: N. Staubach (ed.), *Kirchenreform von unten: Gerhard Zerbolt von Zutphen und die Brüder vom gemeinsamen Leben*. Frankfurt am Main, 2003 (=Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 6) [ter perse]
- Kwakkel, E.**, *Die Dietsche boeke die ons toebehoren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)*. Leuven, 2002 (=Miscellanea Neerlandica, 27).
- Marrow, J.H** e.a., *The Golden Age of Dutch manuscript painting*. New York, 1990. Tentoonstellingscatalogus.
- Moser, N.** *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*. Amsterdam, 2001.
- Pauw, N. de**, 'Bijdragen tot de Geschiedenis der Middelnederlandse Letterkunde in Vlaanderen', in: *Nederlandsch Museum* 6,2 (1879), 129-76.
- Potz McGerr, R.**, 'Guyart Desmoulins, the vernacular master of histories, and his bible historiale', in: *Viator* 14 (1983), 211-44.
- Richard, J.-M.**, 'Les livres de Mahaut comtesse d'Artoise et de Bourgogne 1302-1329', in: *Revue des questions historiques* 21 (1886), 235-41.
- Rouse, R.H. & Rouse, M.A.**, *Illiterati et uxorati. Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris (1200-1500)*. Turnhout, 2000.
- Staubach, N.**, 'Gerhard Zerbolt von Zutphen und die Apologie der Laienlektüre in der Devotio Moderna', in: Th. Kock & R. Schlusemann (eds.), *Laienlektüre und Buchmarkt im späten Mittelalter*. Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Paris, 1997, 221-289.

Noten

- 1 Bourdieu 1992.
- 2 Men zie Moser 2001, 201, vgl. ook 15-8.
- 3 Zie hierover b.v. Haug 1992, inz. 1-24. Ook in Haug 1997 wordt nader ingegaan op literatuurtheorie en individualiteitsbegrip in de Duitse middeleeuwse letterkunde.
- 4 Zie hierover. Potz McGerr 1983.
- 5 Richard 1886, inz. 237.
- 6 Rouse & Rouse 2000, p. 183.
- 7 Robert II en Mahaut lijken in ieder geval serieuzer te nemen kandidaten als opdrachtgever dan een (onbekende) geestelijke (een hypothese van Potz McGerr 1983, 221-2).
- 8 Tot voor kort was hij bekend als 'Bijbelvertaler van 1360' (vgl. Kors 2000.) Sindsdien is er evidentie dat hij wellicht te identificeren is met Petrus Naghel ; zie Kors 2003b
- 9 Het lijkt onwaarschijnlijk dat hij in korte tijd zoveel vertaald heeft. Het zal eerder zijn gegaan om het voltooiën van de netversie van zijn vertaling.
- 10 Zie het overzichtsartikel Klein 1995.
- 11 Rouse & Rouse 2000.
- 12 Rouse & Rouse 2000, I, 237.
- 13 Idem.
- 14 Daarbij rekenen we het zuidelijk deel van Holland mee.
- 15 Deze paragraaf steunt in belangrijke mate op Klein 1995, 2-3, 14-5. –Voor boekproductie in en rond Brussel in de tweede helft van de veertiende eeuw zie men Kwakkel 2002.
- 16 Rouse & Rouse 2000, I, p. 253.
- 17 Vgl. idem, 14.
- 18 Idem, 29: 'Such books were often symbolic purchases, to judge from the pristine state of many that survive' (hun observatie betreft de dertiende eeuw, maar geldt zeker ook voor de veertiende).
- 19 Deze gegevens zijn ontleend aan Bogaert 1991, 33.
- 20 Over dit fenomeen Rouse & Rouse 2000, I, p. 231
- 21 Voorbeelden hiervan te over in Rouse & Rouse 2000, maar zie met name I, p. 235-60.
- 22 Aldus idem, 259-60.
- 23 Zie Potz McGerr 1983, 223.
- 24 De gegevens die de basis vormen voor deze grafiek, zijn ontleend aan Van Dael 1991, alsmede het handschriftenoverzicht in de bundel op p. 145.
- 25 Het dertiende-eeuws materiaal – zowel letterkundige als ambtelijke teksten – is volledig uitgegeven in het zogeheten *Corpus Gysseling*. Zie over de opkomst van het dertiende-eeuwse handschrift Kienhorst 1999.
- 26 Alle volgende gegevens zijn ontleend aan P. van Dael 1991.
- 27 Het moet wel worden gezegd dat van slechts een handschrift uit de veertiende eeuw de bestemming bekend is, namelijk het Groningse handschrift (zie Van Dael 1991, 106), dat als schenking voor Reinoud II, hertog van Gelre, bedoeld was. Het blijft natuurlijk de vraag in hoeverre we een dergelijk gegeven mogen extrapoleren naar de andere handschriften.
- 28 Zie Kors 2003b.

- 29 Idem
- 30 Studie en tekstuitgave in Coun 1980.
- 31 Vergelijk Kwakkel 2002, 143-5.
- 32 Rouse & Rouse 2000, I, 243.
- 33 Zie Kors 2003a.
- 34 De Pauw 1879, 162 en 168. – Het is natuurlijk niet helemaal uit te sluiten dat het in beide gevallen om Maerlants *Rijmbijbel* gaat.
- 35 Derolez 1997 en 2001. – Helaas ontbreekt nog het deel met de belangrijke provincie Oost-Vlaanderen, al wordt deze lacune enigszins gecompenseerd door het onderzoek van De Pauw in het Gentse materiaal.
- 36 De tekst van het decreet is afgedrukt in Fredericq 1889, Nr. 212, S. 215-217.
- 37 Dergelijke decreten hebben er mogelijk toe bijgedragen, dat zelfs een beroemd (en orthodox) auteur als Jan van Ruusbroec in de problemen kwam met zijn mystieke traktaten in de volkstaal (zie hierover Kors 2001).
- 38 Ebbinge Wubben 1903, 90, regels 28-30.
- 39 Zie Staubach 1997.
- 40 Deze paragraaf steunt op Kors 2003c.
- 41 Men zie Hindman 1977.
- 42 Men zie bijvoorbeeld Marrow 1990.

Literaire generaties



Nico Laan

Het begrip generatie is bij literatuurhistorici minder in trek dan periode of stroming, maar er wordt toch regelmatig gebruik van gemaakt, in het bijzonder bij de studie van de laatste twee eeuwen. Een enkeling toont zelfs een bijzondere voorliefde voor het begrip. Een bekend voorbeeld is Knuvelder, wiens literatuurgeschiedenis eindigt met een deel dat uit drie hoofdstukken bestaat, respectievelijk getiteld: 'Eerste generatie (1875-1894)', 'Tweede generatie (1894-1905)' en 'Derde generatie (1905-1916)'. Binnen de neerlandistiek is zo'n opzet uitzonderlijk; andere talenstudies kennen meer geschiedenissen van dit type.

Het denken in termen van generaties ontstond in het begin van de negentiende eeuw, zoals blijkt uit een informatief artikel van Ruiter.¹ Het speelt onder andere een rol in een van de belangrijkste overzichten uit die tijd: Schlegels *Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur* (1805). Behalve schrijvers en literatuurhistorici toonden ook filosofen en sociologen belangstelling. Aanvankelijk vatte men generaties zuiver biologisch op, maar later – dat wil zeggen in het begin van de twintigste eeuw – werd het gebruikelijk meer nadruk te leggen op de rol van historische factoren. Die verandering was voor een groot deel het werk van Dilthey, die de leden van een generatie definieerde als 'degenen die in hun ontvankelijke jaren dezelfde sturende invloed ondergingen'.

Dilthey's idee werd uitgewerkt door de socioloog Mannheim in een klassiek artikel uit 1928: 'Das Problem der Generationen'. Daarin betoogde hij dat het ontstaan van een generatie in drie fasen verloopt. Om te beginnen is er de 'generatieligging'. Daarbij gaat het slechts om de mogelijkheid dat er een nieuwe generatie opkomt – een mogelijkheid die is gelegen in het feit dat een groep mensen in dezelfde periode is geboren en getogen. Vervolgens onderscheidt Mannheim een 'generatiesamenhang'. Die ontstaat onder invloed van een gemeenschappelijk lot, te vergelijken met de 'grote feiten en veranderingen' die volgens Dilthey een generatie tot een homogeen geheel vormen. In de derde en laatste fase is er sprake van een 'generatie-eenheid'. Dit zijn organisatorische of meer informele verbanden die de stijl van een generatie uitdragen.

Het is niet toevallig dat alle hierboven genoemde namen Duits zijn. Het denken over generaties was lange tijd vooral een Duits specialisme en het had daar-

door een sterk geesteswetenschappelijk karakter. Een meer sociaal-wetenschappelijke aanpak dateert van na de Tweede Wereldoorlog, toen het centrum van de studie zich verplaatste van Duitsland naar de Verenigde Staten.

De belangrijkste Nederlandse bijdrage aan dat sociaal-wetenschappelijke onderzoek is afkomstig van Becker, tot voor kort hoogleraar sociologie in Utrecht. Zijn werk is ver buiten de kring van zijn vakgenoten bekend geworden. Dat geldt in het bijzonder voor zijn publicaties over de zogeheten ‘verloren generatie’. Er is een tijd geweest waarin radio, televisie en kranten misschien wel wekelijks aandacht vroegen voor deze generatie. De media lijken de laatste jaren überhaupt gefascineerd door het bestaan van generaties. Wie herinnert zich niet de ‘patatgeneratie’, de ‘achterbankgeneratie’ en allerlei andere scheppingen van journalisten met een sociologische kijk op de wereld

De neerlandistiek heeft de studies van Becker c.s. tot voor kort genegeerd. Er bestaat binnen het vak sowieso nauwelijks een debat over generaties, zoals Ruiter tot zijn verrassing constateert. Dit ondanks het feit dat schrijvers veelvuldig van het begrip gebruik maken en in de geschiedschrijving van de negentiende- en twintigste-eeuwse literatuur diverse generaties worden onderscheiden. De beroemdste zijn natuurlijk Tachtig en Vijftig, maar we kennen daarnaast: de Negentigers, de generatie van 1910, de Zestigers, de Zeventigers en de generatie Nix. Pas heel recent wordt werk van Becker gebruikt om deze en andere generaties te analyseren.

De gretigheid waarmee neerlandici in de geschiedschrijving van het begrip gebruik maken, vindt men niet terug in de schaarse beschouwingen over literaire generaties. Daarin overheerst scepsis over de bruikbaarheid ervan en wordt steevast betoogd dat er alleen een beroep op het begrip mag worden gedaan als er sprake is van literaire vernieuwing. Geldt dat dan voor alle genoemde generaties? Hoe stelt men die vernieuwing vast? En maakt het uit of schrijvers zichzelf als de vertegenwoordigers van een generatie presenteren? Materiaal om deze en andere vragen te beantwoorden, of in ieder geval de richting te leren kennen waarin die antwoorden gezocht moeten worden, levert een recent boek van J.A.A. van Doorn, de grand old man van de Nederlandse sociologie. Het heet: *Gevangen in de tijd. Over generaties en hun geschiedenis* (Amsterdam, Boom, 2002). Volgens het ‘woord vooraf’ gaat het boek terug op aantekeningen van ruim zestig jaar geleden. Van Doorn schreef daar toen, bij wijze van opdracht, onder: ‘Dit alles uitwerken’. Op het einde van zijn leven heeft hij dat alsnog gedaan en het resultaat wordt omschreven als een ‘serie verkenningen’ waarin de schrijver zich meer heeft laten leiden door ‘de bekoring van vergezichten en samenhangen dan door het streven naar systematische analyse’.

Het is inderdaad een los gecomponeerd boek geworden waarin het begrip generatie vanuit verschillende invalshoeken wordt bekeken. Het opent met een rondgang langs recente opinies. De verschillen tussen de onderzoekers blijken groot: tegenover auteurs die zich geen studie van de moderne geschiedenis kunnen voorstellen waarin generaties ontbreken, staan anderen die het een onbruik-

baar begrip vinden. De interesse voor het onderwerp is ook niet gelijkmatig verdeeld over de disciplines. In Nederland tonen vooral sociologen en demografen zich enthousiast, politicologen zijn dat veel minder, en historici laat het begrip betrekkelijk koud.

Omdat Van Doorn zich niet kan voorstellen ‘dat het allemaal schuim en as’ is, stelt hij een werkdefinitie op en probeert vervolgens diverse generaties in kaart te brengen. De definitie luidt als volgt:

Een generatie bestaat uit personen van ongeveer dezelfde leeftijd die gegeven hun historische gesitueerdheid een eigen verhaal hebben te vertellen. Daar zij hetzelfde verleden delen, zullen zij aan de hand daarvan een specifiek generatiebesef ontwikkelen. Dit besef zal in het algemeen pregnanter zijn naarmate de gemeenschappelijke ervaringen een sterker stempel op die generatie hebben gedrukt. Het blijft dan niet bij tijdgebonden verhalen en beelden maar er ontstaan specifieke gedragspatronen en mogelijke sociale formaties die zich langere tijd weten te handhaven, relatief ongevoelig voor de inmiddels optredende maatschappelijke en culturele veranderingen.

Omdat het, gegeven deze omschrijving, valt te verwachten dat vooral oorlogen generatiebevorderend zullen werken, verdiept Van Doorn zich allereerst – en zeer uitvoerig – in de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog, waarbij hij onder andere gebruik maakt van zijn eigen ervaringen. Zijn conclusie luidt dat er inderdaad een zogeheten ‘slachtoffergeneratie’ bestaat, of beter gezegd, een cluster van generaties. Met daarbij de kanttekening dat de verschillende deelgeneraties, zoals de joodse Nederlanders en degenen die in Japanse kampen hebben gezeten, steeds meer zijn verzelfstandigd en er rivaliteit is ontstaan over de vraag wiens lot het zwaarst was.

Nadat op die manier op zijn minst het bestaan is aangetoond van één generatie, maakt Van Doorn onderscheid tussen een ‘passieve’ en een ‘actieve’ generatie. De ‘slachtoffergeneratie’ behoort tot het eerste type. Zij draagt het stempel van een historisch moment en ontleent daaraan haar identiteit. De leden van een dergelijke generatie zijn ‘lotgenoten’. Een ‘actieve’ generatie – de naam geeft het al aan – is niet het product van de geschiedenis (een schokkende ervaring, een maatschappelijke breuk), maar ze creëert haar. De leden van een dergelijke generatie zijn ‘strijdgenoten’. Ze vinden elkaar in hun streven zich te onderscheiden en de omstandigheden naar hun hand te zetten.

Dit verschil tussen ‘actief’ en ‘passief’ is uiterst verhelderend, ook voor de literatuurhistoricus. Dat laatste blijkt uit het vervolg van het boek. Daarin bespreekt Van Doorn drie soorten ‘actieve’ generaties: literaire, politieke en wetenschappelijke. Hij gebruikt daarbij weer eigen ervaringen, namelijk als prominent lid van de ‘jongeren’ – zoals ze al spoedig werden genoemd – die in de jaren vijftig in Nederland de sociologie wilden hervormen. De genoemde generaties zijn volgens Van Doorn ‘zeer verschillend’. Literaire generaties opereren ‘in volle vrijheid’ en kun-

nen zich 'elk denkbaar experiment veroorloven'. Politieke generaties daarentegen hebben rekening te houden met een 'gegeven structuur', te weten een staatsbestel en een partijregime. Wetenschappelijke generaties zouden een tussenpositie innemen: 'gedisciplineerd door scholing en standaard-methodologie, zijn ze vrij en worden ze soms zelfs geprovoceerd om hun boeien te verbreken'.

Het is de vraag of die verschillen niet worden overdreven. Per slot van rekening heeft men ook in de literatuur rekening te houden met het bestaan van 'structuren' en is het literaire klimaat, zeker in Nederland, niet altijd gunstig voor experimenten. Als Van Doorn de verschillende soorten generaties met elkaar vergelijkt, stipt hij ook enkel overeenkomsten aan. Dus misschien mogen we zeggen dat hij zijn oorspronkelijke bewering in de loop van zijn boek relativeert.

De bespreking van literaire generaties concentreert zich op Tachtig en Vijftig. Beide presenteerden zich als een revolutionaire beweging. Zo schreef Van Deyssel: 'Wij zijn niet de voortzetting van, wij zijn de reactie tegen het werk onzer literaire vaders'. En aan zijn eigen vader liet hij weten: 'Gij kunt er niets aan doen, dat gij minder zijt dan ik, dat gij mij niet begrijpt, dat gij, voor de zooveelste maal in de geschiedenis, het misselijke verschijnsel vertoont van een vader, die, als deel uitmakende van een generatie en van een maatschappij, vreemd opkijkt van en zich verzet tegen de kunst van zijn grooten zoon'.

Van Doorn wantrouwt die presentatiewijze. Hij herinnert eraan dat literaire generaties zich pas sinds het begin van de negentiende eeuw zijn gaan manifesteren: 'Hun optreden werd mogelijk toen kunst en literatuur zich gingen onttrekken aan de plicht tot maatschappelijke en politieke dienstbaarheid: ze schiepen een eigen domein. Met de komst van de romantiek kreeg deze autonomie een radicaal karakter. Dichters en kunstenaars distantieerden zich van de jonge burgerlijke samenleving en cultiveerden hun eigen identiteit'. In de loop van de tijd kwam het steeds vaker voor dat generaties zich ontwikkelden tot 'stoottroep van een periode' en daardoor is het schoksgewijs proces in gang gezet dat zo kenmerkend is voor de moderne literatuur. Of misschien is het beter om te zeggen – maar dit is een nuance die bij Van Doorn ontbreekt – voor de manier waarop die literatuur in historische overzichten wordt beschreven.

Men zou denken dat het streven naar artistieke autonomie en het non-conformisme dat van de moderne schrijver wordt verwacht een slechte voedingsbodem vormen voor het ontstaan van generaties of andere sociale verbanden. Het lijkt eerder voor de hand te liggen dat in een dergelijke context groepsvorming wordt gemeden en het literaire domein slechts wordt bevolkt door individualisten. Hoe laat zich dan verklaren dat er desondanks met een zekere regelmaat groepen opduiken die zich, zoals de Nieuwe Gidsers, afficheren als 'het jongere geslacht in de Nederlandsche letterkundige, wetenschappelijke en artistieke wereld'?

Het antwoord op die voor Van Doorn cruciale vraag luidt: dergelijke proclamaties dienen ertoe eenheid te *suggereren*. 'Precies omdat er zoveel verschillen waren, moest generatievorming uitkomst brengen'. Hij is tot dit inzicht gekomen

door een lezing van de historicus De Rooy waarin deze zich afvroeg wat de auteurs van de *Nieuwe Gids* met elkaar verbond. De Rooy kende de poetica van Tachtig, maar het was volgens hem niemand gelukt een bevredigende analyse te geven van het programma van Kloos en de zijnen. Dus opperde hij de mogelijkheid dat zo'n programma misschien niet bestond. Om vervolgens, een paar regels verder, met een zekere stelligheid te verklaren:

Het generatiegevoel bond hen meer dan een specifiek literair programma. Zij gedroegen zich naar een romantische literaire traditie, zoals in Engeland en vooral in Frankrijk tot ontwikkeling was gekomen. Voor zover ze een gemeenschappelijk programma hadden, moest het vooral de aanval op de oudere generatie dienen'.²

Van Doorn veralgemeent die bewering. Volgens hem wordt het literaire individualisme 'gecamoufleerd door een offensieve solidariteit naar buiten. Die solidariteit is noodzakelijker naarmate men het non-conformisme sterker belijdt. Juist dan zullen individuele schrijvers en dichters vergeefs storm lopen op het bastion van de bestaande orde: de zittende tijdschriftredacteurs, de dagbladrecensenten en de comités die subsidies of prijzen hebben te vergeven'. Na verloop van tijd verdwijnt de literair-politieke functie. 'De slag is gewonnen'. Het wordt dan zaak niet als groepslid, maar op persoonlijke titel naam te maken. En dat betekent het einde van het gemeenschappelijk verbond.

Een literaire generatie is dus een mythe. Maar zeker in het geval van Tachtig en Vijftig is het een krachtige mythe gebleken, want beide worden tot op de dag van vandaag beschreven in de termen waarmee ze zichzelf presenteerden. De Rooy verwijst de literatuurhistorici dat ze de mythe aanzien voor realiteit. Van Doorn gaat niet in op de kwaliteit van het literair-historisch onderzoek, maar zijn boek bevat wel een interessante uiteenzetting over wat hij 'generationele geschiedschrijving' noemt. Het gaat daarbij om het beeld dat het vroegere Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie (het huidige RIOD) en haar directeur, De Jong, van de Tweede Wereldoorlog geven. Het woord 'mythe' wordt niet gebruikt. Maar Van Doorn laat wel duidelijk merken dat hij het 'politiek-morele epos' van De Jong een 'merkwaardig genre geschiedschrijving' vindt, en hij betreurt het dat diens visie op de gebeurtenissen de officiële is geworden en zo moeilijk blijkt te corrigeren.

Het zal duidelijk zijn geworden dat *Gevangen in de tijd* een rijk boek is. Toch zijn de ideeën die erin worden ontvouwd niet geheel nieuw. Wie thuis is in het institutionele onderzoek à la Bourdieu komt veel bekends tegen. Dat geldt zowel voor het belang dat wordt gehecht aan de verzelfstandiging van het literaire veld, als voor de wijze waarop groepsvorming wordt geanalyseerd en de strijd wordt beschreven tussen machthebbers en nieuwkomers. Ook de vergelijkingen die Van Doorn maakt tussen het literaire, het politieke en het wetenschappelijke domein, doen aan Bourdieu denken. Vreemd genoeg verwijst Van Doorn nergens naar zijn Franse collega. Kent hij hem niet? Het zou kunnen, per slot van rekening is Van Doorn

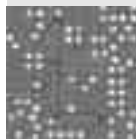
al heel lang met pensioen. Het is ook niet zo belangrijk. Het gaat uiteindelijk om de kwaliteit van de ideeën. Laten we hopen dat Van Doorn niet alleen zijn vakgenoten maar ook neerlandici van die kwaliteit weet te overtuigen.

Aantekening van de redactiesecretaris: in een van de volgende nummers van *Nederlandse Letterkunde* zal een bijdrage worden opgenomen van Gillis Dorleijn en Wiljan van den Akker, die eveneens op het concept 'Literaire generaties' betrekking heeft.

Noten

- 1 **Ruiter, F.** 1998, 'Opkomst en neergang van het generatiebegrip in de literatuurwetenschap', in: H. Righart/P. Luykx (red.), *Generatiemix. Leeftijdsgroepen en cultuur*. Amsterdam/Antwerpen, p. 38-62. Zie voor aanvullende informatie **Becker, H.** 1998, 'Onderzoek naar generaties: vroeger en nu', opgenomen in dezelfde bundel (p. 9-37).
- 2 **Rooy, P. de** 1989, 'Bier, kunst, politiek: de *Nieuwe Gids* in Amsterdam', in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodanum* nr. 81, p. 175-187. Citaat op p. 181.

L'intertextualité sans peine?



ECHO'S VAN KRISTEVA'S CONCEPT INTER- TEKSTUALITEIT IN DE NEERLANDISTIEK (I)

Pierre Geron

1. Inleiding

In de tweede helft van de jaren tachtig was het begrip intertekstualiteit erg in zwang. Het aantal publicaties over intertekstualiteit bereikte toen in het Nederlandstalige gebied een hoogtepunt. Intussen is het woord intertekstualiteit goed ingeburgerd in het vakjargon. Het nieuwe is eraf. Elke student in de letteren komt die dure samenstelling wel eens tegen en vermoedt op etymologische gronden wat ermee bedoeld wordt. Het moet hier om 'verbanden tussen teksten' gaan. Fout is zo'n afleiding zeker niet. Wel blijft ze erg vaag. Met welk soort verbanden heeft men hier te maken? Een gelijkaardige vaagheid vindt men in karakteriseringen van Hugo Claus, bijvoorbeeld, als een 'intertekstuele auteur'. Kennelijk heeft het begrip intertekstualiteit in de loop der tijd een alomvattende (nietszeggende?) betekenis gekregen. Veronderstelt dit dat er ooit meer precieze definities van de intertekstualiteit hebben bestaan?

Ja. Het begrip intertekstualiteit zag het licht aan het einde van de jaren zestig onder de vernieuwende impuls van wat vandaag de Franse poststructuralistische school heet: auteurs als Kristeva, Sollers, Barthes en Houdebine worden tot die stroming gerekend. De intertekstualiteit behoorde aanvankelijk tot hun complexe theoretische stelsel, maar is kort daarna een eigen koers gaan varen als 'autonoom' denkbeeld van de literatuurwetenschap.

Aan die nieuwe term is inderdaad aandacht besteed in de Duitse en Angelsaksische literatuurwetenschap. Zo verscheen er in 1985 de studie van Broich en Pfister: *Intertextualität*, die evenwel de lastige neiging vertoonde om 'het intertextualiteitsbegrip onder afgezwakte vorm voor de vergelijkende literatuurwetenschap [te] willen recupereren' (Claes 1987: 9). In de Angelsaksische literaire studies heeft het concept vrij veel aanhang gekregen. Publicaties die daar als mijlpalen gelden zijn Harold Blooms *Anxiety of influence* (1973) en recenter Graham Allens *Intertextuality* (2000). Ook dankzij de tweetalige (Franse en Engelse) geschriften van Michael Riffaterre heeft het denkbeeld bijna overal burgerrecht weten te verwerven. In die veelheid van bronteksten over intertekstualiteit wil ik me hoofdzakelijk toespitsen op de 'Franstalige tak' en op de receptie ervan in de neerlandistiek. In

het eerste deel van dit artikel kijk ik naar de lancering van het concept door Julia Kristeva. In het tweede deel, in een volgend nummer van dit tijdschrift, wil ik laten zien hoe het concept hernomen is door Michael Riffaterre. Telkens probeer ik echo's van hun beider intertekstualiteitstheorieën in het neerlandistische onderzoek in kaart te brengen.

Nu vijfendertig jaar na de lancering van de term is het mogelijk een overzicht te schetsen van zijn ontwikkeling in de neerlandistiek. De BNTL afzoeken op het trefwoord intertekstualiteit levert een honderdtal treffers op. De meeste van die publicaties zijn lang niet onder te brengen in de afdeling 'algemeen theoretische studies'. Slechts een minderheid ervan benadert de intertekstualiteit vanuit een louter literatuurwetenschappelijk perspectief.

Tussen 1970 en 1984 komt het lemma intertekstualiteit als trefwoord vijftien keer voor. Onder die treffers behoren er acht tot de categorie 'algemeen theoretische studies'. Het grootste aantal theoretische Nederlandstalige werken over intertekstualiteit verschijnt tussen 1985 en 1990. *Spiegel der Letteren* wijdt in 1987 een geheel nummer (bestaande uit veertien artikelen) aan het concept. In dezelfde periode komen belangrijke werken in boekvorm uit als Paul Claes' *Echo's Echo's* (1988) of *Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (1990) waarin essays door Anthony Mertens en Klaus Beekman zijn gebundeld met het oog op een grotere toegankelijkheid van het concept. Na dit hoogtij ontstaat er in de jaren negentig een kloof tussen zuiver theoretische en meer praktische producties over intertekstualiteit: tussen 1991 en 1999 wordt het lemma intertekstualiteit slechts vijf keer opgenomen in de afdeling 'algemeen theoretische studies' terwijl het maar liefst veertig keer vermeld wordt in verband met onderzoeksvelden als 'invloed, literaire betrekkingen en nawerking over één werk' of 'tekstinterpretatie en tekstverklaring over één werk'.

Er valt in deze kwantitatieve gegevens dus een overgang te bespeuren van een theoretische invalshoek naar een meer praktische aanpak. Die ontwikkeling klinkt nogal logisch. Een vernieuwend en uitdagend concept wordt gelanceerd door een Franse semiotica en haar geestgenoten¹. Om met dat gedachtegoed beter vertrouwd te raken wordt het in de eigen taal besproken, bekritiseerd. Zelfs worden er op zekere punten verbeteringen voorgesteld. Die eerste strekking kwam tot aan het begin van de jaren negentig aan bod. Toen raakten de theoretici zo goed als uitgepraat en ruimden ze het veld voor hun collega's met een meer praktische oriëntatie.

Verder dient er zich een andere constatering aan als men een blik werpt op de onderwerpen waarin 'intertekstualiteit' het vaakst als hulpmiddel ingeschakeld wordt. De term blijkt bijzonder populair onder de mediëvisten en onderzoekers die zich met een bepaald type moderne schrijvers van de laatste twee eeuwen bezighouden. Waarom het concept een warmer onthaal heeft gekregen in juist die onderzoeksvelden (en speciaal bij mediëvisten) is niet duidelijk. De intertekstualiteitdenkers hebben immers hun concept een universele dimensie willen geven zodat het van toepassing zou zijn op om het even welk semiotisch object.

In het bestek van een artikel is het uiteraard te hoog gegrepen een compleet overzicht te willen geven van de receptie van een dergelijk begrip in de complexe sociologische werkelijkheid van de neerlandistiek als cluster van verschillende studievelden en activiteiten. Daarom beperk ik me tot echo's van het concept intertekstualiteit in een aantal belangrijke neerlandistische publicaties uit de laatste vijftien jaar. Maar het is goed eerst te kijken naar de theoretische kern zoals die door Kristeva is uitgedacht.

2. Kristeva's theoretische uitgangspunten

2.1 Een nieuwe visie van de tekst

Wil men enig inzicht krijgen in de oorspronkelijke betekenis die de leden van *Tel Quel* aan het lemma intertekstualiteit gaven, dan moet men eerst de omweg maken van de *teksttheorie*. De bepaling van de *intertekstualiteit* hangt immers af van de basisvisie op de eenheid *tekst* zelf. Wat Kristeva en haar groepsgeenoten onder 'tekst' verstaan wijkt af van de traditionele tekstopvatting.

Die traditionele opvatting kan als volgt gekenmerkt worden: een tekst is de materiële vastlegging van verbale stof, zonder meer. De gebruikte taal is een trouwe weerspiegeling van het afgebeelde object. Daarmee komt een zuivere communicatie tot stand tussen zender en ontvanger die als bewuste, cartesisaanse subjecten worden gezien. Mocht de tekst door zijn reis door de tijd en culturen heen beschadigd raken, dan schieten de filologie en de klassieke hermeneutiek te hulp om hem in zijn oorspronkelijke zuiverheid te herstellen. De lectuur houdt in deze opvatting niet veel meer in dan het variëren op een canonieke interpretatie.

De poststructuralistische school daarentegen bepaalt de tekst in termen van leeservaring(en). De tekst heeft hier te maken met een welbepaalde opstelling tegenover de taal. Van de lezer wordt verwacht dat hij een spel met de *signifiant* aanknoopt. De tekst vormt hier het voorwerp van een nieuwe wetenschap die voortgevloeid is uit de ontmoeting van drie disciplines die tot dan toe niet zo veel met elkaar te maken hadden : het dialectisch materialisme, de psychoanalyse en de structuralistische taalkunde. Er moest logischerwijs een nieuwe bepaling van het onderzoeksobject komen. Die definitie is door Julia Kristeva ontworpen:

Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques. (Kristeva 1969: 113)

In deze zin zitten nogal wat noties die de poststructuralistische tekstopvatting typeren. Achter het woord 'translinguistique' gaat bijvoorbeeld een theorie over het *schrijffproces* schuil. Het artefact is slechts een oppervlakteverschijnsel. De schrijftuur

speelt zich niet alleen op het vlak van de taal af, ze begint eigenlijk veel eerder. Van daar dat de tekst als een 'translinguïstisch apparaat' bepaald kan worden : het subject wordt geheel meegesleept in dat proces. Dit wil zeggen dat de 'feno-tekst' ² uit een aantal voorbepalingen voortkomt : het verkeer tussen het gespleten subject en de Ander³ speelt een niet geringe rol in de totstandkoming van een tekst ; en evenzo oefent de socio-historische context waarin het schrijvende subject zich bevindt een belangrijke invloed uit. Al die factoren spelen mee in het psychische leven van het individu en nemen daarmee in het schrijfproces een cruciale plaats in. We dienen er ons goed van bewust te zijn dat het hier om een proces gaat dat zich zowel verbaal als niet-verbaal voltrekt, als het ware door de taal heen.

Nauw verbonden met het concept 'translinguïstisch' is de kijk op de tekst als (nooit voltooid) resultaat van een zogeheten 'pratique signifiante'. Die aanduiding wijst ondubbelzinnig op een dynamische activiteit. De tekst en de schrijftuur worden als een praktijk beschouwd, een bezigheid met de taal waaruit zekere betekenissen ontstaan. De betekenis is dus geen a priori gegeven meer dat via een nauwgezet hermeneutische werkwijze boven water gehaald kan worden. Barthes en Kristeva hebben het trouwens niet meer over 'signification', maar over 'signifiance' (best te vertalen als zingeving). Die nuancering benadrukt nog eens het dynamische karakter.

In het laatste deel van de definitie – dat in deze context van cruciaal belang is – alludeert Kristeva op het verschijnsel dat zij later als *intertekstualiteit* aanduidt. Elke tekst schijnt in die opvatting onlosmakelijk te zijn verbonden met andere stukken tekst. Doordat een tekst in een bepaalde historische en sociale context het licht ziet neemt hij automatisch (soms impliciet) een heleboel culturele gegevens in zich op. Die intertekstuele sporen merk je op allerlei niveaus van de tekstuele constructie (de zinsbouw, de ideologische inhoud, de structurele opbouw, enz). De intertekstualiteit mag overigens niet gelijkgesteld worden met een opgefriste versie van het retorische stelsel dat zich beperkt tot specifieke verschijnselen als bijvoorbeeld het plagiaat, het citaat, de parodie of de imitatio. 'L'intertextualité', schrijft Barthes in een bijdrage aan de *Encyclopaedia Universalis*, 'condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se limite évidemment pas à un problème de sources ou d'influence'.

Een vuistregel van de theorie zou kunnen luiden: in de eerste de beste tekst vind je draadjes van andere tekstuele weefsels. Deze grondgedachte ondermijnt twee romantische mythes: het begrip originaliteit en de nauw daarmee verbonden mythe van de individuele auteur, het genie. Je kunt als schrijver weinig baanbrekends vertellen aangezien iedere tekstuele productie deel uitmaakt van een dialogische beweging. Je kunt natuurlijk ideeën anders verwoorden, er een andere draai aan geven, maar originaliteit reikt niet veel verder dan dat. Ook van het auteurschap als zuiver individuele aangelegenheid wordt er in het intertekstualiteitsdenken afstand genomen. Zodra iemand een tekst voortbrengt gaat die productie meteen op in een web van reeds bestaande teksten. Dit verschijnsel valt nu bijzonder sterk op met het internet: bij het bezoeken van een site is het zelden relevant te weten wie de 'auteur' is van de pagina die men onder ogen heeft. In het

poststructuralistische denken wordt de idee gekoesterd van het collectieve auteurschap – een soort postmoderne versie van de middeleeuwse gemeenschapskunst. Barthes en geestgenoten hebben trouwens de auteur dood verklaard.

2.2 Kristeva's inspiratiebronnen

Als semiotica bestudeert Kristeva tekens, tekensystemen en betekenisprocessen. In dat veld richt ze zich meer bepaald op de werking van talige tekens in literatuur. Ze vat haar bedoeling als volgt samen : 'La sémiologie dont nous nous réclamons considérant le texte *comme une production et/ou comme une transformation*, cherchera à formaliser la *structuration* plutôt que la *structure*' (Kristeva 1968: 298-299).

Om te achterhalen hoe een tekst opgebouwd wordt, wendt ze zich tot de taalkunde en meer specifiek tot de generatieve grammatica. Bij linguïsten als Chomsky en Saumjan vindt zij generatieve modellen die ze met enkele modificaties kan toepassen op een literaire structuur als de 'klassieke roman'. Net als in de generatieve grammatica ontdekt ze een soort dieptestructuur die aan de hele opbouw van de roman ten grondslag ligt. In *Le petit Jehan de Saintré* (1456), bijvoorbeeld, beweegt het verhaal zich geheel tussen de twee polen van een dichotomie (leven-dood). Zo ziet Kristeva in de volgende 'herschrijfregel' de basis waarop de roman 'gegenereerd' wordt: 'la figure fondamentale du texte [est] la dyade oppositionnelle et son rapport à la non-disjonction'.

Toch is Kristeva niet helemaal tevreden met die ontleding van de structurering van een literair product (i.c. de laatmiddeleeuwse roman). Ze doet namelijk geen recht aan de 'insertion particulière de ce texte dans l'ensemble des textes d'une civilisation' (waar 'tekst' niet per se op het geschreven woord duidt; zowel een muziekstuk als maatschappelijke verschijnselen kunnen als tekst 'gelezen' worden). Vandaar dat Kristeva de stelling van de intertekstualiteit inschakelt. De volgende uitspraak lijkt mij in dat verband van cruciaal belang:

[Nous] considérons les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de 'transforms' de séquences (de codes) prises à d'autres textes. [...] La méthode transformationnelle nous mène donc à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel. Nous appellerons *intertextualité* cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle. (Kristeva 1968: 311)

Het onderzoeksveld wordt daarmee uitgebreid tot het historische kader omtrent de 'literaire structuur'.

Een opmerkelijk gevolg van intertekstuele overnames dat Kristeva aanstipt, is de betekenisverschuiving die zulke overnames teweeg kunnen brengen. Ingelijfde sequenties krijgen zelfs vaak een dubbelzinnige dimensie: aanvankelijk louter denotatieve woorden kunnen als duidelijk geconnoteerd overkomen eenmaal ze in

andermans mond gelegd worden. Ambivalentie treedt echter niet op bij elke intertekstuele ontlening. Wèl veronderstelt de ineenschuiving van twee tekstuele sequenties een diepere aanpassing van de ene aan de andere. Het gaat namelijk om een aanpassing van ideologische aard, een soort consensus die twee 'codes' sluiten, wat Kristeva het *ideologeem* noemt. Het *ideologeem* kan gezien worden als een doorsnede tussen verzamelingen: verzameling A kan een roman zijn – die volgens eigen organisatorische principes fungeert – terwijl verzameling B, bijvoorbeeld, een gegeven wetenschappelijk betoog of in een periode overheersende kunstopvattingen bevat. Alle punten van overeenkomst tussen die twee entiteiten drukken de ideologische consensus uit die een werk maar ook een hele periode kan kenmerken.

Nous appellerons idéologème la fonction commune qui rattache une structure concrète (disons le roman) aux autres structures (disons le discours de la science) dans un espace intertextuel. *On définira l'idéologème d'un texte à travers ses rapports avec les autres textes.* Ainsi nous dirons que le recoupement d'une organisation textuelle (une pratique sémiotique) donnée, avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels il renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs sera appelé un *idéologème*. (Kristeva 1968: 312) [Ik cursiveer]

Het ideologeem van een tekst bepalen betekent dat je nagaat welke sporen de socio-historische context (die ook als tekst ontcijferd wordt) er achtergelaten heeft.

Al doet Kristeva's theorie omtrent intertekstualiteit vernieuwend aan, er kunnen twee voorlopers aangewezen worden: Mikhaïl Bakhtin (1895-1975) en Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Hoewel Bakhtine niet helemaal gehecht kan worden aan de socialistisch-realistische school die toen in de Sovjet-Unie als enige richting gold, had hij wel oog voor de mogelijke invloed die ideologieën op een tekst kunnen uitoefenen. Aan hem hebben we het begrip dialogisme te danken. In zijn overwegend stilistische studie van Dostojevski's romans komt hij verschillende stemmen op het spoor. Dialogische teksten zijn zodanig opgesteld dat ze als een (min of meer expliciet) antwoord of een kritiek op andere standpunten opgevat kunnen worden. Die standpunten kunnen zowel in de sociale werkelijkheid (denk aan de publieke opinie) als in teksten van voorgangers of tijdgenoten verkondigd worden. Zo lopen vaak schriftuur en herlezing van andere 'teksten' door elkaar heen. Dat zgn. proces van '*schriftuur/lectuur*' levert polyfonische composities op, dat wil zeggen teksten waar meerdere, soms tegenstrijdige stemmen klinken door het discours van de personages en de verteller heen. De schrijver treedt hier een beetje op als orkestleider die de dialoog tussen de verschillende stemmen aan de gang brengt en regisseert.

De tweede grote inspiratiebron van Kristeva vindt men in de theorie die Saussure over de *Anagrammes* – wel vaker als paragram aangeduid – ontworpen heeft. ‘Het anagramprincipe ligt aan de basis van de Indo-europese poëzietechniek. Door selectie en een willekeurige herschikking van lettertekens kan men een naam of een woord vormen dat belangrijk is voor de tekst’ (Van Gorp 1991: 17). Aan de omschrijving van de poëtische taal als een paragrammatische constructie liggen, volgens Kristeva, drie stellingen ten grondslag:

- A. Le texte poétique est la seule infinité du code.
- B. Le texte littéraire est un double: écriture-lecture.
- C. Le texte littéraire est un réseau de connexions. (Kristeva 1968: 175)

A. De beperkingen die voor de meeste vormen van taalgebruik opgaan, zijn op de literaire teksten niet van toepassing. De literaire taal overstijgt de traditionele, rationele logica waarop ‘het gewone taalgebruik’ berust. Wat in de alledaagse taal onmogelijk en onacceptabel lijkt wordt in poëtische teksten ineens mogelijk. Literaire creaties verkennen braakliggende gebieden van de talige werkelijkheid en pogen het potentieel dat erin steekt zo volledig mogelijk te verwezenlijken.

B. Schrijven gaat hand in hand met het (her)lezen en dus het herschrijven van andere teksten. Deze stelling brengt met zich mee dat het literaire woord als een soort ruimte gezien kan worden waar twee (of meer) stemmen gelijktijdig klinken. En precies door de virtuele aanwezigheid van andere teksten krijgt de schepping een ambivalente dimensie.

C. De derde stelling impliceert dat een literaire tekst niet in eerste instantie verwijst naar één empirische werkelijkheid maar naar allerlei tekstuele fragmenten die er impliciet in besloten liggen. De vermeende eenduidigheid van literaire creaties wordt opgeheven door de vele relaties die een gegeven tekstueel element kan onderhouden met andere eenheden van het intertekstuele web. Een bepaalde tekstuele sequentie moet in dat opzicht als *de uitkomst van diverse verbanden tussen delen van het intertekstuele stelsel* gelezen worden. En precies deze visie op de tekst sluit goed aan bij de zgn. paragrammatische lectuur. In zijn *Anagrammes* toont De Saussure aan dat de grondgedachte van een tekst (vaak kernachtig uitgedrukt in de vorm van de zgn. *mot-thème*) verspreid is over het geheel van de verbale constructie. Opmerkelijk is dat het paragram van een tekstuele eenheid niet alleen een sleutel vormt tot de innerlijke structuur van de tekst maar ook toegang geeft tot vreemde teksten en betekenissen die als het ware opgelost worden in dat paragram.

Tot zover de weergave van Kristeva’s oorspronkelijke intertekstualiteitstheorie. Naast de talrijke verworvenheden ervan – vernieuwende, dynamische visie van de tekst en het literaire teken, emancipatie van de leesact (Cfr. schrijftuur/lectuur) – zijn een paar punten in Kristeva’s theoretische stelsel vatbaar gebleken voor kritiek. Men kan bedenkingen hebben bij de epistemologische waarde van enkele pijlers

van de theorie. Zo is er de terminologische verwarring of althans diffuusheid in het gebruik van bepaalde concepten. De betekenis van sleutelbegrippen zoals ambivalentie of ideologeem verandert in niet onaanzienlijke mate van het ene essay tot het andere. In *Echo's Echo's* komt Paul Claes tot de volgende conclusie wanneer hij zijn voorstelling van het Tel Queliaanse gedachtegoed met de volgende woorden besluit :

Dit alles neemt niet weg dat de structuralistische opvattingen nog te weinig objectief zijn geformuleerd om de titel theorie helemaal waar te kunnen maken. Daarvoor zijn haar vooronderstellingen nog te weinig duidelijk, haar begrippen te weinig gedefinieerd, haar operaties te weinig geformaliseerd. (Claes 1988: 48-49)

De praktische uitwerking van de stellingen brengt eveneens de wetenschappelijke pretentie ervan in het gedrang. Kristeva geeft ons geen 'methodologische houvast'. Frappant is dat de enigen die zich in hun analytische praktijk duidelijk op Kristeva durfden te beroepen, zij waren die zich in de Franse poststructuralistische kringen bewogen (Barthes, Sollers, Houdebine...). Er bestond dus een min of meer impliciete verstandhouding tussen enkele ingewijden. Zij konden ook elkaars werk (of het nu om literaire producties of analytische onderzoeken ging) van binnen uit verdedigen.

3. Weerklanken van Kristeva bij enkele neerlandici

3.1 Paul Claes' Echo's Echo's

Met deze gegevens voor de geest hoeft men zich niet te verbazen over het overwegend theoretische karakter van de eerste Nederlandstalige publicaties. In het begin leek het er een beetje op dat intertekstuele tekstanalyses alleen voor een clubje bevoorrechten weggelegd was. In de neerlandistiek van de jaren zeventig en tachtig heeft Paul Claes zich snel opgeworpen als de spreekbuis van de intertekstuele denkrant. Naast zijn theoretische beschouwingen heeft hij ook de theorie 'uitgeprobeerd' in talrijke artikelen, over de poëzie van Hugo Claus bijvoorbeeld.

Zijn visie over intertekstuele relaties komt echter het best tot uitdrukking in de bijzonder diepgaande studie *Echo's Echo's*. In dat werk belicht Claes het verschijnsel intertekstualiteit vanuit vele invalshoeken. Van de klassieke retorische traditie met besprekingen van het citaat, de parodie, de pastiche, de travestie, e.d. tot de meer moderne en abstracte theorievormingen omtrent die labiele samenstelling intertekstualiteit. Ook laat hij zien hoe teksten aan de hand van een intertekstueel interpretatiemodel gelezen kunnen worden.

Ondanks de talrijke bruggen die hij van theorie naar praktijk slaat kan er echter van een echte verzoening tussen die twee aspecten geen sprake zijn. Essays van

theoretische en praktische aard worden vrij duidelijk van elkaar gescheiden. Na een kritische uiteenzetting van de Franse (post)structuralistische opvattingen, waarvan hij enkele tekortkomingen vaststelt, ontwerpt Claes in *Echo's Echo's* een origineel theoretisch stelsel dat berust op de driedeling syntaxis, semantiek en pragmatiek. Claes bepaalt wat die drie benaderingswijzen van de intertekstuele relaties respectievelijk inhouden.

De syntaxis van de intertekstualiteit zou onderzoeken hoe een reeks teksten met één of meer gemeenschappelijke kenmerken, zich onderling verhouden. Het gaat hier om een louter structuralistische benadering van een verzameling teksten: er wordt niet gelet op de chronologische opeenvolging van de teksten en de hele historische context eromheen. Claes vindt in Lévi-Strauss en diens werk over de mythes een schoolvoorbeeld van zo'n syntactische studie van een intertekst (dat is 'een geheel van teksten die door intertekstuele relaties verbonden zijn' – p. 207). De verschillende items van een dergelijke verzameling kunnen verder nog als transformaties van elkaar beschouwd worden of, met andere woorden, als variaties op een grondtekst. Claes ontwikkelt dan een typologie van de verschillende transformaties die zich voor kunnen doen (en dus van de vormen die intertekstuele relaties kunnen aannemen). Daarbij zit Claes in het spoor van de oude retorische traditie – net zoals Genette trouwens.

De tweede as die Claes voorstelt om intertekstuele relaties tegen het licht te houden is de semantiek. Er wordt hier gezocht naar de betekenis van de intertekstuele relaties. Dat een of meer (stukken) teksten in een andere tekst min of meer duidelijk doorschemeren is meestal niet zinloos. Intertekstuele inlassingen vervullen een zekere functie, ze roepen iets op; dat 'iets' definieert Claes (in navolging van Hjemslev en Barthes) als de connotatie. Als de lezer die connotaties correct weet te decoderen, dan krijgt hij toegang tot een 'diepere' betekenislaag van de tekst.

De derde dimensie van Claes' intertekstualiteitstheorie is de pragmatiek. Vertaald naar het intertekstuele tekstonderzoek: de pragmatiek spitst zich toe op 'de verhouding tussen de tekst en zijn gebruikers': in eerste instantie, 'de auteur die de tekst codeert' en, in een later stadium, 'de lezer die hem decodeert'. Die verhoudingen gaan echter niet zonder probleem. Zo wijst Claes op de neiging om de auteursintentie als ultieme hermeneutische maatstaf te laten gelden. Maar in hoever is zo'n intentie werkelijk te doorgronden? Ook het lezerstandpunt doet vraagtekens oprijzen: bijvoorbeeld, zijn alle intertekstuele verbanden even gerechtigd? In welke mate kunnen zulke verbanden objectief achterhaald worden? Tegenover die dubbele onzekerheid stelt Claes de (culturele) perken waarbinnen elke schriftuur verloopt. Wie naar de pen grijpt doet dat in een bepaald cultureel kader en neemt dan een gegeven positie in ten opzichte van een aantal conventies. Of hij ze nu verwerpt of onderschrijft doet er niet zoveel toe: het simpele feit dat een schriftuur in een bepaalde culturele context ingebed wordt, volstaat om aan een volledig subjectivisme te ontsnappen.

Hoe doordacht die theorie ook is, Claes schijnt haar in het vervolg van zijn essays niet systematisch uit te willen proberen en toetsen. Her en der doet Claes al analyserend toch wel een beroep op noties die hij in zijn theoretisch ontwerp uiteengezet heeft. Met heel veel eruditie onderhoudt hij de lezer over intertekstuele en daarmee aanverwante verschijnselen in diverse literaire tradities (van de oudheid tot de 20ste eeuw met schrijvers als Joyce, Faverey en Claus). Ook verfraait Claes zijn studie met enkele – overigens zeer overtuigende – analyses van onder meer poëzie van Claus (over de bundel *Heer Everzwijn*) en Faverey. Daarbij grijpt hij evenwel niet systematisch naar het theoretische kader dat hij zelf ontworpen heeft. Favereys 'In memoriam P. van Delft' (uit *Chrysanten, roeiers*) analyseert hij bijvoorbeeld eerst in een hermeneutisch constructief perspectief. Vervolgens ondermijnt hij de samenhang van zijn eerste interpretatie door te wijzen op het reducerende karakter ervan. Opvallend is dat die deconstructieve lectuur goeddeels berust op de intertekstuele ambivalentie die in het gedicht sluimert.

Niet zelden zie je deconstructivisten een omweg maken via de intertekst om aan te tonen 'hoe een tekst van andere teksten verschilt en [kan worden opgevat] als een transformatie, niet alleen van die andere teksten, maar ook van de leesconventies zelf' (Claes 1988: 83). In die zin kan de intertekstualiteit als een onontbeerlijk hulpmiddel gezien worden van het deconstructivisme. Blijkt het zo te zijn dat het (van oorsprong) Kristeviaanse gedachtegoed een cruciale plaats toegekend wordt in het arsenaal van het deconstructivisme, dan krijgt ineens de zowel theoretische als praktische weerslag van Kristeva's theorieën een veel diepere dimensie. Het Tel Queliaanse gedachtegoed lijkt grondiger te zijn doorgedrongen dan wat een zoekactie in de BNTL zou laten vermoeden. Het aantal onderzoekers die een deconstructieve tekstpraktijk bedrijven vormt immers geen marginaal clubje (meer) in de neerlandistiek.

3.2 Kristeva in neerlandistische studies uit de jaren '90

Twee echo's van enige intensiteit verdienen hier nog een vermelding om deze schets van de neerlandistische receptie van 'Kristeva 1968/69' aan te vullen: Jef Bogman in Mertens' en Beekmans *Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (1990) en Maaïke Meijer in *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie* (1995).

3.2.1 Bogmans bijdrage aan Intertekstualiteit in theorie en praktijk

In 1990 werd een zestal essays omtrent theoretische en praktische aspecten van de intertekstualiteit gebundeld onder redactie van Anthony Mertens en Klaus Beekman. In hun voorwoord stellen de twee redacteuren de schaarste aan materiaal vast dat voor neerlandici bruikbaar zou zijn, afgezien van Claes' studie uiteraard. Hun remedie tegen dat tekort bevat een uitgebreide en inzichtelijke inleiding over de ontstaansgeschiedenis van het begrip en een reeks illustraties van wat een inter-

tekstuele benadering in concreto te bieden heeft.

In het tweede essay van de reeks laat Bogman ons een glimp opvangen van de opzet van zijn onderzoek naar de intertekstuele aard van de compositie van Van Ostaijens *Bezette Stad*. Trouwens, de titel van zijn in hetzelfde jaar verschenen boek *De stad als tekst* zegt het al : er wordt hierbij uitgegaan van een brede intertekstualiteitsopvatting. Wanneer Bogman in zijn afsluitende samenvatting aangeeft dat er in *Bezette Stad* duidelijke sporen van ‘de montagetechnieken van stomme films’ en ‘de contrapuntische jazz-structuur’ te vinden zijn, roept dit meteen een mogelijke verwantschap met Kristeva op. En toch wordt die verwachting nergens bevestigd. Wel laat Bogman namen als Bakhtine en Barthes vallen. Waarom hij nu expliciete verwijzingen naar de semiotica schuwt, blijft echter nevelig. Wellicht koestert Bogman enige argwaan tegen het soms ondoorzichtige karakter van Kristeva’s stelsel.

Nog steeds in dat tweede essay brengt Bogman *Bezette Stad* thuis in zijn historische en literaire context. Bogman identificeert verder twee mogelijke inspiratiebronnen die Van Ostaijen bij de compositie van *Bezette Stad* hebben beïnvloed, vooral op het vlak van de (complexe) typografie: de Duitse expressionistische dichter August Stramm en Kakuzo Okakura met *Das Buch vom Tee*. Die toelichting van het (weliswaar cruciale) typografische aspect van Van Ostaijens derde gepubliceerde dichtbundel laat desondanks andere facetten van het werk in het midden, zoals de door en door intertekstuele aard van de compositie, zo merkt Bogman op. Hij richt zich dan – evenals Kristeva! – tot Bakhtins begrip dialogiciteit. Wel geeft hij eerst het concept een opknapbeurt om het voor zijn eigen doeleinden bruikbaar te maken. Zo brengt hij de extrapolatie van monologische of dialogische teksten naar monologische of dialogische genres in het geding. Bakhtin zag in de roman het dialogische genre bij uitstek terwijl hij poëzie als monologisch afdeed. In het verlengde van R. Lachmann en T. Todorov betoogt Bogman dat de dialogiciteit zich zowel in lyrische als epische of dramatische teksten kan uiten. *Bezette Stad* bewijst goed hoe de dialogiciteit in de lyrische taal gestalte kan krijgen. Het krioelt in die bundel van de stemmen die de apodictische taal (van de macht of de officiële instanties) radicaal ondermijnt. Om de Duitse opmars door België en de bezetting van Antwerpen te beschrijven maakt Van Ostaijen gebruik van allerlei citaten uit bekende liederen, zoals fragmenten uit het Pruisische volkslied of uit een Antwerpse revue. Ook de stem van de pers wordt in die polyfonie opgenomen. Er is daarbij geen duidelijk naar voren optredende lyrische-ik die als dirigent dienst zou doen. Alleen de typografie brengt een zekere ordening aan in dat dialogische concert.

Bogman sluit zijn stuk af met beschouwingen over de ideale intertekstuele benadering van *Bezette Stad*. Hoe moet de lezer dat lappendeken van citaten ontcijferen? Niet toevallig is ‘de lezer’ het grammaticaal onderwerp van de vraag die Bogman bezighoudt. Hij wordt inderdaad geacht een belangrijke rol te spelen in het zingevingsproces. In dit concrete geval moet de lezer een dubbele intertekstuele leesstrategie aanwenden: om de ingelijfde citaten een betekenis of betekenis-

sen toe te kennen moet hij eerst de oorsprong ervan achterhalen. De letterlijke betekenis van het citaat in zijn oorspronkelijke context is evenwel weinig relevant: ze zou zeker niet leiden tot de ultieme interpretatie. Want zoiets bestaat gewoonweg niet met een tekst als *Bezette Stad*: men heeft hier te maken met een permanente hermeneutische uitdaging (of vriendelijker gezegd, uitnodiging). Van groter belang dan de primaire betekenis van de citaten 'zijn de ideeën, stemmingen en talen waarvan ze symptomen zijn' (p. 32). Die citaten worden met andere woorden niet voor zichzelf gebruikt maar omwille van de connotaties die ze in de compositie invoeren. De vraag 'wat zou dit citaat binnen deze mozaïek kunnen betekenen?' (een hermeneutische kwestie) is dan ook niet los te zien van de vraag 'hoe verhoudt zich dit stukje ingelaste tekst (en alles het met zich meebrengt) tot de rest van die dialogische ineenschuiving van stemmen?' (een semiotische kwestie). Dat de 'echte' oorsprong van de citaten er weinig toe doet, wordt verder nog benadrukt door de anonimiteit van heel wat van die ontleende flarden en de weglating van de aanhalingstekens. *Bezette Stad* is per slot van rekening te lezen als een soort polyfonische partituur: elke stem zorgt voor een eigen effect en gaat tevens op in een algemene anonimiteit.

Merkwaardig voor Bogmans gebruik van het concept intertekstualiteit is dat hij alleen bij Bakhtin (en even bij Barthes) aansluiting zoekt. Even merkwaardig is dat de term zelf bij Bakhtin slechts in de kiem ligt, maar niet als zodanig bestaat. Pas vanaf Kristeva treft men die overkoepelende samenstelling aan. Door expliciete verwijzingen naar Kristeva te mijden wordt het concept intertekstualiteit ruwweg gelijkgesteld met Bakhtins 'dialogiciteit'. Hierboven zagen we echter dat Bakhtin slechts één van de stromen is die door Kristeva's gedachtegang vloeien. Die vernauwing van de acceptie van intertekstualiteit wordt des te opmerkelijker wanneer je beseft hoe diep Bogmans analyse van *Bezette Stad* doordrenkt is van intertekstuele opvattingen à la Kristeva. Het betrekken van andere media (zoals stomme films of jazz-muziek) bij het inkaderen van de onderzochte tekst past immers goed in Kristeva's visie over het aandeel van de 'buitenwereld' (als verzameling van semiotische objecten beschouwd) in het genereren van een tekst. Bogman wekt daarmee de indruk dat hij liever aan de slag gaat zonder rekening te houden met dat denkraam, of beter gezegd, dat hij die ene *theoretische* schakel tussen haakjes zet. Of dat verzuim impliciete kritiek op Kristeva's (al te hermetisch?) theoretisch kader verdraagt, blijft een vermoeden dat door concretere uitspraken echter niet bevestigd wordt.

3.2.2 Intertekstualiteit in de kritische cultuuranalyse

In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie: zo gaat de titel van het boek dat Maaïke Meijer in 1995 publiceerde. Behalve op het brede veld van de kritiek van representatie richt deze studie zich meer in het bijzonder op de methodiek van feministische cultuuranalyse. Binnen de conceptuele werktuigen waar in de vrou-

wenstudies een beroep op wordt gedaan neemt de intertekstualiteit een niet onbelangrijke plaats in: Meijer besteedt er twee hoofdstukken aan. Eerst formuleert ze een paar bakens op het gebied van het intertekstuele tekstonderzoek om vervolgens een eigen invalshoek te bepalen met drie 'graden van intertekstualiteit'. In het tweede hoofdstuk stelt ze het belangrijke aandeel in het licht dat intertekstuele mechanismen hebben in sekserepresentaties – zowel op literair als op algemeen cultureel vlak. Telkens verweeft Meijer de theoretische draden met rafels uit haar concrete leespraktijk. Die doordachte verweving van theorie en praktijk levert een helder overzicht op van de troeven die een intertekstueel tekstonderzoek te bieden heeft.

Onder de vele opvattingen van het concept lijkt Meijer het meest aangetrokken door de ruime bepaling van intertekstualiteit, te weten die in de trant van Bakhtin, Barthes en Kristeva. Daartegenover stelt ze Riffaterres en Genettes strakkere visie: er is bij hen sprake van intertekstualiteit alleen wanneer men met een 'expliciete en in principe traceerbare vorm van ontlending en bewerking' te maken heeft¹. Meijer legt dan de nadruk op de diepe ingewevenheid van elke (al dan niet literaire) tekst binnen een geheel van conventies (genres, culturele gewoontes, condities van verstaanbaarheid, enz.). Omwille van de duidelijkheid beroept ze zich echter in haar uiteenzetting van die ruime intertekstualiteitsopvatting liever op Bakhtin dan op Kristeva. Het essay van de Franse semiotica vindt ze immers al te hermetisch. Een gelijkaardig bezwaar lag wellicht ook aan Bogmans voorkeur voor Bakhtin ten grondslag.

Uit Bakhtins beschouwingen over de dialogische aard van de taal valt evenwel niet op te maken waar het intertekstuele netwerk rondom een gegeven geschrift feitelijk begint en – vooral – eindigt. Aanhangers van een ruim intertekstualiteitsbegrip zitten met het probleem van de begrenzing van het corpus intertekst: uitgaande van het principe dat elk onderdeel van een tekst als een soort hyperlink (om internettaal te gebruiken) kan werken die andere teksten activeert die op hun beurt een heleboel doorverwijzingen bevatten, stuit je vroeg of laat op de vraag van de hanteerbaarheid van een dergelijke benadering. Meijer vindt haar antwoord op die versperrende vraag in het begrip 'resonantie' dat door Van Alphen als metafoor voor intertekstualiteit wordt gebruikt. Meijer verheldert die metafoor met de volgende passage:

Intertekstualiteit [...] is eigenlijk een leestheorie. Het gaat er in deze theorie helemaal niet om welke tekst een auteur gebruikt heeft of waar hij zijn tekst naar gemodelleerd heeft, maar welke teksten als een soort kader meespelen op het moment dat je een tekst leest, tegen de achtergrond waarvan de tekst, die je leest, reliëf krijgt. Dat kunnen dan teksten zijn die de auteur helemaal niet gekend heeft, maar op een of andere manier wel onderdeel uitmaken van het culturele klimaat waarin de tekst functioneert. [De term 'resonantie'] maakt meteen het verschil tussen intertekstualiteit en bronnenonderzoek duidelijk. (Van Alphen aangehaald in Meijer 1995: 24)

Meijer levert vervolgens een praktische uitwerking van haar theoretische uitgangspunten aan. Het 'light verse' gedicht "Roodkapje" van Driek van Wissen ontleeft ze op verschillende intertekstuele niveaus: van eng naar ruim. Hier is de verwijzing naar het sprookje overduidelijk; ze wordt van meet af aan aangekondigd. Alleen worden de feiten en de personages in een ander licht gesteld (bv. meer dan Roodkapje speelt in Van Wissens gedicht de jager de hoofdrol). De verhaalstof krijgt een nieuwe draai (er is sprake van *transpositie* om een term aan Kristeva te ontlelen) en dient een andere bedoeling, met name 'het maken van een grap over ontmaagding'. Op een ander niveau beantwoordt het gedicht aan de genreconventies van het 'light verse' en het sonnet: het gedicht 'onderwerpt' zich zowel aan de inhoudelijke als aan de formele 'voorschriften' van die genres. Er openbaart zich dan een (potentiële) verbondenheid met alle andere items die tot de bewuste genres behoren. Meijer zet ten slotte de stap naar het ruimste niveau van intertekstualiteit: dat van de resonanties. Zelf vat ze haar werkwijze in dat stadium van de analyse als volgt samen:

Daar ging het dan ook om de wijze waarop de tekst is ingebed in algemene conventies van representatie en cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken, waarvan de bronnen verloren zijn. Ik meen dat Van Wissens 'Roodkapje' deelneemt aan een wijdverbreid vertoog over seksualiteit en maagdelijkheid, waarvan ik de contouren heb trachten te schetsen met behulp van een aantal representatieve voorbeelden die naar believen zouden kunnen worden uitgebreid. Ik koos Havelock Hellis en de NVSH-opvattingen, Freuds 'The Taboo on Virginity' en een studentenliedje. Op geen enkele manier wil ik daarmee een concrete relatie van materiële invloed en ontlending suggereren. (Meijer 1995: 33)

Uit Meijers ontleding van 'Roodkapje' blijkt duidelijk dat, zoals al aangegeven, de intertekstualiteit bij haar eerder als lees- dan als teksttheorie ingeschakeld wordt. De gevolgen van zo'n leespraktijk ziet ze zeer helder in: de sterke subjectiviteit die een op 'resonanties' berustende leesteknik impliceert probeert ze geen minuut weg te moffelen. Elke interpretatiepoging bevat een zekere maat van subjectivisme omdat ze onlosmakelijk gebonden is aan de *situatie* van de lezer/interpreter en aan diens *positie* – d.i. de stellingname – die uit die maatschappelijke gelocaliseerdheid voortvloeit.

In het hoofdstuk 'intertekstualiteit en sekse' hervat Meijer haar opdeling van intertekstualiteit in drie niveaus. Ze laat zien wat elke intertekstuele modus te betekenen heeft op het vlak van de sekserepresentaties.

De *eerste modus* is die van de traceerbare ontleningen, of met andere woorden de empirische relatie tussen een tekst en zijn bron(nen). Meijer onderscheidt drie basishoudingen van feministen tegenover hun bronnen: ze maken de kachel aan met teksten die stereotypische visies van de vrouw ofwel patriarchale canons overdragen; ze scharen zich achter voorgangsters / voorgangers; de derde oplossing

heet de 'Revisionist Mythmaking', dat is: het herschrijven van een mythe vanuit het standpunt van een meestal vrouwelijk personage dat in de oorspronkelijke versie van ondergeschikt belang was.

De *tweede modus* van intertekstueel verkeer slaat op de relaties tussen een gegeven geschrift en het/de genre(s) waarin het zich inschrijft. Ook die abstracte categorieën die de wereld van de literaire producten ordent, zijn niet vrij van seksistische bepalingen. In dat verband formuleert Meijer twee stellingen: ten eerste, genres zijn geseksueerd; vooral vroeger waren bepaalde literaire vormen alleen weggelegd voor mannelijke schrijvers (bijvoorbeeld de middeleeuwse epen of de Renaissance-treurspelen) terwijl balladen of religieuze lyriek voor vrouwen voorbehouden waren. Ten tweede, elk genre induceert min of meer voorspelbare voorstellingen van vrouw en man. Denk maar aan het petrarkistisch vrouwenportret dat, volgens Peperkamp, 'een constructie van vrouwelijkheid [representeert en bemiddelt] die het produkt is van een exclusief mannelijke (literaire) cultuur' (Peperkamp aangehaald door Meijer, p. 48). Ook in het bepalen van de actantiële posities van mannelijke en vrouwelijke personages blijken – vooral narratieve – genres niet helemaal vrij te zijn van seksediscriminatie. In die schema's is toegang tot subjectiviteit alleen voor mannen weggelegd terwijl vrouwen ofwel in een objectpositie opgesloten blijven ofwel hun verlangen en hun identiteit in het mannelijke model moeten gieten. Feministische schrijvers gaan dan ook in de twintigste eeuw een heftige intertekstuele strijd aan om de romanconventies om te smeden tot een vertelkader waarin vrouwelijke personages werkelijk aan hun trekken komen.

In de *derde* – meest abstracte – *modus* van intertekstueel spel gaat het om resonanties van bepaalde cultuurteksten in een geschrift. Meijer grijpt hier naar Wolfs *Kassandra* (1984) waarin ze voortbouwend op H. Geyer-Ryans analyse een hele reeks 'mythologische verhalen [hoort doorklinken] waarin vrouwen worden beroofd van hun spraakvermogen (als die van de Atheense prinses Philomela, van de nimf Echo, van Lavinia uit Shakespeares *Titus Andronicus*)' (p. 57). Voortpraktiserend onderkent Meijer het verband dat in teksten regelmatig wordt opgeroepen tussen de onderdrukking van het spraakvermogen en de beknutting van de vrouw in objectpositie. Niet zelden gaat die spraakroof met andere vormen van geweld gepaard zoals de verkrachting, waarschijnlijk de geweldpleging bij uitstek die de vrouw verdinglijkt. Pogingen van vrouwen tot overtreding van die mannelijke orde worden in patriarchale teksten weinig geduld. En die ontkenning van het 'vrouw-zijn' leidt Meijer tot een frappante cultuurtekst: wat in allerlei patriarchale teksten als verleiding en dus liefde voorgedaan wordt (men denke aan Don Giovanni's 1003 vrouwen), duidt in feite op de mannelijke dwang die zich aan al te zelfstandige vrouwen oplegt. Patriarchale liefde betekent dus de al dan niet symbolische dood van vrouw: laat ze zich verleiden, ze verloochent haar verschil en haar subjectiviteit; wijst ze de verleiding af, ze stelt zich bloot aan de patriarchale woede.

Tot zover de uiteenzetting van Meijers blik op 'intertekstualiteit'. Een van de grote verdienste van haar twee artikelen over de betekenis van het concept voor de

(neerlandistische) vrouwenstudies is mijns inziens de hanteerbaarheid die ze verlenen aan een theorie die in diverse opzichten nogal duister is. Door Meijers ogen gezien krijgt de (post-)structuralistische intertekstualiteitstheorie een verrassende relevantie. Het lijkt ineens niet zo moeilijk meer zich een beeld te vormen van het door en door intertekstuele karakter van semiotische objecten⁵. Het blijkt trouwens zeer duidelijk uit de talrijke illustraties die ze gebruikt. Bij Meijer spiegelt de praktijk haar theoretische uitgangspunten consequent af.

4. Besluit

In zekere zin ligt de eerder *productieve* receptie van 'Kristeva 1968/69' in de neerlandistiek in de lijn der verwachtingen. Hiervoor werden vooral twee zwakke punten van de theorie aangestipt: de vaagheid in het gebruik van bepaalde concepten waardoor de samenhang van het geheel onder druk komt te staan en het gebrek aan methodologische 'richtlijnen'. Alleen enkele theoretici, zoals Claes, trokken de stoute schoenen aan om die obscure zone van de literatuurwetenschap te verkennen. Claes bespreekt het concept, schaaft het bij en past het volgens zijn eigen inzichten toe. Door zijn talrijke geschriften heen weet hij de troeven van een intertekstuele tekstpraktijk (met of zonder Kristeva!) naar voren te brengen en daarmee enige nieuwsgierigheid te wekken bij zijn vakgenoten. Meer dan twintig jaar zijn inmiddels omgegaan wanneer Bogman en (vijf jaar later nog) Meijer hun Kristeviaans-geïnspireerd onderzoek voorleggen. Kristeva is in de tussentijd eveneens bekend geraakt als o.a. feministische essayist. Haar gedachtegoed en de mogelijke toepassingen ervan dringen door. Alleen blijken de oorspronkelijke teksten uit *Séméiotiké* niets van hun ondoordringbaarheid af te leggen. Haar essays dienen dan ook vaker als aanzet om zich een eigen weg te banen in het veld en een aan het specifieke onderzoeksobject aangepaste methode te ontwikkelen. Let men niet zozeer op de letterlijke toepassingen van haar grondslagen als wel op de studies die er op een meer vrije wijze op voortborduren, dan komt men een meer omvangrijke productieve receptie op het spoor. Ook de (her)opleving van de belangstelling voor Bakhtin is in een zeker opzicht aan Kristeva te danken. Op de keper beschouwd blijken Kristeva's niet echt toegankelijke stukken dus toch stimulerend te hebben gewerkt.

Bibliografie

- Allen (Graham)**, 'Structuralist approaches: Genette and Riffaterre', in: *Intertextuality*, Routledge, Londen en New-York, 2000, pp. 95-132.
- Barthes (Roland)**, 'Texte (théorie du)', in: *Encyclopaedia Universalis*, 1995, boekdeel nr. 22, pp. 371 e.v.
- Biasi (Pierre Marc De)**, 'Intertextualité (théorie de l')', in: *Encyclopaedia Universalis*, 1995, boekdeel nr. 12, pp. 514 e.v.
- Bloom (Harold)**, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford University Press, New-York, 1973.
- Bogman (Jef)**, 'Intertekstualiteit in Paul van Ostaijens *Bezette Stad*', in: Mertens (Anthony) en Beekman (Klaus) (red.), *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Foris, Dordrecht, 1990, pp. 25-36.
- Bogman (Jef)**, *De stad als tekst – Over de compositie van Paul van Ostaijens *Bezette Stad**, Van Hezik-Fonds 90, Rotterdam, 1990.
- Claes (Paul)**, 'Bijzondere en algemene intertextualiteitstheorie', in: Gorp (H. van), *Intertekstualiteit*, themanummer van *Spiegel der Letteren*, 1987.
- Claes (Paul)**, *Echo's Echo's – De kunst van de allusie*, De Bezige Bij, Antwerpen, 1988.
- Gorp (H. van)** e.a., *Lexicon van literaire termen*, Wolters, Leuven, 1991.
- Jenny (Laurent)**, 'La stratégie de la forme', in: *Poétique*, nr. 27, 1976, pp. 257-281.
- Kristeva (Julia)**, 'Problèmes de la structuration du texte', in: *Théorie d'ensemble* – ouvrage collectif, Seuil – collection Poétique, Parijs, 1968, pp. 297-316.
- Kristeva (Julia)**, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil – collection Poétique, Parijs, 1969.
- Kristeva (Julia)**, 'Une poétique ruinée', [inleiding van de Franse vertaling van] Bakhtine (Mikhaïl), *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Parijs, 1970, pp. 5-27.
- Kristeva (Julia)**, *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Parijs, 1974.
- Meijer (Maaike)**, *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.
- Mertens (Anthony)**, 'Intertekstualiteit. Een inleiding', in: Mertens (Anthony) en Beekman (Klaus) (red.), *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Foris, Dordrecht, 1990, pp. 1-24.
- Mertens (Anthony)**, *Schiproutes en dwaalwegen*, Sauternes, Amsterdam, 1991.

Noten

- 1 Over de plaats van de Franse poststructuralistische (inter)teksttheorie in de literatuurstudies zie Claes 1988 : 38-41.
- 2 Het begrippenpaar 'geno-' vs. 'fenotekst' komt men in een later werk van Kristeva tegen: *La révolution du langage poétique* (1974). In het verlengde van *Séméiotiké* (1969) werkt ze het onderscheid uit tussen het ontstaanproces van een tekst (de genotekst) en de 'fenotekst' die grofweg gelijkgesteld kan worden met wat Barthes het 'œuvre' noemt.
- 3 Centraal staat in de psychoanalyse het verband tussen het sprekende/schrijvende ik en de Ander –

die heel wat vormen kan aannemen : van de levenspartner tot de taal zelf, de zgn. 'trésor des signifiants'. Lacan gaat ervan uit dat elke uitspraak hoe dan ook rekening houdt met de Ander ; elk subject definieert zich in samenhang met de Ander.

De Ander is in de loop der geschriften een ruime (weinig zeggende) noemer geworden. Derek Attridge laat in 'Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other' (pp. 23-24) enkele accepties van het woord de revue passeren. Meestal wordt er gedacht aan *an already existing identity that the self encounters: most obviously, another human being*. Bij Lévinas wordt er eerder verwezen naar de naaste, in de bijbelse betekenis. In postkoloniale studies gaat het meer om de cultuur van de gekoloniseerde die onderworpen wordt aan de overheersende, westerse macht. De gemene deler van al die definities kan als volgt bepaald worden: *the other in these accounts is primarily an impingement from outside that challenges assumptions, habits, and values and that demands a response*.

- 4 Riffaterre en Genette worden inderdaad niet zelden op dezelfde hoop gegoooid. Er bestaan echter aanzienlijke verschillen tussen hun twee theorieën, en op talrijke plekken neemt Genette duidelijk afstand van Riffaterre en andersom. Zo wijken bijvoorbeeld hun respectieve definities van het begrip intertekstualiteit radicaal van elkaar af. Het is dan ook niet wenselijk die twee namen zonder voorbehoud met elkaar gelijk te stellen. Voor een contrastieve studie van de twee theorieën verwijs ik naar Allen 2000.
- 5 Weliswaar heeft Meijer sommige (onheldere) punten van het oorspronkelijke stelsel opzettelijk links laat liggen. Ze heeft in haar essays het oog op de gebruiksvriendelijkheid van de conceptuele werktuigen die ze voorstelt. Vandaar dat die ook als enigszins ge vulgariseerd – maar wel goed ge vulgariseerd, dan – over kunnen komen. Is die nuchtere ontginning van de theoretische rimboe ten slotte geen winst?

‘Laat dat maar aan de stomerij over’

OVER ETHIEK IN CHARLOTTE MUTSAERS’
RACHELS ROKJE

Daniël Rovers

1. Stierenhoorns

De nietsvermoedende lezer heeft de roman *Rachels rokje* nog maar zojuist open geplooid of er wordt al een moreel beroep op hem gedaan. In de inleiding, ‘Wandeling vooraf’ genoemd, wordt dringend verzocht ‘je vooroordelen over goed en kwaad aan de kant [te zetten] en je oren open’ te houden (Mutsaers 1994: 12). In dit boek dat een rokje is, zo luidt het argument, tellen slechts de plooien:

[...] hoe al die plooien zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan en hoe je af en toe een glimp opvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daar tussen of zelfs daar onder, dat is het enige wat telt. En bijvoorbeeld niet of die plooien GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. Of het waarheidsgehalte: luister slechts naar het frou-frou (Mutsaers 1994: 13).

Aldus de naamloze verteller van het boek, die zich hier meteen al laat kennen als wat in de narratologie een ‘extra-diëgetische verteller’ wordt genoemd. Deze verteller zal de lezer op tijd en stond nadrukkelijk toespreken in een dwingend informele stijl.¹ Zo zal ze de lezer onder meer onderrichten over de ethische waarde(loosheid) van literatuur en hem diets maken dat hij niet per definitie geen paard is. Het is ook deze eigenzinnige verteller die in de zevenendertig plooien die *Rachels rokje* telt, zal proberen de ‘coup de foudre’ te ontplooien die de dertienjarige Rachel Stottermaus ooit opliep op het moment dat de taalleraar Douglas Distelvink haar klaslokaal kwam binnenlopen. Een ‘coup de foudre’ die zich dertig jaar later herhaalt als Rachel op een vluchtheuvel in Amsterdam diezelfde Douglas, dan met de naam ‘ingenieur Rokriem’ getooid, opnieuw tegen het lijf loopt.

Deze verteller lijkt zelf geen rol in het door haar vertelde verhaal te spelen. Over ‘Rachel S.’ wordt in de ‘Wandeling vooraf’ in de derde persoon enkelvoud verhaald. Toch kun je met geen wil van de wereld volhouden dat de verteller zich afzijdig opstelt, met andere woorden ‘hetero-diëgetisch’ is. Het is juist de schone schijn van afzijdigheid (van de verteller ten opzichte van het verhaal, maar ook van

de auteur ten opzichte van de verteller) die in *Rachels rokje* meerdere malen zal worden opgelicht. De verteller identificeert zich soms zo sterk met Rachel Stottermaus dat ze haar rol af en toe lijkt over te nemen. In Plooi vijftientwintig bijvoorbeeld begint de verteller eerst in de derde persoon enkelvoud over Rachel en Rokriem te verhalen, om vervolgens zichzelf in het gezegde te projecteren:

Terwijl Rokriem bij Ivy's Flowershop een bosje Leukodendrons in laat pakken – wij weten dat niet doordat we alwetend zijn maar simpelweg doordat hij daar die dag mee aan kwam zetten en doordat de firmanaam zo duidelijk op het papier te lezen was – staat Rachel [...] (Mutsaers 1994: 117).

In de loop van het verhaal zal de verteller bijna geheel opgaan in het hoofdpersoonage, wat tenslotte tot een narratologische implosie zal leiden in het hoofdstuk 'Skatsjok'. Zoals Charlotte Mutsaers al eens uitlegde in haar eerste roman *De markiezin* (1989), stamt de term 'skatsjok' uit de Russische volksmuziek en duidt de plotse overgang van majeur naar mineur aan. Ook in het genoemde hoofdstuk is er sprake van zo'n stemmingswissel. In de eerste regels van het hoofdstuk namelijk doet de dood haar intrede, valt Douglas Distelvink dood neer en verdwijnt Rokriem van het toneel. Nadat de verteller deze feiten heeft opgesomd, spreekt ze zichzelf in één lange zin van meer dan drie bladzijden moed in; ze zegt dat ze Rachels rol zal moeten 'overnemen':

[...] zusje van me, bliksemgekoosde, pasten onze rokjes niet als tweelingrokjes op elkaar, ik beloof je, ik zal zoeken, letter voor letter, lettergreep voor lettergreep, woord voor woord, zin voor zin, net zolang totdat je rokje opruist uit het alfabet [...] (Mutsaers 1994: 213).

Rachels rokje zal vervolgens afsluiten met zeven zogenaamde 'sessies', waarin de verteller háár laatste dagen met Douglas Distelvink uit de doeken probeert te doen ten overstaan van een groep anonieme rechters. In die sessies, een ideosyncratische vorm van bekentenisliteratuur, lijkt de verteller grotendeels samen te vallen met Rachel. De naam 'Rachel' wordt nog maar een paar keer genoemd en dan nog niet eens door Douglas, die Rachel op het eind van zijn leven 'Kareltje' noemt.

Zoals gezegd wordt in *Rachels rokje* niet alleen de traditionele scheiding tussen verteller en hoofdpersoonage, maar ook die tussen auteur en verteller ondermijnd. Dat blijkt alleen al uit het feit dat 'Rachel Stottermaus' een anagram van 'Charlotte Mutsaers' is, een letterlijke variant op Flauberts beroemde uitspraak 'Madame Bovary, c'est moi'. Toch is de verhouding auteur/verteller allerm minst eenduidig. Dat weet de verteller in *Rachels rokje* overigens maar al te goed. In het hoofdstuk 'Skatsjok' spreekt ze zich indirect hierover uit.

De verteller stelt dat ze zich, in navolging van André Breton, het meest interesseert voor boeken die men heeft laten 'openstaan als een deur'. Een wat raadselachtige uitspraak, waar de verteller pas in Plooi vijftientwintig op terugkomt. In die

Plooi gaat het onder meer over de vraag waarom het toch altijd zo moeilijk is om het juiste rokje uit te zoeken voor een belangrijke afspraak (zoals de volwassen Rachel moet ervaren, staand voor haar klerenkast, vlak voor een bezoek van Rokriem). Volgens de verteller is dit probleem terug te voeren op een semantisch-seksuele verwarring. Een vrouw die een rok aantrekt, zo legt ze uit, noemt de opening van een rok een sluiting. De verwarring begint als er vervolgens een man in het spel komt. Als hij een rok uittrekt, noemt hij de sluiting juist een opening. De verteller concludeert op haar geheel eigen wijze: als nu die sluiting openstaat, kan 'je met je verlangens' tegen de lamp lopen, terwijl het evengoed met de liefde spaak kan lopen als de opening hermetisch blijft (Mutsaers 1994: 117). Zou een rok om verwarring te voorkomen daarom niet beter deuren hebben, vraagt de verteller zich vervolgens af. Neen, zo luidt het antwoord. Zulke deuren zouden, net als kerkdeuren, wel eens open kunnen blijven staan, in afwachting van de authentieke bekentenis, de verlossende biecht of de naakte waarheid. Nee, dan liever de ambiguïteit van de rok, waarachter zich de 'Tropische Deur' bevindt. 'Daar kan een rokriem zo naar binnen glippen met zijn staart' (Mutsaers 1994: 118).

Via het achterdeurtje van Breton laat de verteller aldus een zekere vorm van authenticiteit het boek binnen. Een rokje verdraagt simpelweg geen hermetische sluitingen of waterdichte tussenschotten, altijd steekt er wel een apenstaartje doorheen, of zelfs een stierenhoorn. 'Stoppen andere schrijvers soms geen stierehorens in hun boek', zo verdedigt de verteller in 'Skatsjok' haar beroep op de open deuren van Breton. Ze verwijst hiermee impliciet naar Michel Leiris. Het was immers Leiris die in het essay *De la littérature considérée comme une tauromachie* in de jaren veertig stelde dat een auteur meer dan 'alleen maar' literatuur zou moeten produceren, dat een auteur, bespotting of veroordeling voor lief nemend, over zichzelf zou moeten vertellen met een maximum aan luciditeit en eerlijkheid, in een vorm die tot exaltatie leidt, zowel bij de schrijver als bij de lezer. Een auteur, zo stelde Leiris, zou zich moeten opstellen als een stierenvechter, een stierenvechter die verlangt naar de puntige hoorn van een stier (Leiris 1973).

2. Vooroordelen

In 1983 debuteerde Charlotte Mutsaers als schrijver met een bundel emblemata. *Het circus van de geest* heette de bundel die werd voorafgegaan door een (poëticaal) motto van niemand minder dan 'vadertje' Jacob Cats. Het boekje bevatte een eerste uitzicht op het ethisch universum van de schrijver Charlotte Mutsaers, door Ad Zuiderent ooit omschreven als een soort 'Jan Klaassenmoraal': 'zo nu en dan flink meppen kan geen kwaad' (Zuiderent 1993). De definitie van Zuiderent leek vooral gebaseerd op de strijdvaardige spreuk 'Wie in vreedzaamheid gelooft, krijgt graag een gaatje in zijn hoofd'. Andere wijsheden in *Het circus van de geest* passen minder goed in het plaatje dat Zuiderent schetst. Het is bijvoorbeeld nog maar de

vraag of Jan Klaassen zijn Katrien met de volgende spreuk aan zich zou willen binden: 'Stuur uw muze nooit naar huis / maar pak haar stevig in het kruis'.

De moraal die Mutsaers in *Het circus van de geest* voor het eerst uiteenzet en die ze in haar latere werk steeds opnieuw zal toelichten, kan wellicht het best betiteld worden als een anti-moraal, als een militant verzet tegen wat de goegemeente als juist beschouwt. Zo zal Mutsaers in de essaybundel *Zeepijn* (1999) haar lezers oproepen hun 'kop uit de strop van de consensus te halen waar de goegemeente je voortdurend in probeert te duwen' (Mutsaers 1999: 24). En in *Rachels rokje* worden diezelfde lezers herhaaldelijk aangespoord om niet mee te doen aan de 'morele herbewapening' en zich af te zonderen van de 'communis opinio' (Mutsaers 1994: 213, 246).

Het woord consensus roept de context op: het Nederland van de jaren negentig waarin één element van de parlementaire democratie, het vinden van een consensus, tot dogma werd verheven en zelfs wereldwijd geëxporteerd leek te kunnen worden onder de naam harmonie- of poldermodel. Het ging in die jaren goed in de polder; men had een rotsvast geloof in de vooruitgang, een sterk vertrouwen in de democratie en was volkomen overtuigd van het eigen morele gelijk. Volkomen ten onrechte, zo liet en laat Charlotte Mutsaers in haar literaire werk blijken. In haar essays en romans heeft ze dit moderne geloof steeds weer opnieuw aangevalen en aangetoond dat het vaak op niet meer dan een handvol vooroordelen berust. Vijf van deze vooroordelen zal ik hieronder, ter inleiding op een lektuur van *Rachels rokje*, op een rij zetten.

- *Autonomie is een groot goed.*

Rachels rokje is onder meer het verhaal over de stormachtige, nee, onweerachtige liefde die de dertienjarige Rachel Stottermaus opvat voor Douglas Distelvink, een liefde die haar dertig jaar later nog steeds gijzelt. Al op de eerste bladzijden van de roman, in de 'Wandeling vooraf', wordt de lezer met klem verzocht zijn oordeel op te schorten en zich in te leven in dat waanzinnig verliefde meisje Rachel. Dat blijkt moeilijker dan verwacht. De geïnteresseerde lezer zal daarvoor namelijk een deel van zijn hooggeschatte autonomie moeten opgeven. De identificatie met het meisje Rachel blijkt neer te komen op de identificatie met een hondstrouwe teef. En zeg nu eerlijk: wie leest een boek om zich meer dan driehonderd bladzijden met een teef te vereenzelvigen? Want een teef, dat is Rachel zeker, zo valt na te lezen in Plooi negen. In die Plooi wordt beschreven hoe de drieënveertigjarige Rachel Stottermaus reageert als zij op een vluchtheuvel in een winters Amsterdam de man ontmoet op wie ze als dertienjarig meisje zo dodelijk verliefd werd, Douglas Distelvink:

Trouwens, zoals zij daar naast hem staat, je zou zweren dat ze hem bewaakt. Wat nu, hondetrouw? Natuurlijk! Met alles wat daarbij hoort: toewijding, adoratie, apporteerlust, afhankelijkheid, onstuimigheid, onderworpenheid, achternaloperij, redeloosheid en verlatingsangst, kort-

om het hele liefdesprogramma dat door de vrije-vrouw-van-nu met gebrek aan trots wordt aangeduid. Maar wie zo praat heeft nooit het verre fluitje van de baas vernomen. De wet van de hartstocht zegt: Baas en Teef. Trots heeft daar niets mee te maken. Verstand ook niet. Verrukking alles. Wie zou er nou niet met zijn leven voor willen betalen? (Mutsaers 1994: 54).

- *Vooruitgang is goed.*

‘Die vooruitgang van u is een teruggang voor mij. Zo beleef ik het. Zo heb ik het altijd beleefd. En zo zal ik het altijd blijven beleven. Je schijnt er alleen niet voor uit te mogen komen’, stelt de verteller met klem in de Derde sessie van *Rachels rokje*. Illustraties bij deze stelling worden de lezer in de loop van het verhaal aan de hand gedaan. Door de zogenaamde vooruitgang is de kwaliteit van de jam hard achteruitgegaan en vind je geen echte rubberen laarzen of gymbjes van honderd procent katoen meer bij de Bata, de schoenenwinkel die als ‘te goedkoop’ wordt afgeschreven. Kreeften, ‘opgestoten in de vaart der volkeren’, industrieel gekweekt en in glaswol van de ene naar de andere kant van de wereld gevlogen, hebben geen enkele smaak meer (Mutsaers 1994: 251, 264). De kwaliteit moet het, met andere woorden, in wat men vooruitgang noemt steeds vaker afleggen tegen de kwantiteit. Traditionele cultuurgooederen worden opgeofferd aan winstmaximalisatie, waardoor niet alleen de cultuur, maar ook de natuur het onderspit moet delven. Het is de vooruitgang die onze ondergang zal betekenen, want de vooruitgang heeft alles ‘bedorven of afgepakt tot de zee, de lucht, de bergen en de bossen toe’ (Mutsaers 1994: 265).

In de essaybundel *Zeepijn* zal Mutsaers zich in het essay “‘Weemoed onverklaarbaar?’” erg kwaad maken over de verwoesting van het milieu en de teloorgang van de bio-diversiteit als gevolg van de vooruitgang. Ze noemt de milieuvernietiging, vrij naar Max Weber, een ‘aartsonttovering’, de moeder van alle onttoveringen:

Een aartsonttovering, die zijn weerslag heeft op verbeelding en levensvreugde. Nooit leefden er zoveel beroepsonttovenaars als in deze eeuw en nooit werden zoveel soorten van leven met de grond gelijkgemaakt. En het is leuk gevonden maar ook gekkenpraat dat de vele natuurrampen van tegenwoordig allemaal van El Niño (het Kerstkind) zouden komen. Nee, de lauwe windjes van El Niño hebben het niet gedaan. De mens heeft het gedaan. Uit hebzucht. En de mens die er tegen ingaat, zal worden weggehoond, of erger. Ook uit hebzucht’ (Mutsaers 1999: 118).

- *Democratie is (zonder meer) goed.*

Natuurlijk heeft de vooruitgang zo zijn schaduwkanten, maar heeft diezelfde vooruitgang, zo zou men Mutsaers voor de voeten kunnen werpen, niet juist gezorgd voor een grotere bereikbaarheid van luxeproducten voor een grote groep mensen, om maar te zwijgen over vrijheid, gelijkheid en broederschap? Bovendien, zo zou

je je af kunnen vragen: als de vooruitgang niet deugt, wat is dan het alternatief? Moeten we soms terug naar een tijd waarin een kleine elite van echte kreeft en traditioneel bereide jam kon genieten, terwijl de meerderheid van de mensen in plaggenhutten woonde? Charlotte Mutsaers heeft haar antwoord al klaar. In *Rachels rokje* roept de verteller, nadat ze in de Derde sessie de vooruitgang heeft aangeklaagd, verontwaardigd uit:

En haalt u er nu alstublieft geen plaggenhutten bij want plaggenhutten daar ben ik immuun voor geworden. Waarom zou ik als ik toevallig in de vorige eeuw had geleefd in een plaggenhut hebben moeten wonen, als mijn eigen opa in een leuk kasteeltje troonde? (Mutsaers 1994: 262-263).

In dat kasteeltje, zo vervolgt de verteller, was het heerlijk toeven. Je had er de beschikking over prachtige bad- en kinderkamers en houten paarden. Daarnaast waren er veel katten, honden, paarden, knechten en dienstmeisjes. En die dienstmeisjes, legt de verteller uit, die hielden allemaal een dagboek bij waarin ze schreven hoe gelukkig ze waren dat ze 'bij de rijkdom dienen mochten'. Met andere woorden: de expliciet hiërarchische negentiende-eeuwse verhoudingen waren lang zo slecht niet als de goegemeente ons wil doen geloven. Tegenwoordig, stelt de verteller nog, is het kasteeltje 'volledig aan de vooruitgang' prijsgegeven, 'de torentjes zijn een kopje kleiner gemaakt, de karpers opgegeten, de hekken neergehaald'. En nooit meer zal er een luisterrijk kerstdiner worden gegeven, want er wonen nu 'vijftien ongehuwde moeders' in het kasteeltje (Mutsaers 1994: 263).

Wil dat zeggen dat de verteller, en wellicht ook Charlotte Mutsaers, een bloedhekel aan ongehuwde moeders heeft? Dat is, geloof ik, het punt niet. Waar het hier om gaat is dat Mutsaers de vrijheid wil bevechten om te kunnen vinden dat een rijk gezin meer genoeg put uit het leven op een klein kasteeltje dan vijftien ongehuwde moeders tezamen. Dat het daarom niet 'beter' is dat in dat kasteeltje geen aristocratisch gezin woont maar een groep hulpbehoevende vrouwen. Dat een dergelijk standpunt niet vriendelijk overkomt, is het laatste waar een schrijver zich zorgen over zou moeten maken, liet Mutsaers al eerder blijken in het essay 'Le plaisir aristocratique de déplaire', opgenomen in *Kersebloed* (1990). Volgens Mutsaers zouden schrijvers zich aristocratisch moeten durven opstellen. Aristocraten hebben namelijk altijd de (materiële) vrijheid bezeten om onafhankelijk te denken en te handelen, om burgerdeugden als vriendelijkheid, verdraagzaamheid en bescheidenheid aan hun laars te lappen, om zich af te wenden van de 'slavenmoraal': 'Zwerfkeien, schurken, misantropen, getikten en kunstenaars zijn minstens zo afkerig van wat je niet de slavenmoraal mag noemen' (Mutsaers 2000: 86).

En de democratie dan? Wat Mutsaers woedend maakt is niet de democratie op zich, maar het ongebreidelde geloof in een systeem waarin iedereen schijnbaar zijn zegje mag doen, maar dat niet in staat lijkt de werkelijke problemen, zoals milieu- en cultuurvernietiging, op te lossen. Dat geloof vindt zijn oorsprong in de jaren

zestig, jaren waar Mutsaers met gemengde gevoelens op terugkijkt. Het beroemde jaar 1968 heeft voor haar vooral negatieve connotaties. In *Rachels Rokje* wordt 1968 genoemd als het jaar waarin Rachel fijn op skivakantie gaat en per ongeluk haar hondje Pom uit een skilift laat vallen. In *Zeepijn* wordt 1968, het jaar waarin, zo schrijft Mutsaers, ‘zogenaamd’ de verbeelding aan de macht kwam, een ‘rampjaar’ genoemd, waarin de schrijfster scheidde van haar man (én kennis maakte met Francis Ponge). De jaren zestig, zo lijkt Mutsaers te concluderen, hebben ons niet meer gebracht dan een schijnbare vrijheid en gelijkheid. In *Rachels rokje* vraagt de verteller zich hardop af wat we nu gewonnen hebben met dat ‘Alles En Iedereen Eerlijk Bij De Naam Noemen’: ‘Is de wereld niet evengoed, nee, juist daardoor, naar de Filistijnen gegaan?’ (Mutsaers 1994: 114). Onder het mom van de democratische eerlijkheid blijft de fundamentele ongelijkheid tussen mens en dier en tussen mensen onderling maar voortduren.²

- *De menselijke waardigheid is goed.*

Met de zelfgenoegzaamheid waarmee het woord ‘democratie’ in de mond wordt genomen, spreken velen ook het begrip ‘menselijke waardigheid’ uit. In *Rachels rokje* zegt de verteller in de Tweede sessie:

Iedereen is zo verzot op de menselijke waardigheid. Niemand weet wat het is, menselijk waardigheid, maar ze draven er allemaal mee weg. Dat betekent dat het dier kan barsten. Als dier ben je de pineut. Heeft u ooit tribunalen voor misdrijven tegen de dierlijkheid gezien? Onmogelijk, daar is zelfs Neurenberg te klein voor (Mutsaers 1994: 243).

De menselijke waardigheid stelt, anders gezegd, weinig voor zolang niet de waardigheid van elk levend wezen gerespecteerd wordt. De verteller spreekt dan ook haar twijfels uit over het bestaan van mensenrechten: ‘Van die rechten, ik vind het erg dat ik het zeggen moet, heb ik nooit iets mogen merken, evenmin als alle andere dieren’ (Mutsaers 1994: 265). Dat de verteller weinig op heeft met het begrip ‘menselijke waardigheid’, was al gebleken in Plooi vijf, waarin ze zich schamper uitlaat over een literaire prijs voor het ‘behoeden van de waarden van het fragiele individu’ (Mutsaers 1994: 39-40). Volgens de verteller is zo’n prijs grote onzin omdat helemaal niemand die waarden kan behoeden. Zelfs God zou daar niet toe in staat zijn. ‘Sterker’, gaat de verteller door, ‘hij heeft die fragiliteit er met opzet ingebakken. Bij iedereen. Met de waarden erbij. Ter behoeding van zijn almacht en ter voorkoming van de onze. Uit premature jaloezie.’ Een schrijver moet dus niet zo arrogant of zwak zijn te denken dat hij de fragiele menselijke waardigheid zou kunnen of moeten verdedigen, zoals sommige neo-humanistische literatuur-beschouwers (denk aan Martha Nussbaum en haar studie *The Fragility of Goodness*) beweren. De verteller is van overtuiging dat een boek hoogstens een zekere vorm van troost kan bieden:

Kluis af die waarden en bied je kale, breekbare gebeente aan de helhond aan – in de hel is de temperatuur stukken aangenamer dan in de hemel – wordt goeie maatjes met de boswachter en stop als het even kan je boek vol houtblokken. Dan kan de lezer zelf bepalen of hij zich ermee verwarmen wil of niet (Mutsaers 1994: 40).

- *Schoonheids- en gevoelsbeleving zijn voorwaardelijk.*

In de bundel *Zeepijn*, in het al aangehaalde essay “‘Weemoed onverklaarbaar’?”, duikt een soortgelijk kasteeltje op als in *Rachels rokje* wordt genoemd. In *Zeepijn* krijgt het een naam: Plantijn. Plantijn is gelegen in de Antwerpse Kempen en was het bezit van de Belgische opa van Charlotte Mutsaers, die er als jong meisje altijd ‘als een prinsesje’ logeerde. Met plezier had ze altijd teruggekeken op Plantijn, tot op een gegeven moment een vriendin in de jaren zestig tegen haar had gezegd: ‘t Is allemaal tot stand gekomen over de ruggen van de arbeider’ (Mutsaers 1999: 111). De schrijfster had geantwoord: ‘Wordt Plantijn daar lelijker door?’ En ook: ‘Mag alleen een arme met zijn verleden pronken?’ De vriendin had niet op deze vragen willen ingaan. Dat betekende het einde van de vriendschap.

Een gelijkaardig conflict beleefde Mutsaers, laat ze weten in “‘Weemoed onverklaarbaar’?”, toen ze ooit eens haar waardering uitsprak over de woningen uit het Oostendse Belle Epoque. Ze werd door een collega-schrijver meteen gewezen op het Kongolese bloedgeld dat aan die huizen kleefte. Het zadelde haar naar eigen zeggen op met ‘de grauwsliuier van een misplaatst schuldgevoel’. In een ander essay in *Zeepijn* (‘Brief aan mijn broeder Pinokkio’) vertelt Mutsaers over de eerste keer dat ze met zo’n grauwsliuier geconfronteerd werd, namelijk toen ze in de klas een dichtregel van Lucebert te horen kreeg. Het was de beroemde dichtregel uit *apocrief / de analphabetische naam*: ‘In deze tijd heeft wat men altijd noemde / schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand’. Deze zin stortte de jonge Charlotte in de jaren vijftig in een levenscrisis. Toen ze thuiskwam uit school, de dag dat ze deze zin leerde, trok ze zich terug in de kelder van haar ouderlijk huis, een kelder die uitkwam op de Nieuwe Gracht in Utrecht. Ze nam er, schrijft ze in *Zeepijn*, niets dan schoonheid waar: ‘De eenzame paardebloem. De koesterende stralen van de ondergaande zon. De bemoste vochtige stenen. De afwezigheid van mensen. De lieve, lieve rat’ (Mutsaers 1999: 26). Dit uitzicht op onvoorwaardelijke schoonheid stelde de schrijfster gerust en bracht haar naar eigen zeggen een kostbaar inzicht bij:

Ineens snapte ik alles. Natuurlijk bestond er nog schoonheid: voor oog, voor oor, voor hart, teveel om op te noemen. De pest was alleen dat de mensen die de beleving daarvan coûte que coûte wilden ondermijnen en onmogelijk maken, ook bestonden. Blijkbaar verkeerden ze in de vooronderstelling dat het oorlogsleed van anderen een voorwaarde had geschapen die, zelfs aan volmaakt schuldlozen, de plicht oplegde om niet meer van schoonheid te genieten (Mutsaers 1999: 26).

In Plooi dertien van *Rachels rokje* denkt Charlotte Mutsaers de consequenties van de opheffing van de voorwaardelijkheid ‘jusqu’au bout’ door. In deze Plooi wordt, in wat een intermezzo lijkt, verhaald over een bezoek dat Frau Bormann, de vrouw van nazi-kopstuk en initiator van de Holocaust Martin Bormann, met haar zoontje Martin en dochtertje Eike brengt aan Frau Pothast, de vrouw van SS-baas Heinrich Himmler. Vol trots laat Frau Pothast aan haar gasten haar nieuwe meubelen zien. Frau Pothast benadrukt dat dit vakwerk niet in een fabriek vervaardigd had kunnen worden. Met andere woorden: de meubelen zijn gespaard gebleven van de pletwals van de vooruitgang. Wat zijn dat dan voor meubelen? Frau Pothast vertelt het met vreugde: tafels en stoelen gemaakt van menselijke beenderen en een zetel met een vrouwelijke pelvis als zitvlak. Enthousiast toont Frau Pothast ook een exemplaar van *Mein Kampf*, ingebonden in honderd procent menselijke ‘Rückenhaut’. Frau Bormann is met stomheid geslagen. Ze brengt de ‘menselijke waardigheid’ ter sprake, maar Frau Pothast is, net als de verteller in *Rachels rokje*, niet onder de indruk van dat toverwoord: ‘Op de loop gaan is het lafste wat er is. Jullie hebben zeker nooit naar je eigen tassen of schoenen gekeken’ (Mutsaers 1994: 77). Frau Pothast lijkt dus hetzelfde gedachtegoed te verdedigen als de verteller. Het absolute kwaad van het fascisme wordt op deze manier wel gevaarlijk dicht aan de eigen boezem gedrukt, zoals Mutsaers overigens al expliciet deed door in *Hazepeper* haar naam etymologisch te herleiden tot de term ‘takkenbossen’ (Reugebrink 2002: 106). Beweert Charlotte Mutsaers hier dat we van bottenmeubelen en een in menselijk leer ingebonden *Mein Kampf* zouden moeten kunnen genieten, zonder een onsje schuldgevoel? Op deze vraag zou men in de eerste plaats kunnen antwoorden dat het kwaad inderdaad niet schuilt in de esthetische beleving op zich. Wie op de een of andere manier getroffen wordt door de schoonheid van een pelvis-zetel, brengt daarmee niemand om het leven. Het is, met andere woorden, niet verschrikkelijk dat Frau Pothast haar meubelen zo prachtig vindt maar wel dat ze daarvoor over lijken ging. Frau Pothast draagt natuurlijk een deel van de schuld. Het begrip ‘schuld’, dat gepaard gaat met een zekere voorwaardelijkheid, wordt door Mutsaers dan ook niet ontkend. Zij is niet uit op de vernietiging van de menselijke waardigheid, maar wil juist dat begrip uitbreiden tot een ‘dierlijke waardigheid’.³

Plooi dertien handelt naast de voorwaardelijkheid van schoonheidsbeleving ook over de voorwaardelijkheid van gevoelsbeleving. De Plooi eindigt namelijk met een korte beschrijving van het naoorlogse leven van Martin Bormann junior, het jongetje dat destijds zijn moeder vergezelde tijdens het bezoek aan Frau Pothast. Deze Martin, zo wordt verteld, durfde pas veertig jaar na de oorlog in het openbaar te zeggen dat hij van zijn vader gehouden heeft. De reactie van de goegemeente luidt als volgt: “Ofwel u heeft geen gevoel. Ofwel u kunt er niet bijkomen.” De bekommernis om het lot van Martin Bormann jr. lijkt ingegeven door de identificatie van de verteller met dit onschuldige kind van een foute vader. Meerdere

malen wordt in *Rachels rokje* gesuggereerd dat ook de vader van Rachel fout was in de oorlog. Die fout wordt door de goegemeente zonder pardon op de dochter overgedragen. 'De fout die zich schijnt schuil te houden in de Duitse staart en het bloed dat daaraan kleeft' (Mutsaers 1994: 26). En ook de vader van Douglas Distelvink lijkt een zwart verleden te hebben, al kan dat ook letterlijk worden genomen, gezien de donkere huidskleur van Rachels taalleraar. In dat geval maken alle aanhangers van het 'tel père, tel fils'-principe zich zonder meer schuldig aan racisme, wat overigens niet minder laakbaar is dan discriminatie op familiaal niveau.⁴

3. Peetvader & zwerfkei

Ofschoon *Rachels rokje* een anti-moralistische strekking heeft, kan niet gezegd worden dat het boek amoreel is. Integendeel. Charlotte Mutsaers houdt zich in *Rachels rokje* diepgaand met ideeën rond moraliteit bezig. In het boek wordt een 'eresaluut' gebracht aan twee filosofen die elk een eigen ethiek uitwerkten, namelijk de 'peetvader van de plooi' Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), en de 'zwerfkei in je nomadenrokje', Gilles Deleuze (1925-1995). Dat deze twee filosofen samen genoemd worden, heeft een reden. Deleuze heeft zich in een van zijn laatste publicaties, getiteld *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988), gebogen over het oeuvre van Leibniz. En precies deze studie ligt aan de basis van de roman *Rachels rokje*.⁵

Deleuzes studie over Leibniz is zeker geen objectief onderzoek naar de grote Duitse filosoof, wiskundige en historicus. Deleuze leest Leibniz naar eigen goeddunken, haalt oude ideeën van Leibniz uit de vergeethoek, poetst ze op en wendt ze aan voor eigen gebruik. Uitgangspunt van *Le pli* is wat over het algemeen als de kern van het filosofische oeuvre van Leibniz wordt beschouwd, namelijk de vraag: hoe kan men stellen te leven onder een alwetende, voorzienige God als men geconfronteerd wordt met het schijnbaar oneindige kwaad in de wereld? (Rutherford 1995: 7).

Als men het fascinerende antwoord dat Leibniz in zijn oeuvre op de bovenstaande vraag heeft gegeven, wil uitleggen, dan moet men ten eerste opmerken dat Leibniz ervan uitgaat dat de wereld hoe dan ook niet denkbaar is zonder een eerste oorzaak. Deze oorzaak moet volgens Leibniz God worden genoemd. God is volgens Leibniz almachtig, alwetend en vrij in zijn doen en laten. Toch streeft God altijd naar perfectie. In zijn streven naar perfectie – gedefinieerd als de grootste variëteit van wezens en dingen binnen een maximale orde – heeft God ook de wereld geschapen. De genoemde variëteit wordt gegarandeerd door de elementaire eenheden waaruit de wereld is opgebouwd, door Leibniz bedacht met de naam 'monaden'. Deze monaden spiegelen elk een deel van de wereld en breiden haar aldus verder uit, op de meest ordelijke wijze denkbaar.

Volgens Leibniz bestaan er verschillende soorten monaden; de monaden met de hoogste graad van perfectie zijn de rationele zielen. Deze zielen, die huizen in

de mens, zijn in staat de schepping van God te aanschouwen en te waarderen, wat opnieuw bijdraagt aan een hogere perfectiegraad van de schepping. De rationele zielen kunnen handelen met een aan God ontleende vrije wil, en beschikken over kennis en macht. Toch zullen deze monaden de perfectie van God nooit kunnen benaderen. Met andere woorden: juist omdat de mens een vrije wil is toegestaan, kan hij nooit zo volmaakt worden als God. De mens heeft altijd de vrijheid om te kiezen wat hem goeddunkt. Om de mens als mens te laten bestaan, moet God dus een zekere mate van imperfectie tolereren. Dit tekort nu is volgens Leibniz het kwaad. Wat God in al zijn goedheid rest, concludeert Leibniz, is een wereld te laten bestaan die het fundamentele, metafysische tekort aan goedheid zo klein mogelijk houdt. Dit kan God doen, omdat God een overzicht heeft over alle mogelijke ontwikkelingen die zijn schepping zou kunnen doormaken. In zijn alwetendheid heeft God deze zogenaamde ‘mogelijke werelden’ gewikt en gewogen en vervolgens de beste van al deze werelden laten bestaan. Als de mens, de belichaming van een rationele ziel, soms denkt dat hij in een verschrikkelijke wereld leeft, dan moet hij dus beseffen, stelt Leibniz, dat hij maar een stukje van de Goddelijke wereld in ogenschouw kan nemen. Als de mens over het Goddelijke perspectief zou beschikken, dan zou hij inzien dat de wereld goed was. Dat wil zeggen: de mens zou inzien dat hij in de beste van alle mogelijke werelden leefde.

In Leibniz’ filosofie bestaat ontegenzeggelijk een aanzienlijke spanning tussen de alwetendheid van God en de mogelijkheid van de mens om vrij te handelen (Rutherford 1995: 60). Want als God de beste van alle mogelijke werelden heeft geschapen, waarom zou je je als mens dan nog inspannen om het goede te doen? En als die mogelijkheid bestaat, als men zich evengoed te buiten kan gaan aan allerhande wandaden, betekent dat dan niet dat de almacht van God beperkt is? Je zou dit het zwakke punt in Leibniz’ grote theorie kunnen noemen, een punt dat door Deleuze niet zozeer bekritiseerd wordt als wel uitgebuit en op de spits gedreven. Leibniz’ worsteling met de vrije wil brengt Deleuze tot de kernvraag van *Le pli*: ‘Comment confondre la liberté avec la détermination interne, complète et préétablie d’un automate schizophrène?’ (Deleuze 1988: 94).

Wat Deleuze vooral in Leibniz aanspreekt is diens concept van de ‘beste van alle mogelijke werelden’. Deleuze ziet hier een bruikbaar alternatief in voor de Platoon-christelijke opdeling van de werkelijkheid in het arbitraire ondermaanse en de schitterende wereld der ideeën, waar het schone, het goede en het ware zetelen. Die tweedeling, waarop het probleem van de (goede) wil volgens hem valt te herleiden, lost Deleuze op aan de hand van ‘de plooi’. Of beter: Deleuze gebruikt het concept van de plooi om de tweedeling vorm te geven. Hij grijpt daarvoor terug op een idee van de vroege Leibniz, namelijk het idee dat de ziel en geest in een vortex (een voortgezette plooi) met elkaar verbonden zijn. Deleuze illustreert deze verbondenheid in *Le pli* door het beeld te schetsen van de mens als een barokhuis van twee verdiepingen. Op de begane grond huist volgens Deleuze het perceptieve lichaam. Daar valt het licht door de ramen, daar dringen de geluiden van

de straat het huis binnen. Het licht en de geluiden worden vervolgens via de geplooidde marmeren zuilen van het bouwwerk doorgegeven naar boven, naar de eerste verdieping. Daar, op een verdieping zonder ramen, huist de ziel. De ziel heeft ogen noch oren; zij ervaart slecht wat wordt doorgegeven via de marmeren zuilen, oftewel de aangeboren kennis van de ziel.

In het beeld van de mens als barokhuis, enerzijds bepaald door de omstandigheden, anderzijds gedetermineerd door de marmeren zuil van de ziel, lijkt de vrije wil alsnog gemarginaliseerd te worden. En in zekere zin wil Deleuze dat ook. Waar we in ieder geval mee moeten afrekenen, stelt hij, is de misconceptie van de vrije wil als de oorsprong van de intentionele daad. Volgens Deleuze moeten we daartoe eerst twee vooroordelen overwinnen:

- De vrije wil is een soort imaginaire balans, waarop men verschillende motieven kan afwegen.
- De motieven achter een beslissing zijn volledig te reconstrueren.

Deleuze stelt dus dat de vrije wil niet verbeeld kan worden als een imaginaire balans binnen onze ziel. Daarvoor heerst er in onze ziel een te grote onrust, een gevolg van de duizenden 'inclinaties' waaruit zij is opgebouwd. In dit ene woord, 'inclinatie', met zijn letterlijke en figuurlijke betekenis, ligt eigenlijk de kracht van het concept van de plooi besloten. De keuzes die de mens maakt, komen volgens Deleuze namelijk voort uit een bepaalde kijk op de permanente onrust in de ziel, of beter, de invalshoek (inclinatie) van waaruit die onrust bekeken wordt. Dit klinkt als een tautologische definitie, omdat nog niet duidelijk wordt gemaakt welke hoek eventueel de goede zou zijn. Maar aan 'het goede' wil Deleuze, zoals gezegd, zich nu juist niet branden. Het gaat hem om een definitie van de vrijheid. Vrijheid is voor Deleuze juist die conditie waarin de menselijke ziel zich maximaal kan ontplooien, waarin de ziel dus haar eigen inclinatie volgt: 'L'acte volontaire est libre, parce que l'acte libre est celui qui exprime toute l'âme à tel moment de la durée, celui qui exprime le moi' (Deleuze 1988: 95).

Deleuze beschouwt de vrije keuze als een zich plooien van de (voorgeplooidde) ziel naar de omstandigheden. Hij bevestigt zo het bestaan van een (gedeconstrueerde) vrije wil, ten koste, zo zou je kunnen zeggen, van de moraal. Deleuze zou dat overigens niet zo stellen. Hij beweert juist dat het gedachtegoed van Leibniz ons noopt een nieuwe notie te ontwerpen van de moraal. Dit blijkt een zeer concrete en persoonlijke moraal te zijn. Deleuze formuleert het als volgt:

La morale consiste en ceci pour chacun: essayer chaque fois d'étendre sa région d'expression claire, essayer d'augmenter son amplitude, de manière à produire un acte libre qui exprime le maximum possible dans telles et telles condition (Deleuze 1988: 99).

De moraal volgens Deleuze is samen te vatten onder het liberale imperatief van het zich maximaal 'ontplooien'. Elk ontplooien, stelt hij vast, vindt plaats ten koste van

de verdoemden, zij die zich (laten) beperken in hun leven. Verdoemd noemde Leibniz diegenen die louter vervuld zijn van een haat tegen God en de schepping; Deleuze – alsof hij het actuele politieke debat voorzag – ziet het kwaad vooral belichaamd door de rancuneuzen en de verzuurden. Zich niet (willen) ontplooien, dat is de grote zonde, aldus Deleuze. Niet het zuivere kwaad maakte van Adam de oerzondaar, maar zijn geestelijke ‘luiheid’: ‘Tout est question de “paresse” ou non’ (Deleuze 1988: 95). Adam had gewoon nog wat verder in de tuin van Eden moeten rondkijken en zich niet moeten vastklampen aan die ene fetisj, die rode ronde appel.

In *Le pli*, zo kan geconcludeerd worden, gebruikt Deleuze het wereldbeeld van Leibniz als concept en laat diens intentie – de Goddelijke voorzienigheid vrijwaren – voor wat zij is. Wat Deleuze interesseert is het gedachtegoed dat in de barok ontwikkeld werd in antwoord op de crisis in de kerk en de theologische rede, een antwoord dat volgens Deleuze aan het einde van de twintigste eeuw wel eens meer aanknopingspunten zou kunnen bieden dan het nihilisme van negentiende-eeuwse Godloochenars als Nietzsche en Mallarmé. Want dat is dé vraag volgens Deleuze: hoe moet er in deze tijd gedacht worden in de afwezigheid van God en de Goddelijke rede. Oftewel: ‘Penser sans principes, en l’absence de Dieu, en l’absence de l’homme même, est devenue la tâche périlleuse d’un enfant-joueur qui détrône le vieux Maître du jeu [...]’ (Deleuze 1988: 90).

Hoe men dan wel dient te denken, dat wordt echter niet meteen duidelijk. Volgens Deleuze zou men van de barok moeten leren hoe men zijn principes op vruchtbare wijze zou kunnen vermenigvuldigen en aanpassen aan de omstandigheden. De filosoof, zo stelt hij, zou zich in ieder geval niet meer moeten zien als een onderzoeker, zoals de empiristen deden. Evenmin zou de filosoof zich, in het verlichte spoor van Kant, als een rechter (het tribunaal van de rede) moeten willen beschouwen. Nee, stelt Deleuze, de denker zou zich beter als een advocaat presenteren, een advocaat die met de moed der wanhoop, op de rand van de psychose, aan zichzelf en de mensheid uitlegt waarom hij of zij leeft in de beste van alle mogelijke werelden.

Rachels rokje is een belichaming van een Deleuziaanse ontplooiing. In de programmatische Plooi zevenentwintig, een ‘kleine Catechismus van de rok’, staat het er zo duidelijk (en toch dubbelzinnig) als maar zijn kan:

Vraag: Waartoe zijn wij op aarde?

Antwoord: Om een passend rokje te dragen en er weer uit te stappen als de tijd daar is.

Vraag: Een passend rokje, hoe maakt men dat?

Antwoord: Neem twee van je allergrootste gaten en verbind die door een weefsel. Erin stappen.

Aansnoeren. Goed luisteren naar de plooiën van je hersenen en wegcirkelen.

De tijd doet de rest (Mutsaers 1994: 124).

Dat aansnoeren gebeurt in *Rachels rokje* met een rokriem die de twee streken van het menselijk lichaam, de ‘hartstreek’ en ‘schaamstreek’, bij elkaar brengt. Met

'rokriem' wordt natuurlijk ook Rokriem bedoeld, de alias van Rachels geliefde Douglas Distelvink. En precies in deze dwang ligt een enorme vrijheid besloten. Het is de vrijheid om, in tegenstelling tot wat als gangbaar wordt ervaren, de plooiën van je hersenen te volgen, zonder dat je eigen intentie daarbij altijd al van tevoren duidelijk is. Een vrijheid ook, waarbij het onzin is om naar de 'ware bedoelingen' of motieven te vragen, zoals Rachel van Douglas heeft geleerd, want 'Voor ware bedoelingen komt toch niemand uit' (Mutsaers 1994: 223). Zo moet ook de vrijheid van de wet van baas en teef begrepen worden, namelijk als de vrijheid je inclinaties te gehoorzamen. Het is de vrijheid van de beo, waarover in Plooi achtien wordt verteld, om in de dierenwinkel het liedje 'Poesje mauw, kom eens gauw' te neuriën. Voor de verteller is dat geen suïcidaal gedrag, maar een teken van een gegeerde vrijheid: 'En nu kan men zeggen wat men wil, maar zulke vogels, zulke muizen doen tenminste wat met hun leven, leggen het hoe dan ook niet in de klamme, uitgestoken handen van de eerste de beste vette broodheer' (Mutsaers 1994: 96).

In *Rachels rokje* neemt de verteller in de laatste 'sessies' letterlijk de rol van Deleuziaanse advocaat van de wereld op zich tegenover een groep anonieme rechters. De verteller nodigt hen uit tot een oordeel in het tussenhoofdstuk 'Skatsjok': '[...] gooi open die deur en kom binnen heren rechters, leg het rokje onder de loep en trek uw conclusies, er moet toch één schuldige zijn, waarom ruist het anders: ben ik het heren?' (Mutsaers 1994: 215). De rechters blijken al gauw vooringenomen sujetten te zijn, die zich hoogstens associatief met de schuldvraag bezig wensen te houden. Het feit dat de verteller van laarzen houdt en niet vies is van al wat Duits is, volstaat om hen wantrouwig te stemmen. Zij laten zich voornamelijk leiden door één wet, namelijk de wet der voorwaardelijkheid. De verteller werpt hen dan ook voor de voeten: 'U wilt maar één ding geloof ik: linea recta afkoersen op de schuld. Langs de snelweg nog wel. Af en toe even halthouden om een broodje kroket met cola te nuttigen in een wegrestaurant en voort maar weer. Maar dat gaat zomaar niet, de Van Slingelandtroute bestaat ook en dat is toevallig de mijne. Het antwoord op de schuldvraag, heren rechters, is nog nooit kaarsrecht geweest' (Mutsaers 1994: 245).

4. De wet

Dat de rechters in *Rachels rokje* zulke onbenullige stropoppen zijn, wil niet zeggen dat daardoor de advocaat van een overwinning verzekerd is. Bij gebrek aan een verstandig publiek dat weet hoe te oordelen, blijft de schuldvraag, een vraag die volgens Marc Kregting het oeuvre van Mutsaers domineert, onbeantwoord (Kregting 2000: 19). Bij gebrek aan een wijze rechter of een gedegen wetboek beëdigt de verteller zich in een van de laatste sessies dan maar zelf tot rechter. 'Hoe zou ú reageren', bijt ze haar rechters toe als die haar verwijten te vaak op de 'grieventrommel'

te slaan, ‘als u uw eigen dictator plus uw eigen minister van cultuur, defensie en justitie was. Ik ben een staat in een staat, dat moet’ (Mutsaers 1994: 262). Maar dat de schuldvraag toch blijft opduiken in *Rachels rokje*, wijst erop dat Charlotte Mutsaers’ moraliteit niet geheel samenvalt met de Deleuziaanse wet van de ontplooiing. Het wijst erop dat ze haar principes op eigen wijze heeft vermenigvuldigd en uitgewerkt. In dit kader is het interessant een vergelijking te maken met de zedenleer van Immanuel Kant (1724 – 1804), gepubliceerd in de *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785) en in de *Kritik der praktischen Vernunft* (1788). Kant heeft zich altijd fel verzet tegen het idee dat de begrippen goed en kwaad afhankelijk zouden zijn van de menselijke willekeur, en heeft ook altijd het Humeaanse idee verworpen dat de moraliteit van een handeling gelijk staat aan het geluk dat die handeling genereert (Verhaeghe 1994: 78). Met zijn nadruk op de autonomie van de wil, zijn stelselmatische verdediging van de goede bedoelingen, zijn principiële onderscheid ook tussen de mensen- en dierenwereld, lijkt *Rachels rokje* Kant te passen als de onderbroek van een sumoworstelaar een meisje van dertien. Charlotte Mutsaers lijkt zich dan ook in *Rachels rokje* expliciet af te zetten tegen de traditionele Kantiaanse filosofie; lees dat ‘aan de kant zetten van vooroordelen over goed en kwaad’ er nog maar eens op na.

In de *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* gaat Immanuel Kant op zoek naar een absolute, morele maatstaf voor het menselijk handelen. Een handeling kan volgens Kant alleen maar moreel worden genoemd, als die niet door verlangens, neigingen of andere contingente factoren bepaald wordt. Dat de mens, als hij op grond van impulsen of begeertes handelt, een vreemd soort spanning ervaart tussen het ‘behoren’ en het ‘verlangen’, bevestigt volgens Kant alleen maar het bestaan van absolute morele maatstaven. Volgens Kant kan de mens die maatstaven alleen naast zich neerleggen, omdat er absolute principes bestaan. En die principes moeten door de praktische rede aan het licht worden gebracht. In die zin moet ook Kants welhaast aforistische uitspraak ‘Je kunt, want je behoort’ worden geïnterpreteerd.

Het imperatief van de rede wordt door Kant in zowel de *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* als de *Kritik der praktischen Vernunft* uitgewerkt als universele plicht, een plicht die de mens eigen is juist omdat hij een mens is, dat wil zeggen een wezen in het bezit van de praktische rede. Kant noemde deze plicht, zoals bekend, de categorische imperatief, en formuleerde de plicht in drie verschillende varianten, waarvan hieronder de twee meest bekende worden genoemd.

- Handel alleen op grond van maxims die je als universele wet zou willen vestigen.
- Behandel jezelf en andere rationele wezens nooit alleen als middel, maar ook als doel.

De eerste formulering wordt over het algemeen als het formele beginsel van de categorische imperatief beschouwd, en wordt door sommigen zelfs de grondvorm van de moraal genoemd (Harpham 1999: 18). Als iemand een morele keuze maakt, zal hij of zij dat niet anders kunnen doen dan vanuit universeel oogpunt.

Als je ervoor kiest geen vlees meer te eten omdat je je door vlees te eten verantwoordelijk acht voor de industriële moord op levende wezens, dan is dat geen particuliere beslissing. Je doet dit in de hoop dat jouw beslissing een universele wet zal worden: dat geldt ook voor Rachel Stottermaus. Niet voor niets wordt zij in het boek door de verteller getypeerd als 'categorisch'. Natuurlijk is met deze formulering van de categorische imperatief nog geen absolute maatstaf of universeel principe gegeven. Elke mens zal zich bij iedere beslissing moeten blijven afvragen of er voldoende redenen bestaan om een te nemen beslissing als universele wet te willen beschouwen.

En juist daaraan schort het nog wel eens, blijkt uit *Rachels rokje*, een boek dat als een kritiek op onnauwkeurige interpretaties van Kants eerste formulering van de categorische imperatief gelezen kan worden. Mutsaers' aanval op de schijnwet van de voorwaardelijkheid is vooral een aanval op verkeerd begrepen Kantianisme. In *Rachels rokje* zijn het de rechters die in de laatste sessies de verteller beoordelen op grond van voorwaardelijkheid, aan de hand van 'guilt by association' zoals de rechters het zelf zeggen. De voorliefde van de verteller voor laarzen, poëzie waar laarzen door marcheren, Duitse romantische literatuur, de Wannsee, het zogenaamd tsaristische toetje 'charlotte russe': de rechters moeten er niets van weten. 'Is de smaak van een toetje dan ook al voorwaardelijk?', roept de verteller op een gegeven moment wanhopig uit. Eerder kreeg de verteller van 'het monster van de herbeleving' al te horen dat ze niet meer van Kuifje mag genieten. Het monster van de herbeleving stelt: 'Je was dol op Kuifje? Die Bobbie van hem, dat hondje, dat mormel, snuffelde in Duitse vuilnisbakken' (Mutsaers 1994: 231, 80). De impliciete redenering luidt hier, geloof ik, als volgt: door niet te genieten van Kuifje, getekend door een man die 'fout' was in de oorlog, zal de genietbaarheid van 'foute' (fascistische) schrijvers verdwijnen en zo ook wellicht een deel van het fascistische gevaar. Maar wie zo denkt, wie zich houdt aan de wetten van de voorwaardelijkheid, zo zou men kunnen zeggen, benadert het goede inderdaad via een grote omweg.

Als de eerste formulering van de categorische imperatief de formele structuur is, dan kan de tweede formulering van categorische imperatief, zoals uitgedrukt in de *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* – 'der Mensch, und überhaupt jedes vernünftige Wesen, existiert als Zweck an sich selbst, nicht bloß als Mittel zum beliebigen Gebrauche für diesen oder jenen Willen, sondern muß in allen seinen, sowohl auf sich selbst, als auch auf andere vernünftige Wesen gerichteten Handlungen jederzeit zugleich als Zweck betrachtet werden' – de inhoud van Kants ethische systeem genoemd worden (Kant 1971: 59-60). Op dit punt scheiden de wegen van de Duitse filosoof en de Nederlandse schrijfster. Of liever: Mutsaers beslist om op twee paden tegelijk te blijven lopen en het bos te zien, terwijl Kant zijn uitgestippelde weg consequent aanhoudt. Wat voor Kant de grond van zijn hele ethiek vormt, de definitie van de mens als redelijk wezen als doel op zich, is voor Char-

lotte Mutsaers juist de oorzaak van het onrecht in de wereld: het feit dat de mens het dier en de natuur met een nietsontziend verlangen naar vooruitgang aan zich ondergeschikt heeft gemaakt. Het oeuvre van Charlotte Mutsaers zou opgevat kunnen worden als een vlammeende voetnoot bij deze categorisatie-fout.⁶ Mutsaers beschouwt de gehele wereld, inclusief alle levende wezens zoals distelvinken, apen, kalveren, fox-terriërs, panda's en kevers als doel op zich. Dat geldt dus ook voor de dingen. Ook, om eens iets te noemen, een aladdin, een Bugatti en een rokje moeten niet zomaar als middel in de hoek worden gezet. Een mooi voorbeeld van Mutsaers' ethische besef wordt in Plooi vijf gegeven. Daar beseft de verteller opeens dat ze de drie dozijn Portugaises (oesters) die in Plooi twee op het balkon stonden in afwachting van de kerstmaaltijd (een maaltijd die eindigt in mineur omdat de vader van Rachel wordt vermoord) helemaal vergeten is. Ze heeft, zo bedenkt ze, die oesters dus voor niets laten verrotten.⁷ De verteller stelt het zo:

Soms overvalt je plotseling de wreedheid van de schrijver in zijn eigen boek. De snoerende wreedheid van een rokriem zou ik ook niet platonisch willen noemen maar als je met je eigen ogen ziet hoe je pen, ter typering van wat dan ook, rustig zesendertig oesters op een balkon neerschrijft om ze goed te houden in de winterkou, en hoe diezelfde oesters al een paar alinea's later compleet aan hun lot worden overgelaten omdat ze niet langer van pas komen, zul je moeten toegeven: dát is pas kaltstellen. Dan kun je nog altijd beter verorberd worden in de gezelligheid van een goed verwarmde kerstkamer (Mutsaers 1994: 39).

Bovengenoemde oesters maken overigens deel uit van een bonte stoet dieren die voorbij komt kruipen, vliegen en draven in *Rachels rokje*. In de Vierde sessie wordt voor de lezer nog eens op een rijtje gezet welke dieren er in al die zevenendertig Plooiën de revue zijn gepasseerd. Het blijken er in totaal dertig te zijn. Naast de oesters traden onder meer op: een kat, een hond, een kalf, een distelvink, een schaap, een kever en een panda. Dat de meeste van die dieren vooral in de taal hun sporen achterlieten, dat wil zeggen, figuurlijk optraden – het kalf in de 'kalverliefde', het schaap in het 'schaapjes tellen' – is geen reden om ze als onbelangrijk af te schrijven. Je zou kunnen zeggen dat Mutsaers juist in de behandeling van deze 'alfabetische' dieren aantoonde hoe verweven de mensen- en dierenwereld eigenlijk wel niet zijn in onze taal.⁸ Een snelle blik op de metaforen en figuurlijke uitdrukkingen in Plooi een spreekt wat dat betreft boekdelen. Rachel leert van haar moeder, die getooid is als een 'paardebloedworst' een liedje, dat bij haar naar binnen vliegt als een 'gebraden vogeltje' en dat ze zingt met een 'over het paard getilde schelle kinderstem'. Zo wordt ze 'opgezadeld' met een gemis. Dat liedje waarvan sprake is, handelt over een aapje met een gaatje in zijn rokje waar een staartje 'deursteekt'; Rachel, een 'apekind' met een apestaart, hoort vervolgens dat niet alleen vogels en gekheid, maar ook aapjes op een stokje zitten. En zoals het aapje zijn staartje schijnt te moeten verliezen, zo verliest Rachel het hare.

'Dat de meeste van die dieren vooral in de taal hun sporen achterlieten': het is

een hachelijke zin. Want natuurlijk hangen alle dieren die in *Rachels rokje* voorbij komen van letters aan elkaar. Maar waarom dan die bezorgdheid om die zesendertig oesters op de bladspiegel? Omdat, zoals ik al stelde, Charlotte Mutsaers weigert een duidelijk onderscheid te maken tussen wat als doel en wat als middel beschouwd moet worden. En dat geldt niet in het minst voor wat over het algemeen als het middel, het instrument van de romancier wordt beschouwd: de taal. Charlotte Mutsaers gebruikt in *Rachels rokje* de taal dan ook niet in de eerste plaats als middel om te claimen dat dieren een menswaardige behandeling verdienen. Evenmin valt *Rachels rokje* te herleiden tot een woordpuzzel waarin wordt aangetoond hoe verweven de mensen- en dierenwereld wel niet zijn. Het boek ambieert veel meer, het wil namelijk zijn inhoud vormgeven, opdat de vorm inhoud wordt.

Zoals Kant redeneerde dat we slechts kunnen nadenken over goed en fout op grond van het bestaan van het goede, zo zou men aan de hand van *Rachels rokje* kunnen redeneren dat ons vermogen om te leven slechts mogelijk is door het leven zelf, wat ons verplicht dat leven ook te respecteren. Dat wil zeggen: elke uiting van leven nooit alleen als middel te beschouwen, maar ook als een doel op zich. In *Rachels rokje* wil Charlotte Mutsaers een categorisch doorgedacht alternatief bieden voor het hedendaagse doel-middel-denken. En dat is in de eerste plaats een talig alternatief. De verwevenheid van vorm en inhoud in *Rachels rokje* blijkt bijvoorbeeld in Plooi zesentwintig, de genoemde 'kleine Catechismus van de rok'. Charlotte Mutsaers schrijft er:

Het rokje wil niet opgehouden worden, het wil omsingeld wezen als een paardebui. Dat kan het beste met een rokriem. Maar een rokriem kan nog meer. Het menselijk lichaam heeft twee streken: de hartstreek en de schaamstreek. Een goede rokriem snoert die bij elkaar (Mutsaers 1994: 124-124).

Rokriem is, zoals gezegd, ten eerste de naam van de gekoesterde geliefde, de man door wie Rachel zich met zoveel overgave laat insnoeren. Ten tweede is Rokriem natuurlijk ook de vorm van de roman *Rachels rokje*, een boek waarin de liefde- en lustgevoelens, het schaamte- en schuldbesef van de auteur worden vormgegeven tot een op zichzelf staand kunstwerk: het rokje. Dat prachtige woord 'rokriem' is, met andere woorden, een geplooid begrip: het heeft twee kanten die nooit los van elkaar te denken zijn.

In een essay over de bundel *Zeepijn* omschreef Pieter De Buysser Charlotte Mutsaers' werk ooit eens als 'basisdemocratisch': zeeschelpen en heggenbladeren zouden er evenveel rechten bezitten als de 'Grote Ideeën en Belijdenissen' (De Buysser 2000: 189). De Buysser concludeerde dat Mutsaers gedreven wordt door een Hogere Wet maar hij liet het, heel kies, aan Mutsaers over die wet te formuleren. De Buysser verklaarde zijn schroom als volgt: '[...] daar wil ik te graag haar volgende boek voor lezen'. De bovenstaande articulatie van de geradicaliseerde, men zou kunnen zeggen 'onteigende' versie van de Kantiaanse categorische imperatief,

klinkt in vergelijking met De Buyssers uitspraak nogal onttoverend. Charlotte Mutsaers lijkt alsnog te worden gecategoriseerd als een formalist, een schrijver die zin, woord en ding als doel op zich beschouwt en daar in zijn of haar oeuvre in alle onschuld op voortborduurt, een schrijver die de poëtische functie vooral opvat als een excuus om zich te nestelen in een bloedeloze autonomie.⁹ Dat is niet mijn bedoeling geweest. *Rachels rokje* is juist zo avontuurlijk omdat Mutsaers er zich op een unieke manier schuldig maakt aan de overtreding van het door haarzelf omcirkelde imperatief. In de roman wordt namelijk wel degelijk een doel geformuleerd. Dat doel is, zoals de verteller stelt: '[...] als je op een spijkerpad bent overgestoken, zeg dan niet dat het een zebra was' (Mutsaers 1994: 110). Dat spijkerpad waarvan sprake is, dat is natuurlijk de weg die Rachel heeft afgelegd sinds Douglas Distelvink als bliksem in haar dertienjarige meisjeslichaam binnendrong: hoe ze naar Amsterdam liftte om haar geliefde leraar te bezoeken, waar ze met hem in een kale etagewoning in een steelpannetje opgewarmd aardbeiensap dronk, verlicht door een aladdin, hoe ze elkaar op een besneeuwde Amsterdamse vluchtheuvel na dertig jaar weer terugzagen, hoe Distelvink toen zijn uitpuilende boekentas precies met de lange kant parallel aan de lange zijde van de vluchtheuvel op de smeltende sneeuw zette.¹⁰ Dit is de weg, dit is het spijkerpad. Aan de lezer de eer en de opdracht dat pad in de tegengestelde richting te volgen. En daarbij zal men dus ideeën omtrent goed en kwaad aan de kant moeten zetten, want hier telt maar één fout: 'Fabuleren terwijl het erop of eronder is, zoiets noem ik nu fout. Fout ten opzichte van het doel dat ik me had gesteld.' (Mutsaers 1994: 110).

5. De schuldvraag

Maar wie is er dan uiteindelijk schuldig in *Rachels rokje*? Een eerste antwoord op die vraag denken de rechters in de laatste sessies te vinden als de verteller het woord 'spijt' in de mond neemt als ze verhaalt over haar (Rachels) contact met Teddy, de vriendin van Douglas op het moment dat Rachel hem na dertig jaar weer ontmoet. Het is Teddy die, na deze dertig jaar wachten, schijnbaar het grootste obstakel vormt bij de verwezenlijking van Rachels liefde. Teddy heeft ook alle reden om wantrouwig te zijn. Zo onderschept ze op een gegeven moment een brief van Rachel, gericht aan Douglas, waarin Rachel hem aanspreekt als L.D. (Lieve Douglas). Teddy belt Rachel woedend op en vraagt haar of ze 'helemaal' is, waarop Rachel pardoes antwoordt: "Inderdaad", zeg ik, "helemaal. Nooit anders geweest ook". Waarna ze zegt: 'En meteen kroop ik ineen van spijt'. De rechters vatten dit op als een regelrechte schuldbekentenis ('kleur bekennen'), maar voor de verteller is de schuldvraag nog lang niet opgelost: 'U kijkt warempel of het onderzoek er al bijna opzit!' (Mutsaers 1994: 230). Een definitief antwoord op de schuldvraag lijkt in de Vijfde sessie gegeven te worden. Daar is het uitgerekend Douglas Distelvink alias Rokriem die schuld bekent. Dit gebeurt nadat Douglas en Rachel een

wilde rit richting Brussel hebben gemaakt in de Bugatti van Douglas, waarbij de auto onderweg slipt en het paar (opnieuw) op een vluchtheuvel tot stilstand komt en Rachel bijna sterft ten gevolge van een koolmonoxide-vergiftiging.¹¹ Tijdens of na die rit toont Rachel eindelijk haar geheimste 'liesplooï' aan Douglas, een plooï waar ze een kleine distelvink op heeft laten tatoeëren. Na het avontuur pakt Douglas Rachel vanachteren vast bij haar middel, zegt dat ze bijna dood had kunnen zijn en dat het zo niet langer gaat, tussen hen, een denneboom en een distelvink:

Ik weet niet door wiens schuld, maar je was bijna dood. Het vinkje mag er wezen, het takje ook maar ik geef niets om beeldende kunst zoals je weet, je zult me in jezelf om moeten brengen, het kan niet tussen ons, distelvinken houden meer van distels weet je, dennetakken steken niet genoeg' (Mutsaers 1994: 295).

Rachel barst hierop in huilen uit, omdat ze, zoals de verteller zegt, beseft dat ze 'zelf de schuldige was'. Op een lezing over *Madame Bovary* zien Rachel en Douglas elkaar voor het laatst. In de lezing wordt Flauberts roman afgeschreven als een pastiche op negentiende-eeuwse liefdesromannetjes. Rachel, die Emma Bovary wel au sérieux wenst te nemen, heeft hier grote moeite mee. Ze kan het maar moeilijk rijmen met Flauberts uitspraak 'Madame Bovary, c'est moi'.¹² Als Douglas na die avond met Teddy wegrijdt en het koppel afscheid neemt van Rachel, legt hij opnieuw verantwoording af. Als ze komen te spreken over de documentaires van Albert Kahn (over non-events), verwijt Teddy Douglas dat hij zich schuldig maakt aan een teveel aan enthousiasme voor die films. Douglas antwoordt: 'Als dát mijn enige schuld was' (Mutsaers 1994: 303). De lezer, die zich misschien al een paar honderd pagina's liep te ergeren aan dat nonchalante, ongrijpbare gedrag van Douglas tegenover zijn vroegere leerlinge, ziet zijn vermoedens bevestigd. De schuld ligt toch uiteindelijk bij die vent die Rachel jarenlang aan het lijntje hield. Douglas had natuurlijk meteen al, toen de piepjonge Rachel hem opzocht in Amsterdam, duidelijk moeten maken dat ze het niet in haar hoofd moest halen te denken dat hij verliefd op haar was of kon worden. Maar zo'n vonnis wordt in het boek niet geveld. Want als Rachel na de schuldbekentenis van Douglas hem ziet wegrijden, het 'bloedspoor van de achterlichtjes' bekijkend, beseft ze, opnieuw, dat zij degene is die schuld draagt. Ze is schuldig, zo weet ze dan, omdat ze deze onbereikbare liefde heel haar leven gekoesterd heeft. Schuldig omdat zij zelf het 'non-event' omhelsd heeft, omdat: [...] 'ik in de waan had verkeerd dat wat niet gebeurt, ook niet voorbij kan gaan, zodat je kunt blijven hopen en fantaseren je leven lang'. De rechters vragen hierop: hoezo, waan? De verteller antwoordt: 'Omdat het wel degelijk voorbij gaat. Juist toen ik het benoemen kon sloop het mijn leven uit. Kom, dacht het non-event, ik stap maar weer eens op' (Mutsaers 1994: 304).

Nog geen dag later stort Douglas Distelvink na het eten dood neer. Rachel hoort het vreselijke nieuws als ze de volgende dag naar het huis van Douglas en

Teddy belt. Om twee uur 's nachts, met een fles Veuve Cliquot achter de kiezen, belt Rachel bij Teddy aan. Douglas ligt dan al opgebaard in de slaapkamer. Staand naast het lijk van Douglas wordt Rachel (die altijd had gedacht dat 'verdriet geen paard was'), bevangen door een 'tomeloos verdriet', en ze beseft dat haar rijkunst en haar laarzen haar niet hebben mogen baten. Omdat, zoals ze zelf zegt, ze niet als een sprookjesprins haar lief weer tot leven heeft kunnen wekken, omdat tegen deze oergebeurtenis, deze donder van de dood het frou-frou en de ruis van het rokje niet zijn opgewassen. Als Rachel bij Teddy thuis, midden in de nacht, alleen afscheid van Douglas neemt, hem een kus op zijn gele voorhoofd drukt en voor de eerste keer bij hem in bed kruipt, vraagt ze hem dan ook om vergeving.

En toch blijft het de vraag: waarom moet Rachel vergeving vragen? Zoals gezegd lijkt de verteller/Rachel in de eerste plaats vergeving te vragen omdat ze te veel geloof heeft gehecht aan het non-event, omdat zij tegen beter weten in de hoop koesterde de vernietigende werking van de dood de baas te blijven. Maar er is nog een andere interpretatie van de schuldvraag mogelijk. Of beter: het antwoord op die schuldvraag blijkt complexer te liggen. Het antwoord is, zo zou je ook kunnen stellen, *geplooid*. Hierboven werd al opgemerkt dat Douglas Rachel tijdens hun een na laatste ontmoeting opdraagt hem 'om te brengen'. Dit nu doet Rachel ook vervolgens. Het betekent haar redding, maar maakt haar niettemin tot schuldige.

De 'moord' vindt plaats tijdens de laatste ontmoeting tussen Douglas en Rachel, als ze praten over het non-event (Douglas placht dergelijke niet-gebeurtenissen op foto vast te leggen en onder te brengen in een verzameling getiteld 'Ruis'). Tijdens het laatste gesprek dat ze ooit met haar geliefde Douglas zal hebben, neemt Rachel een woord in de mond waartegen ze zich, en met haar de verteller, het hele boek uit alle macht heeft verzet, te weten het woord 'kalverliefde'. Met dit vernietigende woord – taal kan dodelijk zijn – verwees de moeder van Rachel indertijd de grootste liefde in het leven van haar dochter naar het rijk der fabelen. En hoewel ze haar leven lang bewees dat dit oordeel voorbarig was, vraagt ook Rachel tenslotte aan Douglas of 'kalverliefde' misschien een non-event is. 'In optima forma', antwoordt hij (Mutsaers 1994: 303). De dag na deze bevestiging is Douglas dood. 'Dood door benoeming', schreef Bart Vervaeck in het *Nieuw Wereldtijdschrift* (Vervaeck 1994: 72).

En zo is aan het einde van *Rachels rokje* Douglas dood en wordt Rachel schuldig bevonden. Schuldig, zo lijkt het, aan de dood van een kalverliefde, een liefde die volgens de goegemeente natuurlijk altijd al ten dode was opgeschreven, wat de moord er des te gruwelijker op maakt. Wil dat zeggen dat we nu eindelijk terug kunnen vallen op de vertrouwde begrippen 'goed' en 'kwaad', dat we nu ons oordeel mogen vellen? Nee, dat mogen we nog niet. Want het slachtoffer zelf heeft de (bijna) laatste woorden, die hij tot Rachel richt in een afscheidsbrief. De brief bevat het Jiddische gedicht 'Dos kelbl' (het kalf), dat door de Poolse jood Jtschak Katsenelson in 1942 werd geschreven nadat zijn beide zonen en vrouw in Auschwitz waren vermoord (Mutsaers 2000: 244-245). De vierde strofe van het gedicht luidt (Mutsaers 1994: 310):

Schrejt dos kelbl, sogt der pojer,
wer-ssche hejst dich sajn a kalb?
Wolst gekent doch sajn a foigl,
wolst gekent doch sajn a schwalb.

Douglas kiest – onvoorwaardelijk – een verschrikkelijk, prachtig gedicht voor Rachel uit. Hij moet dan toch hebben ervaren wat het meisje in de loop der jaren voor hem gevoeld heeft. En hij lijkt tenslotte ook te beseffen dat zij een keuze kan maken, dat zij een keuze móet maken. Hij schrijft aan Rachel: 'Maus, wie heeft jou gezegd dat je een kalf moest zijn? Ik niet! Eerst heb je mij losgezongen van mijn betekenis, nu is het de beurt aan jezelf' (Mutsaers 1994: 310). En op dat moment beseft Rachel dat Douglas voortleeft, dat hij niet dood is. Ja, de bliksemflits, de 'coup de foudre', die is voorbij. Maar dat wil niet zeggen dat de liefde tussen Rachel en Douglas voorgoed is uitgewist. Dat wil niet zeggen dat zij hem zal vergeten. Of dat wij, lezers, hen makkelijk zullen vergeten. Want uit *Rachels rokje* rijzen Douglas en Rachel op uit het alfabet, bij iedere lectuur opnieuw. Wie het boek uitheeft, kan meteen weer van voor af aan beginnen. De regels waarmee het boek eindigt (minus de laatste regel), daar begint het ook mee. Zo is de 'coup de foudre' getransformeerd in een duurzame liefde, zoals een kalf (kalb) soms in een zwaluw (schwalb) kan veranderen.¹³ Dat is de kracht van *Rachels rokje*. En dat is ook het fantastische aan literatuur, leert Charlotte Mutsaers haar lezers, namelijk dat de literatuur soms de werkelijkheid kan bezielen, dat wil zeggen: werkelijker kan maken. Of zoals de verteller in *Rachels rokje* ooit aan haar psychiater antwoordde toen hij haar verweet in een fantasiewereld te leven en zo de greep op de werkelijkheid kwijt te raken: 'Hoe komt u erbij, de werkelijkheid haal ik juist naar me toe. De psychiater repliceert: 'Wens als vader van de gedachte!' Waarop Rachel antwoordt: 'Welnee, gedachte als moeder van de belevenis' (Mutsaers 1994: 28).

Literatuurlijst

- Buysser, Pieter De, 'Over Zeepijn van Charlotte Mutsaers'. in: *yang* 36 (2000), nr 2.
- Coetzee, J.M., *The Lives of Animals*. London, 1999.
- Deleuze, Gilles, *La philosophie critique de Kant*. Paris, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris, 1988.
- Harpham, Geoffrey Galt, *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society*. Durham, 1999.
- Harpham, Geoffrey Galt, 'Ethics and Literary Criticism'. in: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge, 2001.
- Heerden, Jaap van, 'Heeft de schreeuw een vorm. In gesprek met Charlotte Mutsaers'. in: *Bzzlletin* 24 (1995), nr. 225.
- Jakobson, Roman, 'Linguistics and Poetics'. in: *Selected Writings III*, Den Haag/Parijs/Londen, 1960.

- Kant, Immanuel**, *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main, 1974.
- Kregting, Marc**, 'De aanschouwelijke delen. Over Charlotte Mutsaers'. in: Harry Bekkering & Ad Zuiderent (red.), *Jan Campert-prijzen 2000*. Nijmegen, 2000.
- Kregting, Marc**, 'De truc met de hoge rug – bij Boris Ejchenbaums 'De illusie van skaz''. in: *yang* 33 (1997), nr. 2.
- Leiris, Michel**, *L'Âge d'homme, précédé de De la Littérature considérée comme une tauromachie*. Paris, 1973.
- Maas, Michel**. "Kijk eens in de klerenkast van Kafka". Interview met Charlotte Mutsaers', in: *NRC Handelsblad*, 18-03-1994.
- Mutsaers, Charlotte**, *Het circus van de Geest*. Amsterdam, 1983.
- Mutsaers, Charlotte**, *Hazepeper gevolgd door Napoleon, Sunt pueri pueri...en Varia*. Amsterdam, 1985.
- Mutsaers, Charlotte**, *De markiezin*. Amsterdam, 1988.
- Mutsaers, Charlotte**, *Rachels rokje*. Amsterdam, 1994.
- Mutsaers, Charlotte**, *Kersebloed en Paardejam*. Amsterdam, 2000.
- 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, 1999.
- Reugebrink, Marc**, *De inwijkeling*. Amsterdam, 2002.
- Rutherford, Donald**, *Leibniz and the Rational Order of Nature*. Cambridge, 1995.
- Sereni, Sabrina**, "Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen". Over Rachel Stottermaus en Emma Bovary – twee zusjes van papier', in: *Nederlandse letterkunde* 8, nr.2.
- Verhaeghe, Jean** 'Plicht en vrijheid – een inleiding tot de ethiek van Kant'. in: Joachim Leilich (red.), *Immanuel Kant. Een inleiding*. Kapellen/Kampen, 1994.
- Vervaeck, Bart**, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen, 1999.
- Vervaeck, Bart**, 'De lezer als rokkenjager'. in: *Nieuw Wereldtijdschrift* 2, mei/juni 1994.
- Zuiderent, Ad**, 'Charlotte Mutsaers'. in: Ad Zuiderent, Hugo Brems en Tom van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Groningen, 1993.

Noten

- 1 In navolging van Bart Vervaeck en Marc Kregting kan deze stijl wellicht met het door Eikhenbaum uitgewerkte concept 'skaz' worden gedefinieerd. Vervaeck schrijft in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*: 'De Russische formalistische vertellers duiden deze orale en lijfelijke vertelstijl aan met de term skaz, het "récit direct" waarbij de verteller het mondelinge gesprek imiteert, "un bavardage négligé et naïf". Maar dat nonchalante praten is slechts schijn. Het hoort bij de aandacht van het verontachtzaamde' (Vervaeck 1999: 109).

Kregting stelt in een essay over het begrip 'skaz', waarin ook Mutsaers genoemd wordt: 'Geen enkele manier van vertellen is ongekunsteld. Elk begin veroorzaakt een omweg. Wie *ik* zegt, voert meteen een ander ten tonele (van mijn schouder springt een tot dan toe onzichtbaar gebleven metgezel die het woord voor me neemt). Een schrijver lijkt zich nooit te kunnen verraden. Hij heeft steeds een verteller voor zich – misschien het enige wat een tekst rechtstreeks over zijn maker onthult, het om zo te zeggen autobiografische, ligt in de interpunctie. Bij *skaz* is dit dubbelspel zicht-

- baar gemaakt' (Kregting 1997: 199).
- 2 Zonder iemand uit de goegemeente te willen stoten: Mutsaers houdt zich meer met de eerste dan met de tweede vorm van ongelijkheid bezig. In het essay 'Kerstfeest der jagers of het groen bordeel' in *Zeepijn* (1999) noemt ze de jacht een 'democratisch misdrijf'. Ook spreekt ze van 'nepsocialisme'.
 - 3 Plooi dertien valt onder meer te lezen als een aanval op degenen die een andere holocaust, waarin dieren het slachtoffer zijn, in stand houden. Mutsaers legt, net als J.M. Coetzee in *The Lives of Animals* (1999), een verband tussen het begrip 'holocaust' en de vleesindustrie. Overigens verwijt Mutsaers Coetzee in *Bont* (2002) dat hij zich in *The Lives of Animals* verschuilt achter een fictief personage uit angst de Nobelprijs mis te lopen.
 - 4 Wat overigens niet wil zeggen dat ouderlijke liefde onvoorwaardelijk móet zijn. De moeder van Rachel wordt in het boek neergezet als een jaloers kreng en hoeft niet op onvoorwaardelijk liefde te rekenen van haar dochter. Mutsaers voert in haar oeuvre vaker een harteloze moeder ('de moeder') ten tonele, bijvoorbeeld in de roman 'De markiezin'. Een critica zag zich bij verschijning van dat boek genoodzaakt het af te doen als harteloos en koud.
 - 5 In een interview met Michel Maas na publicatie van *Rachels rokje* stelde Mutsaers dat ze *Le pli* ooit cadeau had gekregen. Hoewel ze het concept van de plooi zeer interessant vond, slaagde ze er naar eigen zeggen niet in het boek uit te lezen (Maas 1994).
 - 6 De door J.M. Coetzee geschapen dierenactiviste Elizabeth Costello vraagt zich in *The Lives of Animals* hardop af hoe die slimme Kant in hemelsnaam ooit aan de dieren rechten heeft kunnen ontzeggen.
 - 7 Mag een fictieve mus zomaar, zonder enige consequentie voor het verhaal, in een roman van het dak vallen, vroeg W.F. Hermans zich ooit af. Nee, antwoordde hij. 'Gelijk heeft-ie', schreef Charlotte Mutsaers in het essay 'Flauberts distelvink' in *Paardejam* (Mutsaers 2000: 341).
 - 8 Aan de hand van Deleuze benoemde Charlotte Mutsaers *Rachels rokje* in *Paardejam* als 'één grote dierwording'. Mutsaers schreef dat *Rachels rokje* mede gebaseerd is op Gilles Deleuzes opvattingen over stijl. Deleuze was van mening dat schrijvers die een dier, een stotteraar, een kind of een gek willen beschrijven, nooit moesten doen *alsof*, nooit genoeg moesten nemen met een imitatie. De schrijver, zo stelde Deleuze, diende het dier, de stotteraar, het kind en de gek werkelijk te *worden*: 'devenir animal' (Mutsaers 2000: 389).
 - 9 Roman Jakobson (1960: 198) in 'Linguistics and Poetics': 'Any attempt to reduce the sphere of the poetic function to poetry or to confine poetry to the poetic function would be a delusive oversimplification.'
 - 10 Jaap van Heerden (1995) maakte Mutsaers ooit in een interview het compliment dat hij na het lezen van *Rachels rokje* nooit meer na kon laten te kijken hoe de mensen in zijn omgeving hun tassen neerzetten.
 - 11 Dit is overigens maar een van de mogelijke interpretaties van het verhaal. Evengoed kan men de rit opvatten als een droom die Rachel beleefde terwijl ze samen met Douglas in zijn Bugatti in zijn garage zat. De motor van de wagen draaide wellicht.
 - 12 Voor een vergelijking tussen *Madame Bovary* en *Rachels rokje*, zie: Sereni 2003.
 - 13 Of zoals men soms van een schilder in een schrijver verandert. In *Paardejam* omschreef Charlotte Mutsaers haar liefde voor de schilderkunst eens als een 'coup de foudre', een passionele liefde die zij opgaf voor de liefde van haar leven, de literatuur (Mutsaers 2000: 379).

Anne Reynders, *De Middelnederlandse Parthonopeus van Bloys en zijn Oudfranse origineel. Een studie van de vertaal- en bewerkingstechniek.* Leuven, Peeters, 2002. Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 8. ISBN 90-429-1178-6.

De 13^e-eeuwse Middelnederlandse roman *Parthonopeus van Bloys*, een bewerking van de Oudfranse *Partonopeu de Blois*, gaat over de liefdesgeschiedenis van Parthonopeus en Melior. De roman moet in de Middeleeuwen erg populair zijn geweest: er zijn fragmenten uit maar liefst vijf Middelnederlandse handschriften en één Ripuarisch handschrift van overgeleverd. Deze fragmentarische overlevering is slechts één van de redenen dat er in het onderzoek weinig aandacht aan de roman wordt besteed. Net als de Oudfranse *Partonopeu de Blois* is de *Parthonopeus van Bloys* moeilijk bij een genre onder te brengen. Daarnaast staat er weinig vast over de periode van ontstaan en het functioneringsmilieu van de roman. De laatste editie die van de roman verschenen is, die van Bormans uit 1871, is onvolledig en vertoont methodische gebreken, en het onderzoek van Van

Berkum uit 1897 naar de vertaaltechniek van de Middelnederlandse dichter werd al door tijdgenoten van Van Berkum als achterhaald beschouwd. Dit alles maakt die verwaarlozing wel begrijpelijk, maar deze doet beslist geen recht aan de roman. Als begin van een adequate studie van de roman acht Reynders een onderzoek naar de vertaal- en bewerkingstechniek van de Middelnederlandse dichter het meest geschikt. Bij een dergelijk onderzoek kan de uitgebreide kennis van de Oudfranse *Partonopeu de Blois* namelijk als achtergrondkader voor het onderzoek dienen. Reynders hoopt bovendien dat kennis van de bewerkingstechniek inzicht zal geven in de historische context van de roman.

In de eerste twee hoofdstukken van het boek besteedt ze aandacht aan de Oudfranse roman. Hoofdstuk 1 is een bespreking van de historische context van de *Partonopeu de Blois*, hoofdstuk 2 een literaire analyse. In hoofdstuk 3 bespreekt Reynders de overgeleverde fragmenten van de Middelnederlandse roman. Ze doet dat per handschrift, en geeft in een nuttig schema de plaats van elk fragment ten opzichte van de Oudfranse tekst aan. Zo wordt duidelijk

welke gedeelten van het verhaal er precies zijn overgeleverd in het Middelnederlands (en Ripuarisch). In hoofdstuk 4 doet Reynders een poging de grondtekst van de Middelnederlandse bewerker te bepalen. Daarna kan in hoofdstuk 5 het eigenlijke onderzoek, naar de vertaal- en bewerkingstechniek, beginnen. Reynders kiest voor dit onderzoek het model uit dat Van Oostrom heeft gebruikt voor zijn onderzoek naar de bewerkingstechniek in de *Lansloot vander Haghedochte*.¹ Dat brengt echter het risico met zich mee dat ze bij haar onderzoek vooral de bewerkings-tendensen zal opmerken die Van Oostrom bij zijn onderzoek heeft aangetroffen in de *Lansloot*. Reynders onderkent dit risico, maar brengt ertegenin dat veel van de bewerkingstendensen die zij heeft opgemerkt, al door Van Berkum waren gesignaleerd bij zijn onderzoek naar de vertaaltechniek. Toch is het jammer dat ze zich in dit hoofdstuk alleen concentreert op de drie bewerkingstendensen die Van Oostrom in de *Lansloot* heeft gesignaleerd: idealisering, vervaging en rationalisering. De bewerkingstendensen die niet binnen deze drie richtlijnen passen, bespreekt ze als 'afwijkingen van de centrale bewerkingstechniek' in de volgende twee hoofdstukken. Daarnaast is hoofdstuk 5 onbedoeld een vergelijking geworden tussen de bewerkingstechniek van de auteur van *Lansloot vander Haghedochte* en die van de *Parthonopeus*-dichter, terwijl dat weinig te maken heeft met de doelstelling van het boek.

Zoals gezegd bespreekt Reynders in hoofdstuk 7 en 8 afwijkingen van de door haar vastgestelde centrale bewer-

kingstechniek. In hoofdstuk 7 gaat ze in op een klein aantal bewerkingen, die tot doel lijken te hebben de Duitse keizers in een gunstiger daglicht te stellen en de Brabantse hertogen wat meer naar voren te schuiven. Op grond hiervan komt ze tot de conclusie dat de roman in eerste instantie gefunctioneerd heeft aan het hof van de Brabantse hertogen. Een aantal bewerkingen die betrekking hebben op de graven van Vlaanderen doet ze echter af als onbelangrijk. En dat terwijl toch alle overgeleverde handschriften van de *Parthonopeus* volgens Kienhorst afkomstig zijn uit Vlaanderen, en de taal van de oorspronkelijke tekst ook als Vlaams wordt bestempeld. Reynders is hier niet overtuigend, en hoewel ze toegeeft dat haar hypothese berust op een klein aantal bewerkingen, presenteert ze deze opvatting in het vervolg van het boek eerder als een vastgesteld feit dan als een hypothese. In hoofdstuk 8 gaat Reynders in op de bewerkingstechniek in de vertellersinterventies in de roman, en in het zogenaamde epische deel van de continuatie, een episode uit het tweede deel van de roman, die handelt over gevechten tussen heidenen en christenen. Tijdens haar onderzoek heeft Reynders hier bewerkingstendensen opgemerkt die niet passen in de door haar vastgestelde centrale bewerkingstechniek. Deze tendensen houden vooral in dat de al te wereldlijke toon in de vertellersinterventies wat getemperd wordt, en dat het conflict tussen heidenen en christenen serieuzer wordt gepresenteerd dan in de Oudfranse roman het geval is. In hoofdstuk 9 gaat Reynders in op het slot van de Middel-

nederlandse *Parthonopeus van Bloys*, waarvan geen voorbeeld in het Oudfrans bekend is. Ze toont hier bevredigend aan dat dit slot het originele werk van de Middelnederlandse dichter is, en dat de *Parthonopeus* dus een bewerking is, en geen vertaling. Dit ondersteunt haar conclusie uit de vorige drie hoofdstukken. Ze besluit het hoofdstuk met de bespreking van een aantal mogelijkheden voor verder onderzoek naar de *Parthonopeus*.

Het zou misschien beter zijn geweest als Reynders geen onderscheid had gemaakt tussen een centrale bewerkingstechniek en afwijkingen van deze bewerkingstechniek. Dit onderscheid is inherent aan de gekozen methode. Het heeft echter tot gevolg dat Reynders' hypothese over het ontstaansmilieu van de roman gebaseerd is op een afwijking van de bewerkingstechniek, en niet op de bewerkingstechniek in zijn algemeenheid. Naar de kwestie van het ontstaansmilieu van de roman moet hoe dan ook nog veel meer en grondiger onderzoek worden gedaan. De grote verdienste van dit boek is evenwel, dat er voor het eerst in lange tijd weer een duidelijk overzicht wordt gegeven van alles wat er over de Middelnederlandse *Parthonopeus* en zijn Oudfranse voorbeeld bekend is. Vooral het overzicht van uitgaven van de Middelnederlandse en Ripuarische fragmenten en het schema waarin de handschriftfragmenten worden gesitueerd ten opzichte van de Oudfranse *Partonopeu*, zijn belangrijke hulpmiddelen voor de huidige en toekomstige *Parthonopeus*-onderzoeker. Daarnaast heeft het onderzoek van Reynders laten zien dat de Middelne-

derlandse bewerker een bekwaam bewerker en dichter was, die bovendien een origineel slot heeft toegevoegd aan de roman. Al met al is dit boek een grote stap vooruit in het onderzoek naar de *Parthonopeus van Bloys*. Zoals ook Reynders aangeeft, is de volgende logische stap een nieuwe editie van de roman.

- 1 F.P. van Oostrom, *'Lansloot vander Haghedochte'. Onderzoekingen over een Middelnederlandse bewerking van de 'Lancelot en Prose'*. Amsterdam, 1981. Middelnederlandse Lancelotromans 1.

Viorica Van der Roest

Je bent een onmogelijk man!'. De briefwisseling tussen Simon Vestdijk en Johan van der Woude 1939-1969. Bezorgd door **Tim Duyff**, met medewerking van T. van Deel. Den Haag: Letterkundig Museum 2003. Achter het boek 31. 226 pp., ⇔ 27.50.

Ongetwijfeld behoren de jaren van de Duitse bezetting tot de meest commentarierende episodes uit het leven van Simon Vestdijk. De reden daarvoor is niet zozeer gelegen in het kwantitatief en kwalitatief imposante corpus teksten dat hij tijdens de oorlogsjaren weet te schrijven: onder meer de poëzie van de *Gestelsche liederen*, de historische roman *De vuuraanbidders*, de cultuurfilosofische verhandeling *De toekomst der religie*, de *Essays in duodecimo* en de beschouwingen over poëzie *De glanzende kiemcel*. Eerder zijn het Vestdijks *publicaties* uit die tijd en zijn daarmee samenhangen-

de houding ten opzichte van het nieuwe regime waardoor de aandacht dikwijls op deze periode is gericht. Ook de uitgave van *Je bent een onmogelijk man!*, de in alle opzichten voorbeeldig gepresenteerde briefwisseling tussen Vestdijk en de thans nagenoeg vergeten romancier, criticus en journalist Johan van der Woude (1906-1979), vindt haar belangrijkste rechtvaardiging niet alleen in het gegeven dat van de 156 overgeleverde documenten 103 brieven van Vestdijk afkomstig zijn, maar ook in de omstandigheid dat bijna alle brieven tussen 1940 en 1945 geschreven werden.

In zijn inleiding wijst bezorger Tim Duyff erop dat met name Vestdijkvorschers op publicatie van deze briefwisseling hebben aangedrongen, niet het minst vanwege de mogelijkheid dat ze een nieuw licht zou werpen op Vestdijks veelbesproken relatie tot de Kultuurkamer. Dat nieuwe licht is er inderdaad en bestaat uit het onomstotelijke bewijs van Vestdijks aanmelding bij het letterengilde van de Nederlandsche Kultuurkamer. Men had dat bewijs overigens al kunnen lezen in het brievenboek rond de publicaties van de Groningse clandestiene uitgeverij De Blauwe Schuit, dat het Letterkundig Museum vier maanden eerder uitgaf: *Schepe-lingen van De Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Vestdijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels. 1940-1946* (Den Haag 2003). De vele daarin opgenomen brieven van Vestdijk, die soms verrassend openhartig zijn, vormen een goede aanvulling op de briefwisseling met Van der Woude. Deze twee delen van de reeks

Achter het boek roepen samen een fascinerend beeld van Vestdijk in oorlogstijd op dat in al zijn nuances vooral bevestigt wat grotendeels al lang bekend is.

Terecht benadrukt Duyff de ongelijkwaardigheid van de correspondenten. Hij beschrijft de ruim zeven jaar jongere Van der Woude als een ijverige, au fond onzekere en lichtgeraakte man wiens vriendschap voor Vestdijk gekenmerkt werd door een welhaast onvoorwaardelijke adoratie. 'Vestdijk nam meer dan hij gaf' stelt Duyff met gevoel voor understatement; vorm en inhoud van de enigszins afstandelijke brieven van Vestdijk illustreren die ongelijkheid overtuigend. Een treffend voorbeeld geeft de documentatie die de Doornse kluizenaar tijdens de oorlog aanlegt ten behoeve van zijn zeeroman *Puriteinen en piraten*, die in 1947 zou verschijnen. Aan de zeezeiler Van der Woude stelt Vestdijk keer op keer puntsgewijs tal van uiterst gedetailleerde vragen over de zeiltechniek anno 1700, over snelheden, besturing, dekinrichting, drijfankers, etcetera, en over hoe het een en ander met de juiste terminologie te verwoorden. De uitvoerige wijze waarop Van der Woude Vestdijk telkens accuraat antwoordt, getuigt van een grote toewijding en opofferingsgezindheid. Slechts zelden geeft Van der Woude uiting aan zijn ergernis over al die lekenvragen, over Vestdijks gebrek aan eigen ondervinding en over de onmogelijkheid van mondelinge informatieoverdracht omdat Vestdijk bezoek van of aan hem stelselmatig afhoudt. Zelfs als Vestdijk zijn in 1941 schriftelijk toegezegde belofte *Puriteinen en piraten* aan Van der Woude op te dragen negeert –

in 1945 bericht Vestdijk: 'Ik droeg de roman aan Greshoff op en schreef hem dit reeds. [...] hij is zoo gehecht aan die dingen.' – laat Van der Woude op geen enkele manier blijken hoezeer deze schoffering hem moet hebben geraakt.

Ook wanneer Vestdijk onmiddellijk na de oorlog de roman *Pastorale 1943* gaat schrijven en uitgebreide documentatie vraagt over een ander onderwerp dat hij uit eigen ervaring zeker niet kende: het verzet, weegt de belangelooosheid waarmee de verzetsman Van der Woude hem omstandig informatie verschaft ruimschoots op tegen zijn weerzin. Voorafgaand aan uitleg over de organisatie van de ondergrondse, over soorten revolvers, over de gedragingen van vrouwelijke spionnen, over de techniek van het autorijden en hoe je dat onder woorden brengt – 'Je slaat een motor aan; starten; je schakelt de versnelling in: zet hem op de eerste, daarna tweede, daarna derde versnelling. Je laat een sterke motor soms op de tweede versnelling wegtrekken. Men trekt, snel weg willend, of startend, de choke open (extra benzinetoevoer)' enzovoort – verzucht Van der Woude: 'Ik vind het echter op het oogenblik uiterst moeilijk, om het verschrikkelijke der afgelopen jaren nauwkeurig te formuleeren.' De ontlening van de titel van de briefwisseling aan een uiting van Van der Woudes irritatie – 'Je bent een onmogelijk man!' – zegt dan ook in de eerste plaats iets over de visie van de bezorger. Het vervolg van de tekst is immers veel meer representatief voor de beheersing en de coulance die Van der Woude aan de dag legde: 'Maar ik neem aan, dat men je dat moet verge-

ven, of het gewoon moet vinden.'

De onbaatzuchtigheid van Van der Woude blijkt niet alleen uit literaire kwesties. De thematische kern van de correspondentie is het verslag van de sterk uiteenlopende wijze waarop beide schrijvers reageren op de nieuwe orde. Het verhaal van Vestdijk is grotendeels bekend en wordt door de briefwisseling onderstreept. Als de meeste Nederlanders wilde Vestdijk zoveel mogelijk de vooroorlogse situatie continueren, wat in zijn geval vóór alles betekende dat hij in de rust van Doorn zich ongestoord kon concentreren op datgene waarmee hij zijn geld verdiende: het schrijverschap. Daartoe heeft hij concessies willen doen en ook gedaan, waardoor zijn houding zeker als accommoderend getypeerd kan worden. Zo toont hij zich in een brief uit 1941 bereid voor een overigens nimmer verschenen Duitse vertaling van de novelle *De brui-ne vriend* de half-joodse afkomst van de hoofdpersoon en de homo-erotiek te suppressen. Hij wilde zich gedekt weten voor als het nodig was. In dat licht zijn ook de vertalingen van enige van zijn romans in het Duits te beschouwen die in de oorlogsjaren verschenen, romans die op enigerlei wijze een anti-Engelse lezing toelieten.

Vestdijk was geen held en niet erg principieel als de nood aan de man zou komen, en dat wist hij. Kort voordat de aanmelding bij de Kultuurkamer moest plaatsvinden, schrijft hij, in februari 1942, aan Pierre H. Dubois: 'Voor mijzelf heb ik tot de volgende gedragslijn besloten: ik ga er alleen "in", 1^e wanneer mensen als Nijhoff, Holst, Buning, Donkersloot, Van der Woude en nog

zoo enkelen dit doen (de kans daarop is voorlopig nihil); 2^e wanneer ik *persoonlijk* aan pressie van zeer bijzonderen aard zou worden blootgesteld, zoals daar zijn: slaan, gevangenschap, werkeloosheid zonder voldoende “steun” [...]. D.w.z. wanneer ik “erin” zou gaan, moet mijn geval geheel duidelijk zijn, zoodat ik geen kans loop door het nageslacht, of reeds eerder, gesteenigd te worden.’ De tweede optie wordt werkelijkheid als hij op 4 mei 1942 met nog een paar honderd prominente Nederlanders als gijzelaar gevangen wordt genomen en geïnterneerd in het kleinseminarie Beekvliet te Sint-Michielsgestel. Wat deze internering voor de buitengewoon eenzelvige Vestdijk betekent, laat zich makkelijk raden en hij doet wat hij aankondigde: in ruil voor vrijlating tekent hij voor de Kultuurkamer. Nijhoff en Van der Woude behoorden tot de weinigen die wisten van de ‘gedwongen’ toetreding, zoals ook Duyff Vestdijks aanmelding bij de Kultuurkamer karakteriseert. Beide auteurs billikten Vestdijks stap volkomen, ook Van der Woude, die actief was in het kunstenaarsverzet en die heeft bemiddeld om Vestdijks invrijheidsstelling te bespoedigen.

Met name de in *Schepelingen van De Blauwe Schuit* opgenomen brieven van Nijhoff en Vestdijk aan Henkels, de voornaamste redacteur van uitgeverij, maken duidelijk dat Vestdijk er niet gerust op was of deze concessie hem na de oorlog toch niet euvel geduid zou worden. Zoals men inmiddels weet zijn het met name enige postume aanklachten op grond waarvan gesteld kan worden dat Vestdijks ongerustheid niet

geheel ongerijmd was. Bovendien speelde zijn geweten op ten aanzien van zijn mede-gevangenen uit Michielsgestel, een innerlijke kwellig, aldus Nijhoff, die hem tot eer strekte. Het lijkt me veelzeggend voor Vestdijks gedistantieerde omgang met Van der Woude dat in zijn verdere correspondentie met hem dergelijke signalen van aarzeling en twijfel achterwege blijven.

De bezorgers van beide boeken – voor *Schepelingen van De Blauwe Schuit* zijn dat Gillis Dorleijn, Sjoerd van Faassen en Ageeth Heising – zijn er uitnemend in geslaagd te doen wat noodzakelijk is voor dit soort uitgaven: het overbruggen van de historische afstand tussen de werkelijkheid van toen en die van de huidige lezer. De informatieve inleidingen, de zeer royale annotaties zonder welke tal van brieven naar ik vermoed voor velen thans volstrekt onbegrijpelijk zouden zijn, en het grote aantal veelsoortige illustraties brengen een episode tot leven waarin men zijn goede en minder goede kanten kennelijk bij uitstek profileert.

Het zij mij vergeven dat ik Duyff tenslotte wijs op één onjuiste mededeling. In *Groot Nederland* is in deze periode geen stuk over F. Bordewijk aangetroffen, vermeldt noot 276. Maar zou Van der Woude in zijn brief van 31 december 1942 niet refereren aan het artikel van J. v.d. Waal ‘Een veelbelovend verleden. Bordewijk door een filosofische bril’, dat te vinden is in *Groot Nederland*, jaargang 40, deel 2, september 1942, p. 117-144?

Hans Anten

Ute Langer, *Zwischen Politik und Kunst. Feministische Literatur in den Niederlanden – die siebziger Jahre*. Niederlande-Studien Band 30. Münster/New York, 2002. 281 pp.

Eens was bij literatuurwetenschappelijk onderzoek de tekst heilig. Later werd er opnieuw de ene na de andere context bij betrokken, met als gevolg dat de literatuurwetenschappelijke boom, indien hij zou worden omgezaagd, de volgende 'jaarringen' te zien zou geven: de poëtische achtergrond, de receptiegeschiedenis, de literatuurgeschiedenis, gender en ethniciteit, de cultuurgeschiedenis en de biografie. Integratie van al deze dimensies is een ideaal, dat wel nooit bereikt zal worden. Bij literatuurwetenschappelijk onderzoek valt de nadruk doorgaans op één van deze dimensies, maar de kwaliteit van een studie wordt toch mede bepaald door de mate waarin de andere bij de interpretatie betrokken worden. Hoe multidimensionaler de blik op een literair werk, des te groter de kans dat aan de complexiteit ervan recht kan worden gedaan. Ute Langer richt zich in haar proefschrift op de dimensie 'gender', maar weet daarbij op bewonderenswaardige wijze de tekstuele, poëtische, literair-historische en cultuurhistorische dimensies van haar onderwerp te betrekken.

In haar studie streeft Langer er dan ook naar iets heel complex in beeld te brengen. Als uitvloeisel van de radikale beweging van de jaren zestig ontstaat in Nederland in de jaren zeventig de zogenaamde tweede feministische golf, terwijl er daarnaast een geprononceerde

feministische literatuur het licht ziet: een stroom van veelal autobiografisch getinte boeken door vrouwen over onderwerpen die het 'vrouwelijk bewustzijn' betreffen. Langer heeft zich de volgende vragen gesteld: 1. wat was de historische betekenis van die feministische golf? 2. wat is de feministische literatuur uit die tijd? en 3. in hoeverre weerspiegelt de feministische literatuur de ideeën van de feministische golf? (Specifieker: werd de literatuur daarbij gebruikt als voertuig van feministisch engagement? Of botste de feministische ideeën met de meer autonome, esthetische kant van de literatuur?)

Bij een studie naar zo'n veelomvattend en complex onderwerp komt het erop aan de verschillende vragen operationeel te maken. Hoe doet Langer dat? Ze benadert de historische betekenis van de tweede feministische golf, in navolging van J. Link en S. Weigel, als een foucaultiaans 'discours': 'eine Menge von Aussagen, die einen gleichen Formationssystem zugehören', waarbij 'Formationssystem' begrepen wordt als het geheel van regels waaraan bepaalde onderwerpen, standpunten, begrippen, theorieën en strategieën – in dit geval uiteraard met betrekking tot de positie van de vrouw – onderworpen zijn. (1) Het begrip 'feministische literatuur' 'beruht auf einem unterstellten diskursiven Zusammenhang zwischen der Zweiten Frauenbewegung und der von Frauen produzierten Literatur', waarvan het begin wordt gelokaliseerd in 1976, wanneer *De schaamte voorbij* verschijnt, dat beschouwd wordt als 'het cult-boek van het neo-feminisme'. (2) Bij de vraag naar de weerspiegeling gaat het om de

vraag op welke wijze het feministische 'Diskurs' literair 'elaboreert' werd, waarbij zij niet alleen let op het 'politische Specialdiskurs der Frauenbewegung' thematisch in de literaire teksten doordringt, maar ook op de diversiteit waarmee dat vertoog literair 'bewerkt' wordt en op de eventuele spanning die daarbij ontstaat met de literaire traditie en met 'bereits vorhandenen "Ritualen des Sprechens"'. (3)

Zo beknopt samengevat klinkt het misschien nogal houterig, maar het resultaat van deze benadering is een bijzondere invulling van wat 'contextuele benadering van literatuur' wordt genoemd. Langen hanteert het feministische gedachtengoed namelijk niet als de *context* van de werken uit de contemporaine literatuur-door-vrouwen – iets wat zij náást die werken legt – maar definieert de feministische literatuur als de literaire symptomen van en reacties op een expliciet gemaakt maatschappelijk vertoog. Deze subtiële nuancering van de relatie context-werk schept voor de onderzoeker een belangrijke afstand tot haar onderwerp; ze verhindert dat de onderzoeker zich identificeert met het propaganda-aspect van haar onderwerp, omdat het haar dwingt de tegenstrijdigheden tussen de literaire symptomen van het feministische vertoog recht te doen.

In het eerste hoofdstuk traceert Langen het feministische vertoog uit de jaren zeventig. In het tweede hoofdstuk traceert ze het poëtische spoor dat dit vertoog in de literaire kritiek trok en concludeert ze tot een 'Textserie' van vijf werken die dit spoor literair representeren. In de hoofdstukken 3-7 worden deze vijf werken gedetailleerd onder

de loep genomen.

Het feministische vertoog uit de jaren zeventig wordt door Langen in beeld gebracht aan de hand van de polemiek die destijds gaande was tussen het Man/Vrouw/Maatschappij-standpunt en het DolleMina-standpunt. Het eerste standpunt (Hella Haasse, 'E "vrouw"cipatie' (1967); Joke Smit, 'Het onbehagen van de vrouw' (1969)) legt de nadruk op juridische en sociale gelijkberechtigting van man en vrouw, is gericht op harmonieuze emancipatie binnen de bestaande kaders, en wordt uitgedragen door een intellectuele elite. Het Dolle Mina-standpunt is radicaal, legt de nadruk op de seksuele gelijkheid, is uitgesproken links georiënteerd, legt de 'geslachtsstrijd' in het verlengde van de klassenstrijd, wil populair zijn en richt zich derhalve op het 'huisvrouwenproletariaat', krijgt sociaal vorm als een netwerk van 'praatgroepen' waarin de ontdekking van 'het vrouwelijke zelf' centraal staat, en is maatschappelijk subversief door consequente praktisering van het adagium 'het persoonlijke is politiek'. In de wrijving tussen deze twee standpunten staat emancipatie (MVM) tegenover feminisme (DM) en ligt in het eerste geval de nadruk op integratie en in het laatste op separatie van de vrouw.

Het poëtische spoor van dit feministische vertoog leidt langs de excentrische positie van het tijdschrift *Chrysallid* (E. Portnoy, H. van Buuren en H. Postma), de diverse standpunten van feministische literatuurwetenschappers (H. van Buuren, M. van der Veldt-Brügmann en M. Bal) en de literair-kritische standpunten van en polemieken tussen H. Haasse, A. Burnier, D. Meijding, A. Meu-

lenbelt, H. Meinkema en M. van Paemel. Met name uit de posities van de laatstgenoemden wordt duidelijk dat in literair vrouwenland een homogeen front ontbreekt, zowel op het punt van het feminisme als van literaire ideeën. De 'Text-serie', waartoe Langen uiteindelijk besluit, laat deze heterogeniteit dan ook intact en bevat werken van vrouwen die zich literair of politiek 'bekennen tot' het radicale feministische vertoog (Meulenbelt en Van Paemel) en van vrouwen die zich daar om literaire of politieke redenen van distantiëren (Haasse, Burnier, Meinkema).

De vijf interpretatieve hoofdstukken zijn gewijd aan Anja Meulenbelt, *De schaamte voorbij* (1976), Hannes Meinke-ma, *En dan is er koffie* (1976), Hella Haasse, *Mevrouw Bentinck* (1978) maar vooral *Een gevaarlijke verhouding* (1976), Andreas Burnier, *De huilende libertijn* (1970) en Monika van Paemel, *De confrontatie* (1974). Langen heeft dus een aanzienlijke literaire bandbreedte gekozen; men kan bepaald niet zeggen dat ze het zichzelf makkelijk heeft gemaakt. De gekozen werken zijn immers zo verschillend dat zij bij elk werk een nieuw interpretatief kader moet kiezen. Bij Meulenbelt confronteert zij *De schaamte voorbij* met de traditie van de (uiteraard mannelijke) autobiografie; bij Meinkema de expressie van de 'geëngageerde ervaring' met de traditie van het realisme; bij Haasse het inlevende 'opgraven' van historische vrouwenfiguren met de traditie van de metafictionaliteit; bij Burnier de satire op de patriarchale verhoudingen met het 'Diskurs des Lachens' van Bachtin; en bij Van Paemel de uitbeelding van vrouwelijke rollen met de literaire

traditie van het subjectieve perspectief.

Het is binnen dit bestek onmogelijk aan alle vijf interpretaties recht te doen. Ik belicht daarom exemplarisch één ervan, die van 'het cult-boek' *De schaamte voorbij*. Het duurt even voordat Langen afstand weet te nemen van het navertellen van de inhoud van Meulenbelts boek, maar eenmaal op dreef presenteert ze een effectieve analyse van de tijdsniveaus, perspectieven en de contrast- en parallelwerking van de verschillende verhaallagen die het relaas kent. Op overtuigende wijze laat ze zien dat het boek twee contrastieve betekenispatronen genereert. Enerzijds ontrolt zich een hoogstpersoonlijke geschiedenis: een meisje dat een afhankelijke vrouw wordt en vervolgens in een pijnlijk proces haar 'vrouwelijk bewustzijn' ontdekt; anderzijds krijgt de lezer het verhaal voorgeschoteld van de worsteling om literair vorm te geven aan de genese en aard van dat bewustzijn. Beide verhalen zijn met tal van literaire middelen met elkaar verknoopt, maar blijven wel onderscheidbaar. De reeks persoonlijke lotgevallen van de zich bewust wordende vrouw is pijnlijk, maar mondt uit in steeds groter wordende zekerheid en een groeiend besef van een eigen identiteit, terwijl daarentegen het verhaal van de vrouw die zich als 'vrouwelijke auteur' verhoogmoedigt zichzelf als rolmodel aan te bieden aan haar zusters, aan haars gelijken dus, blijft hangen in twijfel en onzekerheid. Deze ambivalentie van het boek weet Langen goed neer te zetten en het is ook precies deze ambivalentie die maakt dat *De schaamte voorbij* het genre van de literaire autobiografie een stukje 'verschoven' heeft. In tegen-

stelling tot de traditionele, mannelijke autobiografie is de feministische 'zelfonthulling' van Meulenbelt in essentie gericht op bruikbaarheid voor het collectief. Deze literaire paradox weerspiegelt het adagium 'het persoonlijke is politiek' uit het feministische vertoog van de praatgroepen. Juist in het hyper-individueel relaas van haar zelfoverwinning wil Meulenbelt zichzelf onthullen als 'eine von Vielen'. Hoe schaamtelozer de zelfonthulling, hoe politiek relevanter het literaire effect. Alle literaire midelen tot evocatie van het unieke lijden komen zodoende vanzelf ten goede aan de gemene zaak van de revolutie der vrouwen. En omgekeerde geldt ook dat het de politieke relevantie van haar individuele lot is die legitimeert dat Anja zichzelf zo onbescheiden voor het voetlicht brengt. Meulenbelts feministische autobiografie is, zo toont Langen aan, een literaire vorm die de verhevenheid van Anja-als-model in angstvallig evenwicht weet te houden met de nederigheid van Anja-als-zuster. Het naturel waarmee deze ambivalentie gepresenteerd wordt, maakt de cult-status van het boek achteraf begrijpelijk.

De interpretaties in de vijf hoofdstukken zijn van hoge kwaliteit. Toch springen verschillen in het oog. Het hoofdstuk over Meinkema blijft wat vlak, ongetwijfeld omdat *En dan is er koffie* ook de platste tekst is. De analyse van Haasses *Een gevaarlijke verhouding* is meesterlijk en die van Burniers *De huilende libertijn* ingenieus. Van Paemels *De confrontatie* is literair gezien het meest excentrisch, maar helaas is ook Langens interpretatie ervan het minst overtuigend.

Het pleit sterk voor de objectiviteit

van Langens aanpak dat zij de 'literaire symptomen van en reacties op' het feministische vertoog zo divers en tegenstrijdig heeft durven laten zijn. Dit heeft niet alleen tot resultaat dat duidelijk wordt hoe rijk het palet van de vrouwelijke literatuur in de jaren zeventig was, het heeft Langen ook uitgedaagd om voor dit complex toch een noemer te zoeken die van deze rafels op zeker niveau weer een geheel kan maken. Die noemer is het begrip 'slachtoffer', waarbij het niet alleen gaat om de slachtofferrol van het vrouwelijke personage in de verhalen, maar ook om de zeer uiteenlopende wijze waarop die rol literair wordt behandeld: het slachtoffer dat zich ontwikkelt tot rolmodel (Meulenbelt), het slachtoffer in schrijnende portretten van het lijden (Meinkema), het slachtoffer in de dubieuze (mannelijke) rol van dader (Haasse), de agressieve spot van het slachtoffer (Burnier) en de subjectpositie van het slachtoffer (Van Paemel).

Langen heeft een voorbeeldige studie geschreven. Niet alleen portretteert zij het scala van de feministische literatuur uit één decade, ze laat tevens zien hoe het verweven is met een maatschappelijk vertoog. De behandeling van de tekst, de context en de interrelatie tussen beide is diepgaand, maar blijft steeds overzichtelijk, wat op zichzelf al een grote verdienste genoemd mag worden. De formule die Langen in haar studie ontwikkeld heeft, lijkt zeker bruikbaar om de ontwikkeling van de feministische literatuur in volgende decaden te onderzoeken. Ik hoop dat zij een vervolgstudie over de jaren tachtig zal schrijven.

Wilbert Smulders