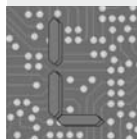


Rijm en ritme in het sonnet



TER HERINNERING AAN WIM BRONZWAER
(1936-1999)

J.J.A. Mooij

1

In algemene studies over de poëzie is er heel wat over het rijm en het ritme geschreven, maar niet veel over hun onderling verband. Meestal werd het ritme in verbinding met het metrum besproken en dan vaak als een variatie op het in principe regelmatige metrum behandeld. Talrijke hoofdstukken en artikelen waren aan deze kwestie gewijd, wat in veel gevallen al meteen uit de titel ("Ritme en metrum") bleek. De verhouding van ritme en metrum eiste op die manier alle aandacht op; die van ritme en rijm kwam niet aan de orde.

Een toonaangevend voorbeeld van deze aanpak is Wolfgang Kayzers *Kleine deutsche Versschule*. Het is waar dat het ritme hier in heel algemene zin wordt omschreven, als variatie binnen gelijkheid: 'Variation in der Gleichheit - das ist das Grundgesetz aller rhythmischen Schönheit', schrijft Kayser. Men zou dus diverse soorten van gelijkheid en variatie verwachten. Maar het constante stramen, dat hij op het oog heeft, blijkt dat van heffingen, dalingen en cola te zijn; en hoe gevarieerd de variaties ook zijn, het rijm wordt er niet bij betrokken. Dit is des te verrassender omdat Kayser het ritme ziet als de culminatie van alle kenmerken van poëzie, zodat men ook op die grond zou verwachten dat hierbij een aandeel van het rijm bij voorbaat is inbegrepen.¹ A.W. de Groot was waarschijnlijk het meest expliciet in deze opvatting. In zijn *Algemene Versleer* waarschuwde hij met zoveel woorden tegen de verwarring die zou ontstaan als men de term ritme niet slechts in relatie tot metrische verschijnselen zou gebruiken maar 'voor elke min of meer regelmatige herhaling of periodiciteit'.²

Een van de weinigen die niettemin op het verband, zelfs het intrinsieke verband, van ritme en rijm hebben gewezen, was Wim Bronzwaer. Hij deed dat in zijn boek *Lessen in lyriek*, meteen aan het begin, in de eerste paragraaf van het eerste hoofdstuk. Hij stelt daar vast dat we bij het rijm klankherhaling in geperiodiseerde vorm zien optreden. We weten bij zulke rijmende teksten dat zich op regelmatige afstanden een klank zal herhalen. En dan concludeert hij: 'Daarmee kent dergelijke poëzie tegelijk ook ritme. Er is geen rijm zonder ritme, al is er wel ritme zonder rijm.'³

Bronzwaer was niet helemaal de enige. Ook in eerdere beschouwingen over poëzie was wel eens op de betekenis van het rijm voor het ritme gewezen, soms zelfs onder het hoofd “Ritme en metrum”. Albert Verwey deed dit bijvoorbeeld in zijn bekende verhandeling van 1931. Evenals Kayser omschreef hij het ritme als een samenspel van gelijkheid en afwisseling, maar hij hield daarbij wel rekening met een zekere rol van het rijm. Verwey betoogde namelijk dat in gedichten als die van Gorter (*Mei*, en “De lamp schijnt, de kamer is open”) het ritme niet meer bij uitstek door de accenten gedragen wordt maar vooral door het rijm.⁴ Men kan ook denken aan het hoofdstuk “Rhythm and Metre” in het iets eerder verschenen boek van I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924). Hier wordt twee keer naar de invloed van het rijm verwezen; niet vaak dus, maar het zijn wel de enige keren dat het rijm in het hele boek ter sprake komt.⁵

Een echte voorloper had Bronzwaer in J. Elema, die in zijn *Poëtica* van 1949 met enige nadruk opmerkte dat het rijm (meer in het bijzonder het eindrijm) ritmische betekenis heeft. Want het kan, volgens hem, de ritmische geledingen van een strofe niet alleen verduidelijken maar bovendien, onder omstandigheden, zelfstandig teweebrengen. Van beide gevallen gaf hij een voorbeeld.⁶ Elema waagde zich echter niet, zoals Bronzwaer, aan de algemene vaststelling dat rijm uit de aard der zaak ritme met zich meebrengt. Juist deze vaststelling in *Lessen in lyriek* inspireerde mij tot dit artikel.

Rijm genereert ritme, en dat zou moeten gelden voor alle vormen van geperiodiseerde klankherhaling, voor alle vormen van geperiodiseerd rijm. In het klein, en nog zonder doorlopende herhaling, doet het verschijnsel zich al voor in zegswijzen zoals ‘wel en wee’, ‘geven en nemen’, en ‘tegen heug en meug’. Met name dankzij het rijm wordt hier een elementair ritme gevoeld; datzelfde geldt ook wel voor de woordgroep ‘rijm en ritme’ zelf. Maar het gaat nu natuurlijk vooral om het effect in teksten met doorlopend rijm. Dat effect springt speciaal in het oog, denk ik, als men let op onderlinge verschillen. Zo is bij strofische gedichten met een vierregelig rijmschema ABAB de beweging per strofe anders dan bij gedichten met het schema ABBA of AABB, en het gevolg is dat het ritme in zijn totaliteit anders aanvoelt. Voor dat verschil is het rijm primair verantwoordelijk.

Maar als dit waar is, dan is het rijm niet alleen verantwoordelijk voor dit verschil, maar ook voor een aspect van het (langademige) ritme van elk gedicht op zichzelf. Een mooi voorbeeld in dit verband is de ritmische uitwerking van het rijmschema in Nijhoffs gedicht “Het lied der dwaze bijen”. De schroefvormige of spiralende beweging, waarover Vestdijk in *De glanzende kiemcel* geschreven heeft, berust voor een belangrijk deel op het spiralende rijm.⁷ Het duidelijkst wordt dit alles uiteraard in intens rijmende gedichten zoals “O ‘t ruischen van het ranke riet” van Guido Gezelle en meer nog “Iris” van Jacques Perk, dat begint met de beroemde regels ‘Ik ben geboren uit zonne-gloren/ En een zucht van de ziedende zee’. In zulke gedichten wordt het ritme in hoge mate door de over elkaar heen buitende rijmen bepaald. En hier blijkt tevens dat het niet alleen de van tevoren verwachte

rijmen zijn die een ritmische uitwerking hebben. Net zoals afwijkingen van het metrische schema het ritme beïnvloeden (volgens sommigen zelfs bepalen), doen afwijkingen van het rijmschema dat ook.

Een hardnekkig probleem bij het vaststellen van de ritmische effecten van het rijm is natuurlijk dat rijm bijna altijd met accent gepaard gaat. Dat is deels per definitie het geval. Men definieert rijm immers als een vorm van beklemtoonde klankherhaling; volledig eindrijm bijvoorbeeld als de herhaling van de laatste beklemtoonde klinker van een regel, samen met wat daar eventueel nog op volgt. Maar de hoofdzaak is toch hoe en wanneer het rijm ervaren wordt; daarop berusten tenslotte ook deze definities. Onbeklemtoonde klankherhaling kan soms nog wel als rijm worden gevoeld, maar al te drastisch moet het verschil niet worden: ‘balie’ bijvoorbeeld rijmt, zo lijkt het, niet op ‘evenknie’. Het is daarom vaak moeilijk het ritmische effect van het *rijm* te scheiden van dat van dat van het *metrum*, althans het accent-metrum, waar we in de meeste Westeuropese talen mee te maken hebben. Er moeten speciale omstandigheden zijn wil het ritmische effect van het rijm evident zijn naast of zelfs boven dat van het metrum. In Perks “Iris” is dat de grote intensiteit van het rijm. Als men (om Perks beroemde versregel nog maar eens een keertje te variëren) ‘Ik ben geboren uit zonnegloren’ vergelijkt met ‘Ik ben geboren in Wemeldinge’, dan heeft men twee fragmenten met hetzelfde patroon van heffingen en dalingen, maar de ritmische kracht is in het eerste geval toch wel groter dan in het tweede.

Het voorafgaande verklaart enigszins waarom het verschijnsel “rijm genereert ritme” in de poëziebeschuwing onderbelicht is gebleven. Die onderbelichting is er zelfs verderop in Bronzwaers eigen boek, te weten in het derde hoofdstuk “Vers, metrum, ritme”, waar het ritme nader wordt besproken. Ook hier wordt het ritme bij uitstek in verhouding tot het metrum behandeld, zij het niet per se als afwijking daarvan. Slechts heel incidenteel wordt het daar nog in verband met het rijm gebracht, bijvoorbeeld wanneer Bronzwaer isochronie herleidt tot de herhaling van heffingen *of rijmen*.⁸ Vlak daarop verdwijnt het rijm echter weer uit het gezichtsveld als Bronzwaer schrijft: ‘In poëzie ontstaat ritme als een heffing zich na een vastgesteld tijdsverloop herhaalt’.⁹ Het enige uitgewerkte concrete voorbeeld van de ritmische werking van het rijm in dit hoofdstuk is “De schipbreuk”, een knittelvers van De Schoolmeester. Bronzwaer laat zien hoe het metrum het daar laat afweten, met als gevolg dat regellengte en rijm over het voordracht-tempo en het daarmee verbonden ritme gaan beslissen.¹⁰ Dit levert tegelijk een tweede omstandigheid (naast de reeds genoemde intensiteit van het rijm) waaronder de ritmische werking van het rijm zich duidelijk kan manifesteren, namelijk de afwezigheid of afbrokkeling van het metrum. Helaas komt Bronzwaer ook in hoofdstuk 4 (“Herhalingsfiguren”), waar uitvoerig over het rijm gesproken wordt, niet uitdrukkelijk op de ritmische werking ervan terug.

De voorbeelden die Verwey besprak hadden evengoed in het kader van Bronzwaers betoog gebruikt kunnen worden. Want Verwey had ze gegeven om te laten

zien dat bij verzwakking van het accentenpatroon het rijm het versritme kan gaan dragen. En zoals ik al zei had ook Elema een voorbeeld gegeven van een gedicht waar het rijm op eigen kracht ritme teweegbrengt. Het voorbeeld was eveneens uit het werk van Gorter gekozen en bestond uit de eerste twee strofen van één van diens sensitieve verzen, “Ik zat eens heel alleen te spelen”. Al berust het effect hier niet op de afbrokkeling van het metrum maar op een overmaat van enjambementen, zou ook dit gedicht goed in Bronzwaers betoog gepast hebben.¹¹

Het lijkt er nu misschien op dat het ritmische effect van het rijm pas onder speciale omstandigheden werkelijk manifest wordt. Dat hoeft nog niet te betekenen, dat het er in andere gevallen niet is. Het rijm-ritme kan ook onder zulke gewone omstandigheden bestaan, zij het onopvallend en meestal met een wat langere boog dan het metrische ritme. De buitengewone omstandigheden geven alleen aan de ritmische uitwerking van het rijm extra mogelijkheden. En er zijn nog wel meer omstandigheden waaronder het ritmische effect van het rijm extra kansen krijgt. Ik bedoel speciaal de opvallende rijmverandering zoals we die in het sonnet tegenkomen. Dit wil ik vanaf nu nader bekijken. Meer in het bijzonder gaat het mij daarbij om het zogeheten Italiaanse sonnet, waar het veertienregelige patroon door middel van het rijmschema (vrijwel steeds ook syntactisch en vaak typografisch) is onderverdeeld in gedeelten van acht en zes regels (het octaaf en het sextet), op hun beurt vaak verdeeld in twee kwatrijnen en twee terzetten.

2

Wie over het sonnet bij Bronzwaer te rade gaat, is aan het verkeerde adres. Genrekwesties immers, zoals het onderscheid van lyrische en verhalende poëzie of een behandeling van dichtvormen binnen de lyriek, heeft hij in zijn boek vermeden.¹² Er worden daar natuurlijk heel wat sonnetten en vooral sonnetfragmenten ter toelichting gebruikt, bijvoorbeeld van Shakespeare, Hooft en Revius, van Rilke, Bloem, Nijhoff en Jan Kuijper; het uitvoerigst het octaaf van “Dichtkunst” van Gerit Achterberg. Maar het sonnet als zodanig komt nauwelijks ter sprake, eigenlijk alleen maar in een korte passage waarin het, samen met onder meer de villanelle en het Perzische kwatrijn, genoemd wordt als een vorm waar strofe en gedicht in zekere zin samenvallen.¹³ Het rijmschema bestrijkt daar namelijk de gehele tekst en het wordt niet herhaald (al kán het wel herhaald worden). Dit geeft aan deze dichtvormen iets strofe-achtigs.

Het octaaf had vanouds twee rijmklanken, en hoewel het er in de Westeuropese literatuur vaak 3 of 4 geworden zijn, zal ik mij tot het traditionele tweetal beperken. Voor Nederland ligt dat trouwens voor de hand; de sonnetten van dichters als Kloos, Boutens, Dèr Mouw, Vestdijk en Achterberg hadden bijna allemaal deze vorm; die van Rawie en Jan Kuijper hebben haar nog steeds. Soms leest men dat het begonnen is met het omarmende schema ABBA ABBA, maar dat klopt niet.

Het begon gekruist met ABAB ABAB. Dat was in Sicilië, omstreeks of kort na 1230. Zie bijvoorbeeld de drie sonnetten van Giacomo da Lentini (vermoedelijk de eerste sonnettendichter), die Jean Pierre Rawie in zijn in 1999 verschenen bundel *Geleende tijd* heeft vertaald. Maar na korte tijd ontstond inderdaad een voorkeur voor het omarmende schema. Bij Dante en Petrarca is dat de norm geworden, en een tijdlang is dat zo gebleven.¹⁴

De keuze tussen deze twee rijmschema's heeft meteen ritmische gevolgen. Op zichzelf genomen leidt ABAB ABAB immers tot een vloeiend en soepel voortgaand ritme, terwijl ABBA ABBA ingebouwde omkeringen heeft die, weer op zichzelf genomen, de voortgang onderbreken en het ritme daardoor ingewikkelder maken. Men zou kunnen opperen dat het niet toevallig is dat het omarmende rijmschema het oorspronkelijke gekruiste schema heeft verdrongen en lang de boventoon heeft gevoerd, want het betekent een opstapje naar de wending ('volta') die na het octaaf gaat komen. A fortiori geldt dat voor de variatie die later is ontstaan en in recente tijden nogal populair was: ABBA BAAB. De analoge variant van ABAB ABAB, namelijk ABAB BABA, gaat trouwens in dezelfde richting.

Ik schreef een paar keer 'op zichzelf genomen'. Er is natuurlijk altijd meer dan het gereindrijm aan de hand, zoals: het reeds ter sprake gebrachte metrum (met afwijkingen), de syntactische bogen, de tekstbetekenis als tempo- en ritme-bepalende factor, binnenrijmen. Niettemin, de factor van het gereindrijm is er eveneens. Ook bij de aanwezigheid van drie of vier rijmklanken in het octaaf, waar ik verder geen aandacht aan zal schenken, blijft iets van dat effect bestaan.

Het voornaamste en in elk geval meest interessante ritmische rijmeffect treedt echter pas op bij de overgang van octaaf naar sextet, en dat is uiteraard meteen de reden waarom ik hier speciaal het sonnet aan de orde stel. Voor het sextet zijn er, als bekend, vele rijmmogelijkheden: met twee of met drie rijmklanken, beide gevallen in talrijke patronen. Met drie rijmklanken die elk twee keer voorkomen zijn er 15 mogelijkheden. Iemand die hierover in Nederland schrijft, moet natuurlijk wel even naar de sonnettenreeks "De schuttersmaaltijd" in de bundel *Gestelsche liederen* van Vestdijk verwijzen, waar alle varianten in dertig sonnetten twee keer voorkomen: eerst alle 15, en dan nog eens in omgekeerde volgorde. Voorwaar een kunstige tafelschikking.¹⁵ Voor twee rijmklanken die elk drie keer voorkomen zijn er 10 mogelijkheden. In de standaardvorm van het Italiaanse sonnet geeft het sextet de dichter dus aanmerkelijk meer armslag dan het octaaf. Het sextet heeft zeggezegd meer vrijheidsgraden dan het octaaf.

Bij de Sicilianen van de vroege dertiende eeuw waren overigens nog slechts twee rijmschema's voor het sextet gangbaar, één met drie rijmklanken, namelijk CDE CDE, en één met twee rijmklanken, namelijk CDC DCD (twee in elkaar geschakelde terzinen dus). Het eerstgenoemde schema was als een verbreding of verwijding van ABAB te zien; de herhaling die in ABAB met twee rijmklanken gebeurt, gebeurt in CDE CDE met drie rijmklanken. Het andere sextetschema was in zekere zin, namelijk in de vorm CD CD CD, zelfs een rechtstreekse voortzetting van het toen

heersende gekruiste octaafschema, ABAB ABAB. Weliswaar zullen de syntactische cesuren in het algemeen anders liggen, maar zowel in het octaaf als in het sextet is onder deze omstandigheden in principe een distichon-achtige structuur mogelijk. Zie bijvoorbeeld ook nog een modern voorbeeld als het sextet van Nijhoffs “De moeder de vrouw” waar alleen de witregel de terzinen produceert, met natuurlijk de inhoudelijke gevolgen vandien: de psalmen worden er prominenter door. (Het octaaf heeft hier overigens geen gekruist maar omarmend rijm.)

Het blijkt nu ook dat het sextet nog in een tweede opzicht vrijer dan het octaaf kan zijn. Naast de grotere vrijheid vanwege het grotere aantal varianten is er de grotere vrijheid van de varianten op zichzelf. De graad van gebondenheid is er geringer. Voor CDC DCD geldt dat overigens nog niet. Dit schema is niet veel vrijer dan welke ordening van het octaaf met twee rijmklanken ook. Daarentegen is CDE CDE wél een stuk vrijer. Tegenover de twee rijmklanken van het octaaf staan er dan immers drie in het sextet, een overgang dus van 2 rijmklanken op 8 regels naar 3 rijmklanken op 6 regels, of: van een situatie waarin één rijmklank vier versregels bindt naar een situatie waarin één rijmklank twee versregels bindt.

Maar nu de ritmische gevolgen. Het grote verschil tussen CDE en CDC in het eerste terzet is dit: met CDE wordt het rijm-ritme gevierd, terwijl het met CDC kort gehouden wordt. De vrije boog wordt met CDE langer, terwijl met CDC spoedig weer een knoop wordt gelegd. Daardoor is er een ritmisch verschil tussen sextetten die met CDE beginnen en andere die met CDC beginnen. En CDC is op dít punt te vergelijken met de terzetschema's CDD of CCD, die later en elders, dat wil zeggen buiten Italië, in zwang zouden komen. (In Nederland bijvoorbeeld gebruikten Hooft en Revijs, op het voetspoor van Ronsard, CCD om te vervolgen met EED.) In het geval van CDE wordt het ritme, voorzover het door het rijm wordt bepaald, breder en lossier; in de andere gevallen blijft het ongeveer zo strak als het was. Wanneer een dichter aan deze versoepeling en lichte ontregeling gehecht is, dan moet hij weinig affectie voelen voor CDC DCD. Vestdijk bijvoorbeeld was aan die versoepeling gehecht; in het essay “De noodzakelijkheid der vormen” maakte hij een opmerking van die strekking.¹⁶ En inderdaad lijkt het erop dat hij het sextet-schema CDC DCD bij voorkeur vermeed. In de 282 sonnetten in het tweede deel van zijn *Verzamelde gedichten* (ik zie af van de vertalingen) komt dit schema weliswaar vijf keer voor, maar vier keer op een atypische manier, en er is dus maar één duidelijk en overtuigend geval van CDC DCD, namelijk sonnet 51 van “Madonna met de valken”.¹⁷

Ook hier, bij het sextet, zinspeelde ik weer op de restrictie dat dit alles alleen geldt wanneer wij het rijm en zijn ritmische gevolgen *op zichzelf* beschouwen. Er zijn in feite natuurlijk altijd ook andere factoren in het spel die het betrokken effect kunnen verzwakken of zelfs elimineren. Om te beginnen zijn dat dezelfde die ook al in het octaaf aan de orde zijn, maar er zijn er nu meer vanwege de onderlinge relatie van octaaf en sextet. Wat men bijvoorbeeld vaak ziet is het verschijnsel dat, als de syntactische bogen in het octaaf groot zijn, zij in het sextet klein zijn (of

andersom), en dat heeft natuurlijk gevolgen voor de onderlinge ritmische verhoudingen. Toch is het effect van de rijmvoering vaak genoeg nog waarneembaar.

Langzamerhand zijn enkele voorbeelden op hun plaats. Het zijn allemaal Nederlandse voorbeelden, wat hoe dan ook wel voor de hand ligt, maar extra gemotiveerd is omdat Nederland in de loop van de 20e eeuw een sonnettenland bij uitstek is geworden.

Ik begin met Achterbergs sonnet “Dichtkunst” uit de bundel *Hoonte*. Het luidt als volgt:¹⁸

De dikke dronken zwermen van gevoelen
krijgen bestel, wanneer ze in de taal
op woorden samentrekken, die ze schaal
geven, zodat ze tot kristal verkoelen.

De dichter weet het tijdstip te voorvoelen
waarop zich deze werking integraal
voltrekken zal, het woordmateriaal
wentelt in hem met een donker bedoelen.

Aan beide kanten worden kansen wakker.
Begrip en lust bewegen naar elkaar.
Hartstocht en rede komen in contact.

Het scala schokt. De symmetrie verstrakt.
Uit alle lijnen klimmen steile vlakken
tegen de nu gevonden evenaar.

Het octaaf van dit sonnet werd in *Lessen in Lyriek* zes bladzijden lang in verband met onderwerp “metrum” behandeld.¹⁹ Zeker bepaalt hier het metrum, met inbegrip van de afwijkingen, in eerste instantie het ritme. Daarnaast heeft het octaaf kwatrijn-omspannende volzinnen, en we hebben hier dus een voorbeeld van grote syntactische bogen; in het sextet zijn zij veel kleiner. Veel betekenis voor het ritme hebben die grote syntactische bogen echter niet, en dat komt door de zware rijmen. Ondanks de enjambementen doet Achterberg hier niet aan rijmverdoezeling, en vooral de rijmen op -aal hebben iets hamerends.²⁰ Zij breken het zinsritme af en stellen er een rijm- en regelritme voor in de plaats. Op het basale metrum-ritme, waarover Wim Bronzwaer hier uitvoerig schrijft, is niet zozeer een zinsritme als wel een rijm- en regelritme gesuperponeerd. Dan komt het eerste terzet. Hier zien we de verwijding van het rijm-ritme. Regel 9 heeft weliswaar alliteraties en assonanties en er is ook halfrijm tussen de regels 9 en 11, maar bovenal zorgen de drie niet-rijmende regels er toch voor dat het ritme los en vrij wordt. Pas in het tweede terzet wordt het ritme weer aangehaald, zij het niet door herhaling van CDE, maar door

ECD. In het sextet omspannt de dominante ritmische boog zodoende een veel langere periode dan in het octaaf.²¹

CDE CDE is te vinden in Nijhoffs sonnet “Het souper”, dat eveneens voor een deel in *Lessen in Lyriek* wordt aangehaald.²²

‘t Werd stil aan tafel. ‘t Was of wijn en brood
Werd neergeslagen uit den greep der handen.
De kaarsvlam hing lang-wapperend te branden
En ‘t raam sprong open door een donkren stoot.

Als water woelden in den nacht de landen
Onder het huis; wij voelden hoe een groot
Waaien ons aangreep, hoe de wicken van de
Vaart van den tijd ons droegen naar den dood.

Wij konden ons niet bij elkaar verschuilen:
Een mensch, eenzaam, ziet zijn zwarte eenzaamheid
Dieper weerkaatst in de oogen van een ander -

Maar als de winden langs de daken huilen,
Vergeet, vergeet waar ons zwak hart om schreit,
Lach en stoot glazen stuk tegen elkander.

Het octaaf rijmt hier ietwat onregelmatig, namelijk deels omarmend en deels gekruist (ABBA BABA), maar het bevrijdende ritmische effect van CDE in het eerste terzet is niettemin onmiskenbaar. Het octaaf heeft hier een sterke ritmische beweging, natuurlijk primair gedragen door het metrum en door de antimetrieën, maar toch medebepaald door de rijmen: behalve de eindrijmen ook bijvoorbeeld de drie oe-klanken in het tweede kwatrijn. Deze sterke ritmische beweging komt vervolgens in het eerste terzet haast tot stilstand. Aan het metrum verandert echter niet veel. Regel 11 bijvoorbeeld is metrisch bijna geheel analoog aan regel 8; beide zijn in hoge mate dactylisch tegen een achtergrond van jamben. Mijn suggestie is dat het rijm, dat wil dus in eerste instantie zeggen het *uitgestelde* rijm, zich hier versterkt laat gelden. Het effect lijkt ook enigszins iconisch, vanwege het moment van bezinning dat in de tekst aan de orde is en dat natuurlijk hoe dan ook meewerkt.

Kloos’ sonnet “Ik wijd aan U dees verzen, zwaar geslagen” is een derde voorbeeld van CDE in het eerste terzet.²³ Er is bij hem trouwens keus te over, want hij had een voorkeur voor dit CDE-schema. Het in zijn bundel *Verzen* van 1894 direct voorafgaande “Nauw zichtbaar wiegen op een lichten zucht” had bijvoorbeeld ook als voorbeeld kunnen dienen.²⁴ Maar “Ik wijd aan U dees verzen” is een duidelijker voorbeeld omdat het, net als “Dichtkunst” van Achterberg, zware rijmen in het

octaaf heeft; het ritmische effect van deze rijmen dringt zich dus opnieuw op en als gevolg daarvan óók het rijm-ritmische contrast met het sextet.

Ik wijd aan U dees verzen, zwaar geslagen
Van Passie, en Verdoemenis, en Trots,
In doodsb-bleek marmer of dooraderd rots,
Al naar mijn kunstnaars-wil en welbehagen.

Zij zijn doorleefd: 'k heb daarin neêrgedragen,
Rijk-handig, al wat, in den loop des Lots,
Aan menschen-liefde of hooge Liefde Gods,
Dit dood-arm Wezen heeft te voelen wagen.

Ik, die mijn Leven uit-te-zeggen zoek,
Heb al mijn lieve voelen, zoeken, tasten
En weten in dit somber boek gevat.

En 'k bied, met dit mijn eerste en laatste boek,
Een laatsten groet aan U, die met uw vasten
Stap naast mijn àl te wankle schreden tradt.

Het ritmische effect wordt hier voor de lezer versterkt door de typografie, door het inspringen van de regels naar gelang zij op elkaar rijmen. Kloos deed dat nog volop en we zien het bijvoorbeeld ook nog bij H       Swarth, Verwey, Boutens en Gossaert, maar geleidelijk aan werd het blijkbaar niet meer bevredigend gevonden.²⁵ Het werkte echter wel. Daartoe behoeft men slechts het tekstbeeld van "Ik wijd aan U dees verzen" te vergelijken met dat van "Ik ween om bloemen in den knop gebroken", dat in het sextet niet CDE CDE maar CDE EDC heeft. De symmetrische constructie CDE EDC geeft een merkbaar ander ritme in het sextet dan de parallelle constructie CDE CDE. De typografie bij Kloos ondersteunt dat effect, want men krijgt de akoestische spiegeling c.q. parallellie nu ook als visuele spiegeling c.q. parallellie voor ogen.²⁶

Ik ween om bloemen in den knop gebroken
En v       den uchtend van haar bloei vergaan,
Ik ween om liefde, die niet is ontloken,
En om mijn harte dat niet werd verstaan,

Gij kwaamt, en 'k wist - gij zijt weer heengegaan...
Ik heb het nauw gezien, geen woord gesproken:
Ik zat weer roerloos n       korten waan
In de eeuwge schaduw van mijn smart gedoken:

Zoo als een vogel in den stillen nacht
Op ééns ontwaakt, omdat de hemel gloeit,
En denkt, 't is dag, en heft het kopje en fluit,

Maar eer 't zijn vaakrige oogjes gansch ontsluit,
Is het weer donker, en slechts droevig vloeit
Door 't sluimerend geblaarte een zwakke klacht.

Dan nogmaals Nijhoff. Anders dan Kloos en Vestdijk had Nijhoff geen aarzelingen met betrekking tot het sextet-schema CDC DCD. Vijf van de acht sonnetten in *Nieuwe gedichten*, waaronder het reeds genoemde “De moeder de vrouw”, hebben namelijk dat schema. “Aan een graf” is een ander voorbeeld. We zien dat er ritmisch nu inderdaad bij de overgang van octaaf naar sextet niet veel verandert. Dat komt met name omdat regel 11 al weer een rijmende regel is. De lengte van de ritmische boog voorzover die door het rijm wordt bepaald, verspringt hier niet bij de overgang van het octaaf naar het sextet.

Maar daarnaast heeft Nijhoff ook CDE-sonnetten geschreven, waarin het ritmische effect overtuigend tot uiting komt. “Het souper” met CDE CDE kwam al ter sprake. “Johannes”, eveneens uit *Vormen*, is een sprekend voorbeeld van de werking van CDE EDC.²⁷

Hij hing niet hoog aan 't kruis: zijn voeten bleven
Ter hoogte van mijn schouder; maar hij leek,
Als ik van onder naar zijn stil hoofd keek,
Stijgende langs het hout omhoog geheven.

En toen de spijkers waren losgedreven
En 't stijve lichaam in mijn armen streek,
Wist ik dat hij ons in den dood ontweek
En mij den bitt'ren beker had gegeven.

Maria nam zijn koud hoofd aan haar borst
En Magdalena schreeuwde en hief haar handen,
Petrus zag toe vanaf den muur der stad -

Mij had hij toen hij leefde liefgehad,
Maar toen hij stierf gaf hij zoo veel, dat 'k van de
Vervuldheid eerst na jaren spreken dorst.

Dat het ritmisch effect van het rijm in het sextet hier zo sprekend is komt niet omdat de rijmen in het octaaf zwaar zijn zoals bij Achterberg en Kloos, maar omdat het rijm in het octaaf zo strak is vanwege de zich herhalende ee-klank zowel in het

staande als in het slepende rijm. We hebben hier acht assonerende regels, vier aan vier met volrijm, waarvan de klank in de laatste regel nog een keer extra wordt herhaald, en daar bovenop nog een aantal alliteraties en assonanties het hele octaaf door. Het loskomen uit deze intensieve klankherhaling maakt dat het eerste terzet extra-wijd uithaalt. Het door het rijm bepaalde ritme valt pas in het tweede terzet weer op zijn plaats, waarbij de omkering van CDE naar EDC correspondeert met de wending van de aandacht van de ik-figuur van de anderen naar zichzelf, via een ironische pointe ten koste van Petrus. Iconisch en ironisch gaan hier samen.

3

Ik heb willen laten zien dat onder bepaalde omstandigheden de ritmische werking van het rijm een onloochenbaar onderdeel van het poëtische ritme is. Het rijm hoeft daartoe niet extreem intensief te zijn. Evenmin is het nodig dat er een overmaat van enjambementen is of dat het metrum afbrokkelt - gevallen die door Elema of Bronzwaer zijn genoemd. Want er is daarnaast in elk geval ook nog de omstandigheid van de rijmverandering zoals die in het Italiaanse sonnet optreedt. In dat licht zouden trouwens nog andere rijmvarianties onderzocht kunnen worden. Men kan daarbij natuurlijk denken aan de overige vormen van het sonnet, maar evengoed aan de Onegin-strofe, de ottava rima en het Perzische kwatrijn. Keerdichten zoals het rondeel komen eveneens, en zelfs om extra-redenen, voor nadere beschouwing in aanmerking.

Men zou al zulke omstandigheden desnoods kunnen beschouwen als de speciale omstandigheden, waaronder het rijm pas echte ritmische effecten heeft. Zo bezien zou daarbuiten het verschijnsel strikt genomen afwezig zijn. En hoe veelvuldig en veelsoortig die omstandigheden ook zijn, het zouden speciale omstandigheden blijven. Maar beter is het ze te beschouwen als de omstandigheden waaronder die effecten pregnant worden, als het ware uit de schaduw te voorschijn komen. Zo opgevat heeft het rijm in principe altijd een ritmische uitwerking waarvan men alleen vaak weinig merkt omdat ze gering is vergeleken met andere componenten van het ritme: het metrische ritme, het zinsritme, de versmelodie. Ik meen dat er genoeg redenen zijn om te denken dat ook in niet-speciale omstandigheden het rijm een uitwerking op het ritme heeft. Aan het begin van dit artikel heb ik daarover het een en ander gezegd. Bovendien heeft de tweede opvatting het voordeel dat zij de ritmische uitwerking van het rijm in algemene zin beschrijft en begrijpelijk maakt. Deze ritmische werking is dan (ook in de genoemde speciale omstandigheden) geen toevallig incident meer, maar een te verwachten verschijnsel. En zodoende wint ons begrip van het ritme aan consistentie en volledigheid.

Het was een uitstekende gedachte van Wim Bronzwaer om de ritmische uitwerking van het rijm juist op deze algemene manier aan de orde te stellen.²⁸

Bibliografie

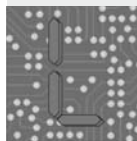
- Achterberg, Gerrit.** *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1967.
- Bronzwaer, W.** *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen, 1993.
- Elema, J.** *Poëtica*. Den Haag (Servire's Encyclopaedie), 1949.
- Gorter, Herman.** *Verzamelde lyriek tot 1905*. Amsterdam, 1966.
- Groot, A.W. de.** *Algemene versleer*. Den Haag (Servire's Encyclopaedie), 1946.
- Kayser, Wolfgang** (1). *Kleine deutsche Versschule*. Sechste, durchgesehene Auflage (Dalp-Taschenbücher). München, 1958 (1e Aufl. Bern, 1946).
- Kayser, Wolfgang** (2). *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Vierte Auflage. Bern, 1956 (1e Aufl., 1948).
- Kloos, Willem** (1). *Verzen*. Amsterdam, 1894.
- Kloos, Willem** (2). *Verzen*. Bezorgd door P. Kralt. Amsterdam, 1995.
- Kloos, Willem** (3). *Verzen*. Definitieve tekst. Den Haag (Bzztôh), 1984.
- Mooij, J.J.A.** (1) 'Een vergeten jubileum'. In *Wisselend decor*, red. G. van Koert e.a. (Nijmegen, 1992; lustrumnummer van *Letterlik*), pp. 10-17.
- Mooij, J.J.A.** (2) 'Lyrische poëzie, verhalende poëzie, en verhalende lyriek', *Forum der letteren* 36 (1995), pp. 316-318.
- Mosheuveld, L.H.** 'Vestdijks "Bon-Genre": over de structuur van *De Schuttersmaaltijd*'. In *Traditie en vernieuwing*, red. W.J. van den Akker e.a. (Utrecht-Antwerpen, 1985), pp. 230-245.
- Nijhoff, M.** *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam, 1990.
- Richards, I.A.** *Principles of Literary Criticism*. London (Routledge Paperback), 1960 (First edition 1924).
- Verwey, Albert.** *Ritme en metrum*. Santpoort, 1931.
- Vestdijk, S.** (1). *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie*. Derde druk. Amsterdam, 1964 (1e druk 1950).
- Vestdijk, S.** (2). *Essays in duodecimo*. Amsterdam, 1952.
- Vestdijk, S.** (3). *Verzamelde gedichten II: Lyrische poëzie*. Verzorgd en geannoteerd door Martin Hartkamp. Amsterdam-Den Haag, 1971.
- Wilkins, Ernest Hatch.** *The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature*. Rome, 1959.

Noten

- 1 Wolfgang Kayser (1), hfdst. 7; het citaat op p. 106 (zie ook 105). Strikt genomen rekent Kayser de rijmverdeling tot het metrische schema (101). Gevolgen heeft dat echter nauwelijks en op p. 109 wordt de werking van de klank (o.a. in de vorm van alliteratie en klinkerrijm) uitdrukkelijk gescheiden van die van het ritme. Verg. ook (2), 241-263.
- 2 De Groot, 20. De Groot analyseerde hier alle verstypen; de metrische verschijnselen omvatten dus ook het kwantitatieve metrum der klassieken.
- 3 Bronzwaer, 16.
- 4 Verwey, 31-32 en 35-36 (*Mei*), 42-43 en 56-57 ("De lamp schijnt..."). Voor de definitie van het ritme, zie

- 37 en 39; op pp. 21-22 omschrijft Verwey het ritme als het samengaan van beweging en regelmatige weerkeer.
- 5 Richards, 139 en 140.
- 6 Elema, 94-95; het eerste voorbeeld is het octaaf van Perks sonnet "Sanctissima Virgo", het tweede het begin van Gorters gedicht "Ik zat eens heel alleen te spelen". (Op het tweede voorbeeld kom ik terug.) Op p. 26 had Elema al geschreven: 'Daarmee is in het geheel niet gezegd, dat het accent een grondelement van alle rythme is, de afwisseling kan evengoed op andere wijze bewerkstelligd worden (hoog-laag, kort-lang enz.).' De vraag rijst dan of onder 'enzovoort' ook het rijm begrepen is. Het antwoord op die vraag is dus bevestigend.
- 7 Vestdijk (1), 163-166.
- 8 Bronzwaer, 95-96 en 98.
- 9 *ibid.*, 98.
- 10 *ibid.*, 95-96.
- 11 Elema, 94. Voor de twee sensitieve verzen van Gorter zie Gorter, 192 en 104.
- 12 Zie hierover Mooij (2).
- 13 Bronzwaer, 120-121.
- 14 Verg. Wilkins, 14-39.
- 15 Voor een gedetailleerde studie van de compositie van deze reeks zie Mosheuvel.
- 16 Vestdijk (2), 153-154.
- 17 Voor deze vijf sonnetten, zie Vestdijk (3), 97, 192, 221, 266 en 298. In drie gevallen heeft het hele sonnet maar twee rijmklanken (97, 266, 298), in een vierde geval (192) bestaat het sextet uit drie maal twee regels (CD//CD//CD). Voor meer bijzonderheden, zie Mooij (1), 12-14.
- 18 Achterberg, 651.
- 19 Bronzwaer, 66-72.
- 20 De locus classicus over rijmverdoezeling is te vinden in Vestdijk (1), 90-100.
- 21 Achterberg schreef veel sonnetten met CDE in het eerste terzet. Bijvoorbeeld hebben alle sonnetten van de cyclus "Ode aan den Haag" die vorm.
- 22 Nijhoff, 136. Verg. Bronzwaer, 73.
- 23 Kloos (1), 7; (2), 25.
- 24 Elema bespreekt in zijn *Poëtica* het ritme van dit sonnet (51-52), maar helaas beperkt hij zich (zoals ook bij zijn eerdergenoemde bespreking van Perks "Sanctissima virgo") tot het octaaf. Het zou interessant geweest zijn ook zijn commentaar op de ritmische gevolgen van de rijmovergang van het octaaf (hier ABAB ABAB) naar het sextet (CDE CDE) te hebben.
- 25 Het is, vermoed ik, geen toeval dat dit conventionele typografische middel definitief verdwijnt als nieuwe en onconventionele typografische middelen, zoals in de poëzie van Van Ostaijen en Marsman, opkomen.
- 26 Kloos (1), 67; (2), 71. In de zogenaamde "definitieve druk" van 1932 zijn de komma's op het eind van de regels 2 en 4 door punten vervangen. Zie Kloos (3), 68.
- 27 Nijhoff, 118.
- 28 Een korte eerste versie van dit artikel werd gepresenteerd op het herdenkingsymposium voor prof. dr.W.J.M. Bronzwaer in Nijmegen op 30 oktober 1999.

Waleweins dilemma: Venus' minne of Abrahams schoot



LIEFDESPERIKELN IN EEN MIDDEL- NEDERLANDSE ARTURROMAN

Johan H. Winkelman

De liefdesthematiek in de *Roman van Walewein* (=RvW), een Arturroman die door de Vlaamse dichters Penninc en Pieter Vostaert rond het midden van de 13^e eeuw werd geschreven, heeft het onderzoek al lange tijd beziggehouden, zonder dat men tot een eensluidend oordeel kwam. Het volgende opstel biedt een kritische bespreking van de belangrijkste onderzoeksinspanningen ter zake en hoopt enige helderheid in de complexe materie te verschaffen. We verdelen onze analyse in twee hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk, dat Waleweins reis van het Arturhof naar het verre 'Indië' (=Endi) behandelt, komen naar aanleiding van de schaak-scène vooral stofgenetische problemen aan de orde, waarbij de vraag centraal staat of de RvW in aanloop en opzet als een 'liefdesallegorie' beschouwd kan worden. In het tweede hoofdstuk richt onze aandacht zich op de amoureuze relatie tussen Walewein en zijn geliefde zoals deze in de onderaardse kamer te Endi en op de terugreis naar het Arturhof gestalte krijgt.¹

1. Het Arthurhof en de reis naar Indië

1.1. Een 'liefdesallegorie' zonder geliefde

Steeds weer heeft men zich afgevraagd of de liefde tussen Walewein en Ysabele die in Endi opbloeit, op een of andere wijze al eerder in de tekst wordt aangekondigd. Het plotseling in de ridderzaal binnenzwevend schaakspel dat de verblufte Arturgemeenschap tot een reactie noopt, maar dat als die uitblijft weer wegvliegt, vormde een belangrijk argument in die discussie. J. van Mierlo poneerde in zijn nog steeds lezenswaardige *Geschiedenis der literatuur der Nederlanden* rond het midden van de vorige eeuw de stelling, dat de zoektocht van Walewein naar het verdwenen schaakspel in wezen als een liefdesqueeste moet worden opgevat. Zinnebeeldig zou volgens Van Mierlo met het spel de drang naar de liefde zijn aangeduid. Ook Waleweins strijd tegen boze machten, gesymboliseerd door de draken in de bergspelonk, zou zijn ingegeven door wat Van Mierlo 'de oproep van de Liefde'

noemt. Wat volgt, krijgt in dit perspectief evenzeer een diepere duiding. De zwaar-gewonde drakendoder wordt in de grensrivier, die hij moet oversteken om in het Rijk van Wonder te geraken, 'gezuiverd'. Daar wordt hij in het genezende bed van Wonder 'vernieuwd'. In Van Mierlo's visie gaat het hier, als we juist zien, om een bijna sacrale wijding ter voorbereiding op de grote liefde die in het verschiet op Walewein wacht. Want van een vrouw op wie Walewein verliefd zou zijn geraakt is tot dus verre niets te bespeuren. De liefde wordt pas een thema na de introductie van Ysabele. Van Mierlo zegt er het volgede over: 'Het liefdesideaal verduidelijkt zich in Ysabele', de beeldschone dochter van koning Assentijn, 'die in haar wondertuin, met den levensboom en de levensbron den ridder aantrekt.' Hier vindt de sluimerende liefde van de held zijn epische hoogtepunt. In de despotische Assentijn die zijn dochter in de paleistuin gevangen houdt, ziet hij de 'liefde-koning' 'door wien hij moet overwonnen worden om te overwinnen.' Dus: de nederlaag van de ridder Walewein doet de minnaar zegevieren. Van Mierlo's conclusie naar aanleiding van de sprookjessfeer in de roman luidt: '[...] alles speelt zich af in een wonderwereld, als het groote wonder der liefde is.'²

Voor een adequate interpretatie zijn nog andere inhoudelijke details van belang die het rooskleurige beeld dat Van Mierlo van Walewein oproept enigszins relativeren. Het valt op dat de uitgelezen Tafelronde (inclusief onze held) zich blameert door de unieke kans om zich met het wonderschaak te meten, niet aan te grijpen. Als het kostbare object is weggevlogen, looft koning Artur die het graag in zijn bezit zou krijgen, een grote beloning uit. Hij zet niets minder dan kroon en land als prijs in. Maar niemand maakt aanstalten achter het schaakspel aan te gaan. Er dreigt, zo stelt de vorst vast, eerverlies, en wel voor altijd (v. 84 vlg.). Maar nog komt niemand in actie. Als dan de koning dreigt, er zelf achteraan te gaan, verklaart Walewein zich na enige aarzeling bereid (want hoe zat dat met de beloning?!), het wonderschaak te gaan halen. Niet bepaald een altruïstische reactie voor een ridder zonder weerga.³ Het wegzwevend voorwerp lokt, dartelend van hoog naar laag, van dichtbij tot veraf, onze held achter zich aan, onbekende verten tegemoet. Met die verten valt het trouwens wel mee. De held wordt, nauwelijks uit het zicht van het hof verdwenen, geconfronteerd met een vervaarlijk obstakel: een hoog oprijzende berg verspert hem de weg. In de fictionele wereld van de roman grenst de levensgevaarlijke drakenberg direct aan het vreedzame Arturhof. Het schaakspel verdwijnt in de bergspelonk die door een drakenfamilie wordt bewoond. Walewein gaat naar binnen en krijgt het tegen de moederdraak, na een aanvankelijk succesje tegen de kleine draakjes, zwaar te verduren. De held ziet de dood in de ogen. Maar met Gods hulp (en zijn dolk) slaagt hij er tenslotte in, geestelijk ontredderd en zwaar gewond, het ondier, dat diabolische dimensies aanneemt (v. 473), te doden. De ridder, die fier en zelfbewust er op uittrok om het schaakspel en daarmee de troon te verwerven, heeft in de drakenkrocht zijn lesje in bescheidenheid geleerd. De opvatting dat liefde de drijfveer voor het drakengevecht zou zijn geweest (Van Mierlo), vindt geen houvast in de tekst.

Bij koning Wonder, de heerser over het Wonderrijk, aangekomen, treft Walewein het schaakspel aan. Twee heren, de vorst en zijn zoon Alidrisonder, spelen juist een partijtje op het bord. Koning Wonder blijkt de eigenaar (en vermoedelijk ook de afzender) van het vliegende schaakspel te zijn. Er gebeuren aan het hof van Wonder wonderlijke dingen. Het grootste wonder, een wonder boven wonder, waarop Walewein de koning dan ook aanspreekt, blijkt het feit dat wel veel ridders aanwezig zijn, maar geen dames of jonkvrouwen. De held vraagt zich verbaasd af of er geen koningin is? (V. 1093: *Ne hort hier ghene coninghinne?*) De dames leven hier in het Wonder gescheiden van de mannen en zijn alleen via een raampje te aanschouwen. De reden? De koningin heeft een afkeer van de wonderlijke hobby van haar echtgenoot. Zij wil niet zien hoe de wonderlijke zaken worden vervaardigd. M. Draak spreekt in haar vaak geciteerde observatie over ‘de harem-achtige afzondering der vrouwen [...] waarvan hem een vrijwel lachwekkende uitleg gegeven wordt [...]’.⁴ J.D. Janssens meent, onzes inziens ietwat gechargeerd, dat het wonder als een ‘splijtzwam’ tussen koning Wonder en zijn echtgenote zou fungeren.⁵ Maar niet te ontkennen valt dat er van warme amoureuze relaties tussen koningin en koning, of tussen de hofdames en ridders, in het rijk van Wonder geen sprake is. Walewein interesseert zich hier uitsluitend voor het schaakspel. De koning wil het alleen afstaan in ruil voor het Zwaard met de Twee Ringen, dat een zekere koning Amoraen ‘van verderop’ in zijn bezit heeft. Schaakspel voorlopig exit. Pas veel, veel later krijgt het spel weer betekenis voor de handeling, namelijk bij Waleweins terugkeer naar het Arturhof, die door de wetmatigheid van het aan de *RvW* ten grondslag liggende sprookje Aarne-Thompson 550 via koning Wonder verloopt.⁶

Bij Wonder was er weinig over dames te melden. Hoe zit dat met het Arturhof? Beroemde Tafelronde-ridders, zoals Ywein, Perchevael, Lancheloot, passeren in de beginscène de revue. Ook de hoofse Walewein, die zijns gelijke aan het Arturhof niet kent, wordt in lovende bewoordingen genoemd. Verder maken we kennis met Keye, de eeuwige spotter. Maar over lieflijke dames, die per traditie het Arturhof opvrolijken en de liefdesaandacht van de heren opeisen, wordt met geen woord gerept. Pas in v. 143, als Walewein afscheid neemt, maakt de verteller terloops melding van de echtgenote van Artur (v. 142 vlg.: *Doe nam orlof die wigant/ An coninc ende an coninghinne*). Later (v. 203) begeeft zij zich, samen met koning Artur, naar de tinnen om de weggrijdende Walewein na te kijken. Maar ook nu wordt haar naam (Genovere) niet expliciet genoemd, laat staan dat we iets ervaren over de overspelige liefdesrelatie die zij toch volgens de overlevering met Lancheloot onderhoudt. Janssens overdrijft dan ook als hij stelt dat in de *RvW* de hoofse vrouw aan het Arturhof, in tegenstelling tot het rijk van Wonder, ‘een geziene figuur’ is.⁷ De Tafelronde wordt nadrukkelijk gepresenteerd als een gemeenschap van mannen, waarbinnen de vrouw (en mét haar de liefde) geen rol van betekenis lijkt te spelen. Deze epische desinteresse voor het schone geslacht is opvallend te noemen. Onze Middelnederlandse roman wijkt in dit opzicht sterk af van de klassieke Arturroman zoals deze door de geniale Chrétien de Troyes werd gecomponeerd. Bij hem vormen van

het begin af aan ridderlijke heldenmoed en liefde van (en voor) een beeldschone dame de thematische ingrediënten van het verhaal. Met betrekking tot de Duitse Arturbewerkingen merkt K. Ruh op dat 'Minnegewinn als Lohn ritterlicher Tat' de kern van het genre uitmaakt.⁸ De zoektocht naar het schaakspel zou Waleweins drang naar de liefde symboliseren, zo luidde de stelling van Van Mierlo. Maar over een geliefde wordt tot de aankomst van onze held in *Endi* niet gesproken! Wat heeft de Vlaamse geleerde tot zijn interpretatie bewogen?

1.2. De 'schaakcomputer'

Van Mierlo was niet de eerste onderzoeker die aan het schaakspel een symbolische betekenis toekende. Hij volgde, soms bijna letterlijk, de argumentatie van S. Eringa, naar wie hij in zijn voetnoten verwijst. Deze had eerder al (in 1925) over het schaakspel gezegd: 'Het verzinneelikt voor de Middeleeuwse verbeelding de roep der liefde, en dient om de 'challenge' te vervangen die de aanleiding vormt tot zo menige avontuurlijke tocht van de ridders van de Ronde Tafel. 't Is een geheimzinnige bode, uit een andere wereld gekomen, en de volmaaktste onder de ridders, Walewein, nodend om aan de drang van zijn hart te gehoorzamen en de onbekende geliefde te zoeken van wie dit teken tot hem kwam.'⁹ Voor Eringa is het schaakspel een geheim signaal, dat in een mysterieuze relatie staat tot een hogere macht. Het wordt geactiveerd door een onzichtbare hand, door een onbekende 'schaakspeldame', die 'er achter zit'. Zij heeft het gestuurd, zij heeft het geprogrammeerd. Volgens Eringa is niet het weggevoegen schaakspel maar de schone Ysabele het ultieme doel van de avonturen die Walewein tot aan de ontmoeting in *Endi* beleeft. Tijdens deze avonturen kan de held zijn dapperheid en edelmoedigheid bewijzen, eigenschappen, die hij, volgens deze stelling, voor het verwerven van zijn geliefde nodig heeft. Ter staving van zijn hypothese verwees Eringa naar Ierse verhalen, waarin de tocht van de held naar de 'Andere Wereld', naar aanleiding van een spel (het hoeft niet *per se* het schaakspel te zijn), culmineert in de liefdesontmoeting met een mooie vrouw.

M. Draak heeft de stelling van Eringa dat de *RvW* vanaf het begin een symbolische roman zou zijn, een soort 'allegorie van de liefde' dus, in haar *Onderzoekingen over de roman van Walewein* in krachtige termen afgewezen. Wat waren haar punten van kritiek? (a) Volgens Draak wijkt de beschrijving van het schaakspel in de *RvW* van de door Eringa in zijn argumentatie aangehaalde voorbeelden sterk af. Kenmerkend verschil zou het feit zijn dat in de Ierse verhalen en in de verwante Franse Arturtraditie sprake is van een 'magisch' schaakbord, een spel met tegenspelende eigenschappen. De held wordt tot een partij uitgedaagd en mat gezet. Maar dit is in de *RvW* niet het geval.¹⁰ (b) Eringa zoekt, zo vervolgt Draak haar kritiek, symboliek in traditioneel uit elkaar voortvloeiende gebeurtenissen. Zij wijst erop dat de driedvoudige queeste-structuur van de roman op het schema van een sprookje berust dat

we o.a. uit 'Der Goldene Vogel' kennen, zodat er volgens haar 'feitelijk een symbolische uitleg gegeven wordt aan "Aarne-Thompson 550" en *niet* aan de roman van Walewein.'¹¹ Het sprookje (alsmede de roman) zou gekenmerkt worden door een lineaire vertelvolgorde die bepaald wordt door het causale verband van oorzaak en gevolg, hetgeen een symbolische uitleg niet zou toestaan. Door de kritiek van Draak is het rond deze kwestie aan het onderzoeksfront lang stil gebleven. Er wordt thans in de medio-neerlandistiek, in navolging van Draak, algemeen ontkend dat het schaakspel in de *RvW* automatisch kan spelen. We hebben dit standpunt, dat grote gevolgen had voor het verdere Walewein-onderzoek, altijd weersproken.¹² Het zij toegestaan nogmaals kort ons standpunt te verduidelijken. De kwestie is te cruciaal om te laten lopen.

In de tekst zijn indicaties voor het feit dat het schaakspel wel degelijk zelfstandig kan spelen. De vertelsituatie is als volgt. Het schaakspel is in de ridderzaal geland, de stukken staan opgesteld, er kan worden gestart, kortom: wie dat wenste kon gaan spelen (v. 50: *Hi mochte gaen spelen dies beghaerde*). Dat dit zou impliceren dat twee belangstellenden nu naar voren stappen om op het bord tegen elkaar een partijtje te beginnen, is niet alleen onzinnig, maar wordt bovendien door de tekst ontkend. De enkelvoudvorm *Hi* in v. 50 laat er geen twijfel over bestaan dat het gaat om één persoon: één speler, die zulks begeerde, kon op het bord gaan spelen. Maar niemand stapt er op af (v. 52: *Daer ne ghinc niemen of no toe*). De uitdaging, gericht op het individu, kan alleen zinvol zijn als het schaakspel automatisch tegenspel biedt. Juist het provocatieve karakter van het spel ten opzichte van de Tafelronde, als variant van het traditionele provocatiecliché, vormt de pointe van het binnenvliegen van het spel. Over de reden voor de weigerachtige houding van de ridders zwijgt de tekst. Is men bang de uitdaging aan te nemen omdat de kans groot is dat men door de schaakmachine wordt mat gezet? Eringa heeft onzes inziens gelijk: het schaakspel is een 'challenge', een test. Tegenstanders van deze lezing wijzen op v. 811-815, waarin wordt verteld dat koning Wonder met zijn zoon het bord normaal gebruikt om erop te schaken.¹³ Inderdaad, er is hier geen magische automatiek te bekennen. Wie nu echter argumenteert, dit gegeven terugprojecterend, dat 'dus' ook in de initiële hofscène het schaakspel niet automatisch kon tegenspielen, transposeert de moderne behoefte aan vertellogica op een middeleeuwse roman. Wij zien de zaak als volgt. Vertelelementen die hun rol binnen de onmiddellijke vertelcontext waarin ze functioneren hebben gespeeld kunnen daarna, in een gewijzigde vertelsituatie, hun significante eigenschappen verliezen omdat deze verder geen narratieve relevantie meer bezitten. Bijvoorbeeld: de drakenberg, die als obstakel voor Walewein op de heenreis naar *Endi* zo'n dominante rol speelde, blijkt op zijn terugreis ('Onvergeeflijk slordig', merkte M. Draak geïrriteerd op)¹⁴ te zijn verdwenen. Trouwens ook de knaap die zich in verband met de ridderwijding op weg naar het Arturhof begeeft komt geen berg tegen. Hieruit blijkt: de doorgang door de berg was alleen voor Walewein bestemd en verdwijnt, na zijn functie te hebben vervuld, geruisloos van het epische toneel.

Nog een voorbeeld. Met het Zwaard met de Twee Ringen heeft Walewein een ridder verslagen, bij wie hij voor diens dood de biecht afneemt. Uiteraard gaat het hier om een christenmens. Maar later in de roman ervaren we dat de held gezworen heeft dat hij het vervaarlijke wapen niet tegen een *kerstinen man* (v. 9893) zou gebruiken. De reden van deze inconsequentie is duidelijk. De vrouwenrover Estor zou tegen het meedogenloze Zwaard met de Twee Ringen het onderspit hebben gedolven, maar moet, als bekende Arturridder, levend het strijdperk verlaten.¹⁵ Het zwaard mag hier derhalve niet worden gebruikt. De gesignaleerde 'vertelfouten' zijn inderdaad in strijd met elke vorm van vertellogica, maar dat zal de Middeleeuwer een zorg zijn geweest.¹⁶ Wij komen tot de volgende conclusie. Het schaakspel, dat eenieder uitdaagt, bezit in de initiële hofscène twee magische eigenschappen, 1) het vliegt en 2) het speelt automatisch. Bij Wonder heeft het deze eigenschappen verloren, omdat ze hier, in de nieuwe vertelcontext, niet van betekenis zijn. Voor ons staat het schaakspel in de traditie van de zelfspelende schaakautomaten zoals die in de Franse Arturromans, het eerst in de *Tweede Perceval-Continuatie* (eind 12^e eeuw), functioneren.¹⁷ Op de complexe vraag of er in de *RvW* onder de expliciete betekenislaag een diepere betekenis, een boodschap, verborgen ligt, antwoordde Draak ontkennend. We menen echter dat dit wel degelijk het geval is, bijvoorbeeld in Waleweins gevecht met de demonische moederdraak. Het gaat hier, we tippen het reeds aan, om een bewustzijns crisis, waarin Walewein, gevangen in de staart van de duivelse draak, tot het inzicht komt dat ridderschap faalt en alleen God redding brengt.¹⁸ De grenservaring die Walewein hier beleeft heeft echter voor ons een religieus-ethische dimensie, geen amoureuze.¹⁹

1.3. Toch een 'liefdesallegorie'?

Nogmaals: Ligt er onder het lineaire, narratieve gebeuren, zoals dit zich in opeenvolgende episoden in de *RvW* ontrolt, een diepere betekenis verborgen, een liefdesthematiek, die eventueel grijpbaar wordt door bewust aangebrachte symbolische verwijzingen in de bovenliggende vertellaag, totdat deze verborgen betekenis in de ontmoeting met Ysabele aan het daglicht treedt en met de epische oppervlaktestructuur versmelt? Vooral met de opvatting dat het schaakspel als 'symbool' van de liefde moet worden opgevat, dat ook in het verdere verhaal zijn invloed zou hebben doen gelden, lijkt het oude onderzoek een punt te hebben. Dat blijkt uit het volgende.

In zijn studie *Walewein, Moriaen en de Ridder metter mouwen* heeft B. Besamusca verband gelegd tussen het schaakspel uit de *RvW* en de Graal. Hij was van mening 'dat de dichters welbewust het begin van hun werk in oppositie plaatsen tot de beginepisode in de *Queste*'.²⁰ Opvallend is dat de Utrechtse Arturist onlangs dit standpunt nuanceerde en in zijn opstel *Het zwevende schaakspel, de Graal en de liefde* de stelling verdedigde dat het schaakspel in onze roman niet alleen met de Graal,

maar ook met de minne geassocieerd dient te worden. Hij spreekt over een 'dubbel verwachtingspatroon' van het Dietse publiek.²¹ De these is nogal gecompliceerd. In de hoofden van de toehoorders zouden zich oppositionele denkrichtingen hebben ontwikkeld: 'Terwijl het zweven van het schaakspel de luisteraars aan de Graal kan hebben herinnerd, kunnen zij het object zelf met de liefde hebben verbonden.'²² Hij refereert daarna aan voorbeelden uit de Middelnederlandse literatuur, waarin het schaakmotief met de liefde in verband staat. De voorbeelden zijn niet onproblematisch, omdat ze inhoudelijk qua opzet onderling nogal verschillen. Soms gaat het om een 'gewoon' schaakbord (a), waarop een man en een vrouw hun partijtje spelen. De basisgedachte van deze vertelvariant vormt het principe dat de schaker die de schaakster (het omgekeerde is ook denkbaar) verslaat hiermee haar liefde verwerft, zoals dat bijvoorbeeld in de *Wrake van Ragisel* gebeurt, waar Walewein, in de gedaante van een dwerg, een partijtje schaakt tegen zijn geliefde Ydeine. Hij wint en mag als beloning met haar een liefdesnacht doorbrengen. Het gaat in de partij om de winst, om de inzet. De schaakster zet als het ware haar eigen 'lijf' op het spel. Daarnaast wordt als voorbeeld de *Lanceloet* genoemd waarin de titelheld een 'magisch' schaakspel (b) verslaat dat automatisch tegenspeelt. Wie de geheimzinnige opponent is, blijft onbekend. Terwijl Lanceloet erin slaagt van de schaakcomputer te winnen blijkt voor Genovere de automaat te sterk. Het spel met zijn zelfspelende vermogen is een geniaal geprogrammeerde computer, die de kwaliteiten van de speler op de proef stelt. Het spel tegen het 'magische' schaakspel wijkt principieel af van het eerste voorbeeld: één speler beproeft zijn kunnen; de uitslag van de krachtmeting, winst of verlies, bepaalt of de speler bewondering of hoon, aanzien of gezichtsverlies, ten deel vallen. Kortom: de partij is een test.

Het valt niet te ontkennen dat het schaakspel in de literaire traditie vaak met de liefde wordt verbonden. Maar functioneert het schaakmotief op deze manier ook in de *RvW*? Van de twee genoemde verteltypes lijkt ons het laatste het meest relevante. Duidelijk is dat er in de beginscène van de *RvW* niet tussen twee personen wordt geschaakt, en al helemaal niet tussen minnepartners. Het tweede verteltype, de partij van één individu tegen de 'magische' schaakcomputer, vertoont de meeste overeenkomst met het spel in onze roman. Ook hier gaat het om het testkarakter, om de uitdaging door een onzichtbare tegenspeler, om de smaad bij verlies. Besamusca vraagt zich af, of de op het schaakspel volgende avonturenreeks (drakenberg, koning Wonder, etc.) in een onderliggende betekenislaag met de liefde (en een latere geliefde) heeft te maken. Of is er eerder een verband met de graalproblematiek? Hij gaat op zoek in de tekst. Het genezende wonderbed en de beschermende zetel, objecten die de held bij koning Wonder aantreft, brengt hij met de wereld van de Graal in relatie. Een zinspel op de wereldlijke liefde is hier nergens te bespeuren. Ook het Zwaard met de Twee Ringen hoort volgens Besamusca thuis 'in de wereld van Wonder, in het rijk dat doet denken aan de Graalwereld.'²³ Pas in de Amoraen-episode ziet hij de 'associatie van het schaakspel met de liefde' opnieuw bevestigd. De naam van de koning maakt volgens hem duidelijk

dat 'zijn existentie' verbonden is 'met "amors", de liefde'. De vorst is inderdaad een gepassioneerd minnaar, smoorverliefd op Ysabele, die hij in zijn schoonheidsbeschrijving tweemaal met de liefdesgodin Venus vergelijkt. Besamusca concludeert: 'Na de episode bij Amoraen is de roman van Penninc en Vostaert een liefdesverhaal geworden.'²⁴ Het valt hem op dat tijdens de onstuimige liefdesontmoeting in de onderaardse kamer de liefde tussen Walewein en Ysabele niet met het gebruikelijke woord *minne*, maar met *amo(e)rs* wordt aangeduid. Met deze woordkeuze zou de dichter beogen koning Amoraen bij het publiek in gedachten te roepen. Het feit dat in de slotscène aan het schaakspel weinig aandacht wordt geschonken, terwijl het toch in de initiële hofscène naar Ysabele zou hebben verwezen, wordt door Besamusca uitgelegd. Na de terugkeer aan het Arturhof zou de verwijfsfunctie van het schaakspel overbodig zijn geworden omdat de geliefde nu in levenden lijve aan Waleweins zijde verkeert.

Basamusca heeft gelijk, de liefde wordt in de Amoraen-episode voor het eerst duidelijk gethematiseerd. Maar het ontgaat ons wat dit feit met het schaakspel en de (eventuele) liefdesgevoelens van Walewein voor Ysabele (daar ging het hem toch om?) te maken heeft. Amoraen zegt het nadrukkelijk: het gaat om een jonkvrouw die onze held niet kent (v. 3411: *die ghi niene kint*). Walewein staat in de liefde nog steeds buiten spel, ondanks het feit dat aan het hof van de verliefde vorst zijn schoonheid vrouwelijke aandacht trekt (v. 3068 vlg.). Om het Zwaard met de Twee Ringen in eigendom te krijgen zal hij het moeten inruilen voor het derde queeste-object uit de reeks: Ysabele. Walewein gaat op bruidqueeste in opdracht van koning Amoraen. Tussen de schaakscène in het begin en het optreden van Ysabele, die in het verre *Endi* Waleweins geliefde wordt, gaapt, de nevenepisodes niet meegerekend, een kloof van twee uitvoerig beschreven hofscènes (Wonder, Amoraen). Van symbolische verwijfspunten die op een subtiel verborgen liefdesthematiek zouden duiden, is in beide hofepisodes geen spoor te bekennen. De recipiënt die, zoals Besamusca aanneemt, het schaakspel met de liefde heeft 'geassocieerd', en derhalve de start van een liefdesverhaal verwacht, moet over een flinke dosis geduld beschikken voordat hij eindelijk ervaart dat Walewein de prinses daadwerkelijk in zijn armen sluit. De hypothese dat de *RvW*, gezien de schaakmotief in het begin, tot het optreden van Ysabele als een 'allegorie van de liefde' dient te worden opgevat, vindt, voor zover wij kunnen zien, nauwelijks ondersteuning in de tekst. Blijft het genoemde 'associatieve' aspect. Besamusca introduceert hiermee een begrip in het onderzoek dat later wordt overgenomen (vgl. J. Reynaert).²⁵ Wij kunnen eerlijk gezegd met dit begrip weinig beginnen. Wat zich tertijs tussen de oren van de toehoorders heeft afgespeeld, is voor ons moeilijk traceerbaar. Maar nogmaals, op Besamusca's stelling dat in de Middeleeuwse literatuur het schaakspel opvallend vaak met de liefde wordt verbonden, valt in zijn algemeenheid weinig af te dingen.²⁶ We zoeken verder.

1.4. Via de 'dood' naar de liefde

Over welke eigenschap zou het schaakspel moeten beschikken om als opmaat te dienen voor een liefdesverhaal? In zijn opstel *Der Artusritter gegen das magische Schachbrett oder Das Spiel, bei dem man immer verliert* heeft W. Haug gepoogd op deze vraag een antwoord te geven.²⁷ De hier geformuleerde ideeën zijn van groot belang voor de interpretatie van het schaakspel in de *RvW*. Haug analyseert enkele literaire teksten, waarin het zelfspelende schaakspel wordt beschreven. Hij stelt vast dat de held in de vroegste voorbeelden altijd tegen de geniale computer verliest. Het oudste Franse voorbeeld waarin het 'magische' schaakspel wordt genoemd is de *Tweede Continuatie* van Chrétien's *Perceval*. Het werk ontstond zo'n halve eeuw vóór de *RvW*. Perceval, toch niet de eerste de beste, wordt door de 'computer' tot drie keer toe mat gezet. In zijn ergernis over het verlies wil hij de stukken het raam uitgooien, maar dan verschijnt plotseling een beeldschone jonkvrouw op wie hij prompt verliefd wordt. De dame zegt dat zij zijn geliefde wil worden, op voorwaarde, dat hij op jacht gaat naar een wit hert dat zich in haar paleispark ophoudt. Als bewijs van zijn succes moet hij haar de kop van het dier brengen. Ze geeft hem nog een hondje mee dat bij de zoekactie behulpzaam zal zijn. Perceval trekt er op uit. Er zijn allerlei moeilijkheden te overwinnen, maar de held weet de hem gestelde opgaven succesvol af te sluiten. In de omarming met de dame die hem na het verloren spel op hertenjacht stuurde vindt hij ten slotte zijn liefdesgeluk. In zijn interpretatie wijst Haug op het feit dat er een opvallende breuk valt te constateren tussen het begin van het verhaal, het smadelijke verlies van de held tegen het magische schaakspel, en het vervolg, de succesvolle jacht op het witte hert. De schaakscène krijgt geen episch vervolg! Na een analyse van Ierse verhalen, de sage van Midir en Etain, en het verhaal van Art, de zoon van koning Conn (waarop te onzent Eringa reeds attent maakte), komt Haug tot de conclusie, dat in alle gevallen de verloren partij, gespeeld tegen een superieure macht die altijd wint, de aanleiding vormt voor een tocht naar de Andere Wereld. De auteur van de *Tweede Perceval-Continuatie* heeft de inleiding, het verloren spel, in zijn concept verwerkt, maar de reis die oorspronkelijk naar aanleiding van het verloren spel moest worden ondernomen ingebed in een ander bekend verhaal, de jacht op het witte hert. Conceptueel is deze verandering interessant. De verwantschap van beide vertelmodellen maakte de contaminatie mogelijk: in beide gevallen culmineert de reis naar de Andere Wereld in de ontmoeting met een beeldschone vrouw.

Ook Haug ziet in het 'magische' schaakspel een vorm van symboliek. Het mythische vertelschema dat in zijn hypothese aan de Ierse en Oud-Franse schaakverhalen ten grondslag ligt, omschrijft hij als volgt: Het schaakspel dat de held aan een onoverwinnelijke tegenstander uitlevert, verwijst naar het 'spel' dat iedereen ooit zal verliezen, de eindstrijd met de Dood. In de literaire adaptatie wordt dit gegeven omgezet in epische handeling, en wel in een tocht via het Dodenrijk naar de Andere Wereld. Hier wordt in de Unio met de bovennatuurlijke 'lebenspendende

Frau' aan de held het aan de Dood verloren Ik symbolisch teruggeschonken.²⁸ De dodelijke implicatie van het spel wordt in het epische gebeuren ongedaan gemaakt door een andere kracht, de Liefde, die uit de Dood verlost. Kenmerkend is dus dat de hoofdpersoon, de verliezer, geconfronteerd wordt met twee krachten die in wezen elkanders tegenkrachten vormen. Er is de Dood, die over de held zegeviert, er is de Vrouw, die hem in haar schoot revitaliseert. Het gaat aldus Haug om de ontmoeting met de geliefde als persoonlijke verlossing, om de overwinning op de dood, kortom: om het sterven ten leven. Dankzij Haug wordt ons de relatie die er stofgenetisch tussen het magische schaakspel en de liefde bestaat, maar waarvoor een symbolisch verband moeilijk was aan te wijzen, duidelijk. Het 'dodelijk gevolg' van de verloren partij vormt de link tussen het spel en de liefde.

Wat betekent dit voor de *RvW*? De Tafelronde (inclusief Walewein) weigert de uitdaging van het magische schaakspel aan te nemen, en voorkomt hiermee dat het (eventueel) door het superieure mechanisme wordt mat gezet. De consequentie hiervan is dreigend eerverlies dat tot handelen dwingt. Het eerste avontuur na de hofepisode (gevecht met de draken in de duistere bergspelonk) vloeit logisch voort uit de geweigerde schaaktest. De voor de held kansloze confrontatie met het superieure spel wordt herhaald. Hij moet opnieuw een strijd aangaan tegen een overmachtige tegenstander, het diabolische serpent, en raakt daarbij levensgevaarlijk gewond. De plaats die het gevecht met de draak binnen de structuur van de *RvW* inneemt, namelijk onmiddellijk volgend op de fatale schaaktest, wordt door het mythische oerstramien bepaald. Volgens het model van Haug zou nu het laatste segment van de driedelige vertelsequentie, het genezingsmotief, moeten volgen, de existentiële 'vernieuwing' in de vereniging met de bruid. Ook in de *RvW* volgt na het drakengevecht in het 'dodenrijk' de wonderbaarlijke genezing. Maar die vindt niet plaats in de schoot van de fee. Walewein wordt in het wonderbed van koning Wonder 'vernieuwd' (Van Mierlo). De *RvW* is stofgenetisch gezien qua opzet een bruid-queeste die echter vroegtijdig wordt afgebroken en na een flinke epische onderbreking pas in *Endi* weer wordt voortgezet (Winkelman).²⁹ Op een essentieel punt verschilt onze interpretatie van de gangbare, namelijk wat de testfunctie van het schaakspel betreft. Nog onlangs poneerde J. Reynaert, in een reactie op Besamusca, dat het schaakspel inderdaad vaak als een kwalificerende proef optreedt: 'alleen de beste ridder zal op een bepaald schaakbord, tegen een onzichtbare, magische opponent, de overwinning kunnen behalen, en daardoor juist als held voor een volgende episode in aanmerking komen.'³⁰ Hij verwijst o.a. naar de *Lanceloet*, waarin de titelheld zijn voortreffelijkheid bewijst door tegen het magische schaakspel te winnen. Het spel selecteert de beste voor de verdere handeling. Heel anders is het verloop in de *RvW*. Ook hier is sprake van een kwalificerende test, maar het resultaat is voor Walewein en de zijnen ronduit blamerend.

1.5. *Land van Wonder: een feeënrijk?*

In 1988 heeft K. van Dalen-Oskam opnieuw de aandacht gevestigd op de rol die het schaakspel in de *RvW* speelt. Zij maakt ter vergelijking attent op Oud-Franse Artur-romans waarin het ‘magische’ schaakspel voorkomt. Uiteraard komt ook zij bij het oudste voorbeeld, de *Tweede Continuatie* van de *Perceval*, terecht. Dit soort verhalen wordt gekenmerkt, zo merkt zij op, door een vaste basisstructuur. Ten opzichte van Haug, naar wie zij in haar bibliografie verwijst, vindt er een lichte modificatie plaats. Zij stelt: ‘de held speelt tegen een uit zichzelf tegenspelend schaakspel en verliest, daarop krijgt hij een opdracht waarbij hij, wil hij deze eervol vervullen, een mysterieuze plaats dient te bezoeken die kenmerken heeft van een soort Dodenrijk. Daar bevindt zich namelijk het door de opdrachtgever (of -geefster) gewenste dier of, zoals het ook wel voorkomt, de gewenste vrouw.’³¹ De toespeling op de sage van de vervolgde hinde, waar het wonderdier oorspronkelijk wellicht de getransformeerde feemaitresse voorstelde die een minnaar kwam zoeken in de mensenwereld, komt ons bekend voor.³² De *Tweede Perceval-Continuatie* heeft ons immers al laten zien dat de held, om de liefde van de dame te verwerven, op jacht moest gaan naar het witte hert. Van Dalen-Oskam is er van overtuigd dat Penninc, de ontwerper van de *RvW*, de traditionele functie van het magische spel, het ‘dodelijke’ gevolg bij verlies, heeft gekend.³³ De Middelnederlander zou de zelfspelende eigenschap van het schaakspel, en daarmee het testkarakter, niet in zijn roman hebben kunnen gebruiken, omdat de ridder die verliest zou worden ‘opgescheept’ (zo Van Dalen-Oskam) met een ‘bijna onmogelijke queeste’.³⁴ Maar dat is toch in feite het geval: Walewein wordt op zijn zoektocht opgescheept met een levensgevaarlijk avontuur, met een drakengevecht dat voor hem bijna dodelijk afloopt.

Van Dalen-Oskam volgt de interpretatie van Draak en meent dat ‘nergens over het zwevend spel gezegd [wordt], dat het – als een moderne schaakcomputer – uit zichzelf partij kan geven.’³⁵ Om die reden heeft zij de aanvankelijk in haar studie ontwikkelde denklijn afgebroken. Zij zoekt nu naar een andere interpretatie. Zij veronderstelt dat ‘het zwevende schaakspel het geheel aan eigenschappen moet verbeelden dat een ridder behoort te bezitten om een goed koning te zijn.’³⁶ Walewein zou zich door het veroveren van het schaakspel kwalificeren voor het koningschap dat Artur hem in ruil voor het schaak (dat meer waarde heeft dan heel het rijk) in het vooruitzicht stelt. Maar in het verdere verloop van de *RvW* ziet ze het belang van het schaakspel vervagen. De schuld krijgt, zoals gewoonlijk, Vostaert, die volgens Van Dalen-Oskam deze ‘symbolische duiding van het schaakspel (die Penninc in zijn werk verweven heeft) niet verder uitgewerkt’ zou hebben.³⁷ Onlangs heeft J. Reynaert in zijn recensie van Besamusca’s schaakartikel de these van Van Dalen-Oskam verdedigd en aangevuld. Zijn hypothese komt op het volgende neer: De drie te verwerven queeste-objecten (schaakspel, zwaard, Ysabele) zouden staan voor de waarden wijsheid, ridderschap en liefde, die de ‘kroonpretendent’ (Walewein dus) tijdens zijn zoektocht moet veroveren. Maar uit het verhaal blijkt dat het

zwaard (samen mét zijn symbolische eigenschap?) door Walewein wordt ingeruild om het schaakspel te bemachtigen. Reynaert redt zich uit het probleem met de suggestie dat alle drie de waarden in het schaakspel samen zouden zijn gekomen. Hij spreekt over een "cumulatieve" betekenisgeving'.³⁸ Anderzijds stelt hij vast dat Walewein 'meer oog blijkt te hebben voor Ysabele dan voor het schaakspel', hetgeen volgens hem (met deze vaststelling zijn these relativierend) niet bepaald pleit voor Walewein als ideale kroonopvolger. Uit de hierboven gerefereerde discussie blijft een belangrijk punt ter overdenking over. Van Dalen-Oskam ziet verband tussen het magische schaakspel en de 'Hindenfeesage', een verband dat mogelijkerwijs reeds in het model dat aan de *RvW* ten grondslag ligt aanwezig zou zijn geweest. Het volgende sluit hierbij aan.

L. Jongen (1980) heeft het motief van de hertenjacht, dat in diverse Oud-Franse dichtwerken voorkomt, nader geanalyseerd.³⁹ Het verhaalstramien gaat steeds als volgt. Een held komt, na een rivier te zijn overgestoken, tijdens een jacht op het witte hert in een feeënland terecht, waar hij ontvangen wordt door een mooie vrouw, de fee-maitresse. Jongen maakt erop attent dat de Middelnederlandse versie van het verhaal, *Lanceloet en het hert met de witte voet*, overeenkomsten vertoont met de hierboven aangehaalde *Tweede Perceval-Continuatie*. Hij merkt op: 'in beide begeleidt een wit hondje de held en in beide is de jacht op een hert de voorwaarde om met de dame te kunnen "trouwen".' Ook Jongen legt verband tussen de fee-maitresse en de 'schaakbordfee' uit de *Continuatie*. Zijdelings maakt hij in zijn betoog nog een opmerking over de *RvW*. Hij ziet een parallel tussen 'de sprookjesachtige ontvangst van [...] Walewein op het kasteel van koning Wonder' en 'de ontvangst van Lanval, Graelent, Guingamor en Desiré door de fee in de naar hen genoemde *lais*'.⁴⁰ Hij suggereert hiermee dat bekende narratieve modellen, waarin de zoektocht naar een bruid wordt gethematisiseerd, verwantschap vertonen met Waleweins tocht naar Wonder. Jongen is overigens niet de eerste die in dit verband naar Franse *lais* verwijst. M. Draak heeft reeds opgemerkt: 'Walewein bereikt Wonder's gebied, nadat hij een weg heeft afgelegd dōor een berg heen. Is hier bewust een der traditionele toegangen tot de 'Andere wereld' geschetst?' Zij wijst op 'Yonec', een van de *lais* van Marie de France, waar een vrouw 'het voetspoor van haar minnaar volgt tot in zijn feeënrijk [...]'.⁴¹ De gemaakte observatie overtuigt. In het rijk van Wonder, een Andere Wereld, had Walewein, we zagen het reeds eerder zijn 'fee' moeten aantreffen. Maar helaas, zij is door de auteur uit haar vertrouwde ambiance verdreven. Onze held moet tot *Endi* wachten voordat hij zijn 'Jenseitsbraut' in de gestalte van de knappe Ysabele zal ontmoeten.

1.6. Het anti-voorbeeld: 'Potifars wijf'

Tot de motieven die Penninc bij de beschrijving van de liefdesproblematiek in de *RvW* hebben geïnspireerd rekent J. van Mierlo ook het Potifar-motief.⁴² Het bijbel-

verhaal heeft de auteur bij de beschrijving van Roges' stiefmoeder direct beïnvloed. Wat was het geval? Een sprekende vos vertelt in zijn omheinde hof (niet ver van *Endi*) aan Walewein dat hij eigenlijk de zoon is van koning Roges van Ysike. Hij was, voordat hij in een vos werd omgetoverd, een knappe jongeling. Zijn moeder had hem in zijn jeugd vele ridderlijke vaardigheden bijgebracht, o.a. het schaakspel. Ook had ze hem in de regels van de hoofse vrouwendienst onderwezen (v. 5341: *Soe leerde mi dienen vor joncfrouwen*). De ideologie achter deze vorm van vrouwenverering, met name bekend uit de volkstalige liefdeslyriek van de 12^e, 13^e eeuw, vormde een afspiegeling van de feodale vazallendienst aan de leenheer, waarbij echter de rollen, geprojecteerd op man en vrouw, werden omgedraaid. Algemeen geformuleerd kwam het op het volgende neer. Een adellijke jongeman bood aan een meestal getrouwde, hoog adellijke dame zijn minnedienst aan, in de hoop dat zij hem omgekeerd als 'loon' haar liefdesgunst zou bewijzen. Meestal ging in de minnezang het initiatief van de man uit, de anonieme dame reageerde veelal onverschillig, ja soms zelfs bits afwijzend. Ook een positievere reactie was echter mogelijk. De dame verleende haar 'dienaar' dan kleine gunstbewijzen, meestal relatief onschuldig van aard: een vriendelijke groet, een kus, een glimlach, etc.

Roges was door zijn opvoeding op de hoogte van dit galante spel met de minne, in wezen een ceremoniële flirt, eerder fictioneel van aard dan verankerd in de feodale realiteit.⁴³ Helaas stierf zijn moeder, waarna zijn vader op aanraden van zijn baronnen hertrouwde met een jonge vrouw. Ruim een jaar was Roges om didactische redenen van het hof weg geweest. Hij leerde pas bij thuiskomst zijn stiefmoeder kennen. Hoofs als hij was en vertrouwd met de etiquette nam hij naast haar plaats, tot vreugde van zijn vader. Na de maaltijd gaat de dame naar haar kamer, haar echtgenoot, koning Roges, volgt haar. De vrouw verwijt de koning dat ze zijn knappe zoon tot nog toe niet heeft gezien. Ze wil Roges bij zich houden, een gevolg geven, op voorwaarde dat hij aan het hof blijft en haar zijn dienstwilligheid bewijst (v. 5411: *Ende latene vor mi dienen, here*). De vader, goedgelovig, verheugt zich over haar woorden en stemt toe. De dame roept Roges later bij zich omdat ze hem wil spreken. Ze verzoekt de jongeling naast haar op het bed plaats te nemen. Ze kent de jongeman, althans dat beweert ze, al langer. Een mysterieuze 'amour de loin', een liefde op afstand (hierover later meer), heeft reeds lange tijd geleden bezit van haar genomen. Zij verheugt zich dan ook over zijn thuiskomst, want ze verlangde hevig naar hem (v. 5448 vlg.: *Mi langhede uter maten zere/ Om u*). Ze heeft de jongeman in werkelijkheid nooit gezien, maar hoopt nu, met een duidelijk toespeling op het seksuele gebeuren, met hem te kunnen doen wat ze begeert (v. 5451 vlg.: *Dat ic met u minen wille/ Sal hebben...*). Haar argument luidt: zijn vader heeft hem aan haar gegeven, om zijn leven lang in onderhorigheid zijn minnedienst te bewijzen (v. 5455: *Mi te dienene*) (vgl. ook v. 5456: *Wildi mi dienen*, v. 5460: *Ende staet mi van dienste bi*). Roges, die evenmin als zijn vader de kwalijke intentie van zijn stiefmoeder doorziet, spreekt hoofs zijn dank uit. Maar als ze hem daarna vraagt, voordat ze het bed verlaten, haar op de mond te kussen (v. 5468: *Nu cust mi an minen mont*),

wordt hem duidelijk dat het hier niet gaat om hoofse genegenheid maar om de onverbloemde wens tot seks.

Als hij weigert begint ze hem te bedreigen: het zal hem zijn leven en eer kosten. Zij heeft hem immers in haar macht, zodat ze hem, zelfs al wil hij niet op haar avances ingaan, ertoe zal dwingen. Als de jongeman dan onthutst het bed wil verlaten, grijpt ze hem vast, trekt hem in bed terug. Ze begint hem uit te schelden, zichzelf toe te takelen, zich tot bloedens toe in het gezicht te krabben. Geen wonder dat Roges gelooft dat ze door de duivel bezeten is (v. 5519: *Dat het biden duvel ware*). Ze scheurt de kleren van haar lijf, zodat ze naakt voor hem staat. Luidkeels begint ze om hulp te roepen. Het hele hof komt op het rumoer af. De koning betreedt als eerste het vertrek en vraagt wie haar kwaad heeft gedaan. De schuld krijgt de arme Roges, zijn zoon, die haar zou hebben willen aanranden (v. 5557 vgl.: *hi soude zinen wille/ Met mi hebben*). De koning is zonder meer van de waarheid van haar woorden overtuigd en wil zijn zoon doden. Deze beklemtoont zijn onschuld, maar tevergeefs. Familieleden van moederskant nemen het echter voor hem op en weten gedaan te krijgen dat zij de jongeling mogen meevoeren om zogenaamd de doodstraf aan hem ten uitvoer te brengen. Als echter de stiefmoeder hoort dat Roges aan twee ooms, broers van zijn moeder, wordt toevertrouwd, kookt ze over van woede en betovert de jongeman. Hij verandert ter plaatse in een vos. Hertogin Alene, de zuster van zijn moeder, spreekt een tegenvloek uit, waardoor de stiefmoeder in een pad verandert. Ze zit vanaf nu stilletjes onder de dorpel van de deur, terwijl alle passanten haar pijn doen en bespuwen. Uiteindelijk wordt ze tegelijk met Roges onttoverd, nadat ze lange tijd zoals een pad betaamt op die plek onder de dorpel verscholen had gezeten (v. 10948 vlg.: *Onder die zille [...] Padden wijs*.)

Het verhaal over de vrouw van Potifar die Jozef trachtte te verleiden staat te lezen in hoofdstuk 39 van het bijbelboek Genesis. Er wordt, kort gezegd, het volgende verteld. Potifar, een rijke hoveling van de Farao, stelt de knappe slaaf Jozef aan als beheerder van zijn huis. De vrouw des huizes, door haar man schromelijk veronachtzaamd, wordt verliefd op de joodse jongeman en nodigt hem uit tot bij-slaap (Genesis 39, 7: 'Lig bij mij'). Hoewel zij haar verzoek dagelijks herhaalt, weigert Jozef steeds erop in te gaan, daarbij wijzend op het vertrouwen dat Potifar hem heeft geschonken. Bovendien zou hij zondigen tegen God. Op zekere dag, toen verder niemand thuis was, drong ze nogmaals aan met de woorden 'Kom bij me liggen', waarbij ze hem bij zijn mantel greep. Hij liet zijn mantel in haar hand achter en vluchtte weg. Ze roept het huispersoneel en verspreidt de leugen dat Jozef haar wilde verleiden, maar dat haar schreeuwen hem dit heeft belet. Het kleed houdt ze in bewaring als 'bewijsmiddel'. Ze doet daarna haar beklag bij haar echtgenoot Potifar die haar geloof schenkt en Jozef in de gevangenis werpt. God waakt echter over hem en geeft hem genade in de ogen van de opperste bewaker. De strekking? Potifars wijf is een sensuele vrouw die wordt gedreven door haar passie. In haar hartstocht poogt ze Jozef te verleiden tot snelle seks. Maar de godvruchtige jongeman weigert. Dan slaat haar stemming om en ze beschuldigt Jozef valselijk van

aanranding, daarmee een bestraffing over hem afroepend. De tekstuele driehoek man, vrouw, potentiële minnaar is in beide teksten duidelijk te herkennen. Potifar, Potifars vrouw en Jozef vinden hun spiegelbeeld in koning Roges, zijn echtgenote en Roges, zijn zoon. Er zijn echter duidelijke verschillen in nuancering. In het bijbelverhaal staat Jozef centraal. Hij is het absolute voorbeeld, loyaal aan zijn heer en getrouw aan God. Hij weerstaat de verleidingskunst van de vrouw, maar moet deze in ethisch opzicht exemplarische houding bekopen met ongenade van zijn heer, zodat hij in de gevangenis belandt. En de *RvW*? Roges, de jongeling die vertrouwd is gemaakt met de regels van de vrouwendienst, heeft aanvankelijk niet door dat de stiefmoeder de hoofse minneconventie probeert te misbruiken voor averechtse doeleinden. Zij beschouwt de hem opgelegde ‘dienst’ als een vorm van horigheid, waardoor zij de bevrediging van haar seksuele verlangens ten opzichte van haar Roges, haar ‘minneslaaf’, kan afdwingen. Roges weerstaat de verleidingspoging van zijn stiefmoeder. Haar reactie na de weigering tot seks is veel heftiger dan die van Potifars vrouw en grenst aan een vorm van liefdesrazernij. De jongeman valt ondanks zijn fiere houding in ongenade bij de koning, zijn vader, die geen oog heeft voor het bedrieglijke handelen van zijn jonge echtgenote. Het duivelse kwaad, verpersoonlijkt in de stiefmoeder, blijkt oppermachtig. De vrouw beschikt over bovennatuurlijke krachten en spreekt een vloek uit over de jongeman, waardoor deze in een vos verandert. De stiefmoeder ontloopt echter haar straf niet en wordt, even mysterieus, omgetoverd in een pad.

In de *RvW* ligt het accent niet in de eerste plaats op het edele gedrag van de jongeman, maar op de seksuele bezetenheid van de vrouw. In liefde ontstoken eist ze seks. ‘Liefde’, in deze vorm, is een ziek makende kracht, die een catastrofale uitwerking heeft op het leven aan het hof. Roges wordt door de vloek van zijn stiefmoeder, buiten zijn schuld, omgetoverd in een vos. Maar een vergelijkbare slag treft ook haar. Zij wordt door de tante van Roges met een tegenkracht geconfronteerd die haar eveneens met een gedaanteverwisseling straft. Zij wordt in een pad getransformeerd. Dat Roges een vos wordt, kan uit het onderliggende sprookje worden verklaard. De slimme ‘dierhelper’ vertoont de trekken van de vos in de diertraditie.⁴⁴ Maar waarom verandert de geile stiefmoeder in een pad? Het antwoord luidt als volgt. In de (laat-)middeleeuwse literatuur wordt de pad als een obscuur dier beschouwd. Een voorbeeld. In de Duitse sterk erotisch geladen klucht *Der Rosendorn* wordt verteld dat een vulva zich uit onvrede met de onaanzienlijke plaats aan het lichaam van haar dame heeft afgezonderd en een eigen leven wenst te leiden. Maar het gaat de geïsoleerde *fud* (vulva) niet over rozen. Mannen herkennen haar niet eens, geloven met een pad te maken te hebben en geven haar, vergelijkbaar met de kwalijke behandeling in de *RvW*, vol verachting een paar stevige schoppen.⁴⁵ De beeldspraak is duidelijk: de pad, giftig van aard, afschrikwekkend om te zien, te vies om beet te pakken,⁴⁶ symboliseert het vrouwelijke geslachtsorgaan.⁴⁷ De door haar seksuele lust beheerste stiefmoeder van Roges wordt, via het procédé van de *pars pro toto*, tot haar vulva gereduceerd en in een pad veranderd. De geschiedenis

van Roges laat in alle duidelijkheid zien waartoe liefdeswaanzen kan leiden. Hoofse minnedienst gaat functioneren als dekmantel voor een gevaarlijk spel met het liefdesvuur, dat voor alle betrokkenen rampzalig eindigt.

1.7. Tussenbalans

Met name de volgende punten zijn voor ons verdere onderzoek van belang:

- De stelling dat in de *RvW* van het begin af aan onder de epische handeling een liefdesthematiek verborgen ligt, zodat het verhaal als een 'liefdesallegorie' moet worden opgevat (Van Mierlo, Eringa), wordt in recent *Walewein*-onderzoek opnieuw geponeerd. Het schaakspel kan niet alleen 'associatief' (Besamusca, Reynaert), maar ook 'stofgenetisch' (Winkelman) een verwijzing naar de minne bevatten. Waleweins weg naar Wonder via de drakenberg vertoont gelijkenis met de traditionele tocht naar het feeënrijk in de Andere Wereld (Draak, Jongen).
- Het mythische concept (Haug) dat samen met het sprookje Aarne-Thompson 550 (Draak) de bouwstoffen voor de *RvW* heeft aangeleverd, maakt duidelijk dat het oorspronkelijk ging om existentiële zaken: de Dood, de Liefde en het Leven. De vroegste literaire omzettingen berusten op de basisvoorstelling dat de door spelverlies ten dode opgeschreven held door de liefdesomarming met de 'lebenspendende Frau' het leven wordt teruggeschonken (Haug).⁴⁸ Opgemerkt dient te worden dat deze heidense idee van revitalisatie in de schoot van de 'goede fee', haaks staat op het christelijk-religieuze dogma dat alleen Gods genade de mens uit de dood tot nieuw leven kan wekken.
- Met koning Amoraen, zijn naam zegt het al, komt de liefde (*amors*) voor het eerst nadrukkelijk in de *RvW* ter sprake (Besamusca). De vorst bemint Ysabele die hij in zijn schoonheidsbeschrijving tweemaal met Venus vergelijkt, de liefdesgodin van de erotische liefde. Een niet onproblematische omschrijving voor een hoofse dame!
- Een waarschuwing tegen liefdesverdwazing spreekt uit de gebeurtenissen rond Roges' stiefmoeder, een valse minnedame, die onmiskkenbaar de trekken vertoont van Potifars wijf (van Mierlo). Het verhaal toont aan dat de integratie van de 'boze fee' in de hoofse wereld tot een explosieve situatie leidt, die bij ontlading een vernietigende uitwerking heeft op de aan het hof heersende ordo.

2. Indië en de terugreis

2.1. Vroege signalen van een verre bruid

Volgens het structuurprincipe van het aan de *RvW* ten grondslag liggende sprookje Aarne-Thompson 550 leert de held Ysabele pas als derde queeste-object kennen op het moment dat de verliefde koning Amoraen haar schoonheid beschrijft en aan Walewein de opdracht geeft de vrouw voor hem te gaan halen. In ruil zal de held het Zwaard met de Twee Ringen verwerven, dat hem op krediet wordt meegegeven. Walewein, die de jonkvrouw niet kent, trekt er daarna op uit om voor Amoraen de bruid te werven. Om de dame te bevrijden, die in de kasteeltuin door haar despotische vader gevangen wordt gehouden, moet de held in zijn eentje de zwaarbewaakte, door 12 muren beschermde burcht veroveren. De niets ontziende, ja meedogenloze manier waarop de ontketende held als een furie met zijn magische Zwaard met de Twee Ringen een slachtpartij onder de verdedigers aanricht, is zonder meer bruut te noemen.⁴⁹ Niettemin ziet de held zich als een ‘Godskind’ dat speciale bescherming van God de Vader geniet (v. 7054 vlg.: *hi es mijn vader:/ Hi sal zijn kind wel bescarmen!*). De militante vertellijn zou, zo verwacht men, in een klinkende overwinning van de held op de burchtheer, de sterke Assentijn, en daarmee met de verovering van Ysabele moeten eindigen. Maar dan grijpt het epische toeval in: de overwinningenreeks van de onoverwinnelijk geachte held worden plotseling afgebroken.⁵⁰ Bij de tiende poort verliest hij door een ongelukkige slag tegen zijn elleboog (wat een pech!) zijn wonderzwaard. Hij wordt gevangen genomen door de koning, die over de krachten van ruim 10 man beschikt. Zo komt er, voorlopig althans, een einde aan Waleweins ridderlijke dadendrang. Hij is nu gevangene en meent dat hij direct zal worden gedood (v. 7332: *Hi waende te hant bliven doot!*). In deze onzalige toestand blijft er voor een christelijke ridder maar één weg over. Walewein bidt tot de Lieve Heer en de Heilige Maagd met het verzoek, mocht hij zijn leven verliezen, zijn ziel in de hemel op te nemen. Zijn oprechte wens: Moge hem na de dood het eeuwige leven ten deel vallen.

Kort ervoor was (eindelijk) Ysabele ten tonele verschenen. Plotseling, zonder verdere aanleiding, wordt ze geïntroduceerd (v. 7100 vlgg.). Van Es was het al opgevallen: ‘De overgang in het verhaal is zeer abrupt’.⁵¹ Natuurlijk weet het publiek, dankzij het verslag van Amoraen, wel iets over haar. De dame pleegt zich op te houden in de paradijselijke paleistuin, omgeven door wonderlijke zaken die hun directe invloed op het menselijke leven doen gelden. Er is een levensbron, die verjongende eigenschappen heeft en een lang en gezond leven schenkt (v. 3586 vlgg., v. 7810). Ook het genezingsmotief, ons bekend van het wonderbed van koning Wonder, waarin ooit de zwaar gewonde Walewein van zijn kwetsuren herstelde, klinkt op. In een gouden kunstboom zingen mechanische vogeltjes, wier muziek een heilzame werking heeft. Al zou een man dodelijk gewond zijn, bij het aanhoren van hun gezang zou hij snel van zijn pijn zijn verlost (v. 3545 vlgg.: *Al ware een toter*

doot ghewont/ [...] Hi worde quite van alre pine). De genoemde motieven hebben echter geen directe relevantie voor het verhaal: geen oude die zich jong baadt, geen gewonde die onder de levensboom herstelt. De hele luthof, per traditie de plek waar de hoofse liefde wordt bedreven, speelt verteltechnisch geen rol van betekenis. Ysabele ruilt deze zonnige *locus amoenus*, zo zal blijken, maar al te graag in voor de duistere heimelijkheid van het onderaardse liefdesvertrek. Zij vertelt haar vader over dromen, waarin ze een uitermate knappe ridder heeft gezien, die 'van ver weg' is komen aanrijden (v. 7130: *Uut varren lande quam ghereden*), met een duidelijke toespeling op de haar nog onbekende Walewein. De vader legt de dromen uit, waarbij hij ervan overtuigd is dat de ridder, met name op basis van de derde droom, hem grote schade zal toebrengen (v. 7183 vlg.: *Die mi noch in groter scaden/ Sal bringhen*). Wat dan ook gebeurt!

De auteur maakt door toespelingen duidelijk dat de gelieven elkaar reeds beminden vóór hun eerste kennismaking in *Endi*. Het gaat hier, zoals R. Zemel heeft laten zien, om de zogeheten 'amour de loin'.⁵² Ysabele heeft de man van haar dromen nog nooit in werkelijkheid aanschouwd en toch houdt ze al van hem (v. 7392 vlg.: *Soe es bevaen met ridders minne/ No danne hadsoene niet ghesien*). Het echte minnevuur wordt echter pas ontstoken als de gevangen Walewein in levenden lijve voor haar staat. Haar verliefdheid is dan zo heftig dat ze niet weet hoe ze het heeft (v. 7387 vlg.). Ze wil maar een ding: 'de vervulling van haar liefdesverlangen' (Zemel).⁵³ Haar vader geeft haar toestemming die nacht over de gevangene te beschikken om haar verhitte gevoelens op hem te 'koelen' (v. 7402), waarbij de vader aan woede denkt en zij aan seks. Er gebeurt iets vreemds: terwijl Walewein als gevangene aan haar wordt gepresenteerd en zij bij het zien van de held danig verliefd raakt, zwijgt de dichter over het effect dat de ontmoeting op Walewein heeft. De held wordt in de kerker gegooid en pas als de kerkerdeur veel later wordt geopend en Walewein, naar buiten tredend de schone jonkvrouw (weer) ziet, is er sprake van de liefdesvonk die zijn hart doet opspringen (v. 7761 vlg.: *Als hi die scone joncfrouwe sach/ Sine herten ontploec*). Toch is Walewein daarvoor, in de gevangenis, geenszins vrij van de liefde. Ook hier is, zoals Zemel reeds liet zien, de 'liefde van verre' bepalend. Walewein merkt op dat hij reeds lange tijd in de ban is van Ysabele (v. 7710 vlg.: *Hare minne [...] / Die ic langhe hebbe ghedragen*). In het onderzoek is de vraag gesteld, sinds wanneer dan wel. Zemel merkt op: 'Koning Amoraen bemint Ysabele "van verre", en als Walewein voor hem op bruidqueeste gaat, stileert hij zichzelf, eerst een beetje en later volkomen, in de rol van een ridder die beheerst wordt door "amour de loin".'⁵⁴ J.D. Janssens trekt een soortgelijke conclusie. Hij vraagt zich af, of Walewein 'dan toch op haar verliefd geworden [is] toen hij door koning Amoraen over haar hoorde vertellen [...]?'⁵⁵

Wat gebeurde er toentertijd precies? Amoraen, wiens echtgenote is gestorven, heeft een hartstochtelijke liefde voor Ysabele opgevat (v. 3451: *Dit es die joncfrouwe die ic minne!*). De oorzaak van zijn liefde is ook bij hem 'horen zeggen'. De dame wordt door degenen die haar kennen zeer geprezen, niet alleen om haar uiterlijke

maar ook om haar innerlijke kwaliteiten. Maar er is meer. Ysabele wordt bij de beschrijving van haar schoonheid op twee plaatsen met Venus vergeleken. Een compliment? In het *MNW* lezen we over Venus dat zij de 'heidensche godin van de natuurlijke of sexuele liefde'⁵⁶ is. Zij regeert over de minne (v. 3426: *Die ghebod heift over de minne*). Niet verwonderlijk dat Venus ook vaak als koningin (met kroon) wordt afgebeeld. Ysabele is overigens nog knapper dan de liefdesgodin die toch bekend staat om haar verblindende schoonheid (en zoals bekend ooit een schoonheidsprijsje won!). Gezien de plaats die Venus in de christelijke Middeleeuwen inneemt is de vergelijking met Ysabele niet onproblematisch. De godin die het liefdesvuur ontsteekt (vgl. haar attriboot: de fakkel) en het hart van de verliefde mens doorboort, eeuwige minnepijn veroorzakend (vgl. haar attributen: pijl en boog) is, vanuit christelijk perspectief, een gevreesde duivelse macht die de geest aantast en de mens van zijn gezonde verstand berooft.⁵⁷ Van deze liefde dreigde Amoraen al slachtoffer te worden. Hij beminde zijn 'Venus' zo zeer dat hij vreesde krankzinnig te worden (v. 3452: *Ik werde onvroet van minen zinne*) als Walewein haar niet snel voor hem gaat halen.⁵⁸ Godin Venus heeft haar evenbeeld, Ysabele, het prachtige goudgele haar geschonken dat haar schoonheid compleet maakt (v. 3446 vlg.). Het helblonde haar, summum van vrouwenschoonheid, heeft Ysabele overigens per traditie gemeen met *Ysaude van Yerlant* (v. 3441), de Ierse Isolde 'met het blonde haar'.⁵⁹ De verwijzing naar de Tristanstof is intertekstueel interessant: wat Tristan overkwam gebeurt nu met Walewein. Hij wordt betrokken bij een amoureuze driehoeksrelatie, omdat ook hij verliefd wordt op de dame die hij voor de koning moest gaan werven.

Zemel heeft vastgesteld dat het karakter van de roman verandert zodra Walewein de wereld van Ysabele betreedt: 'de fiere ridder [heeft] zich ineens bekeerd tot apostel van de liefde'.⁶⁰ Toch heeft de dichter gepoogd door gebruik te maken van het motief van de 'amour de loin' om de overgang van Walewein, de queesteridder, naar Walewein, de minnaar, niet al te abrupt te laten verlopen. Bij de 'liefde van verre' wordt gesuggereerd dat de liefde niet plotseling ontstaat, namelijk door het aanschouwen van de vrouw, maar door het zien met de 'ogen van het hart', die zich niet richten op haar aantrekkelijke uiterlijk maar op haar deugdzaamheid. Vóór haar gezien te hebben denkt de minnaar over de kwaliteiten van zijn geliefde na, kortom: de minnaar 'peinst'. De liefde wordt losgemaakt van zinnelijke gevoelens, van de hartstocht die door de aanblik van de mooie vrouw en haar lichamelijke aantrekkelijkheden wordt opgewekt. Deze liefdesopvatting verleent de relatie een zekere idealiteit: 'Die Fernliebe muss als Inbegriff einer "höfischen" Liebe gegolten haben', zegt Schnell.⁶¹ De dichter van de *RvW* blijkt vertrouwd te zijn met dit hoofse minneconcept. Hij verwerkt elementen ervan ter beschrijving van de minnaar Walewein: deze 'ziet met het hart' (v. 7708: *Miere herte dinct dat soese siet*)⁶² en 'peinst' over zijn dame (v. 7706: *Ghepeins van der scoenre joncvrouwen*).⁶³ Op deze wijze overgiet de schrijver weldoordacht de erotische liefdesexplosie in *Endi* met het hoofse sausje van de 'amour de loin'. Duidelijk is dat in de *RvW* een dubbel

perspectief wordt gehanteerd: enerzijds is Walewein de ridder, die een drievoudige queeste onderneemt en als bruidswerver van Amoraen op zoek gaat naar een hem onbekende vrouw, anderzijds wordt Walewein (achteraf) gepositioneerd als de minneheld die op reis is gegaan naar zijn verre geliefde. Deze retrospectieve 'liefdeslijn' reikt vermoedelijk terug (de aanzet van de *RvW* als 'liefdesallegorie' laten we even buiten beschouwing) tot Amoraens verrukking over de schoonheid van zijn *minnekijn* (v. 3456), een hartstocht, die op Walewein aanstekelijk schijnt te hebben gewerkt.

2.2. Walewein: verliefd op 'Venus'

Walewein maakt geen kans om levend uit *Endi* te ontsnappen. Over zijn op handen zijnde dood wordt in allerlei toonaarden gespeculeerd (v. 7407, v. 7435, v. 7475, v. 7481, etc.). De held richt zich in zijn duistere kerker opnieuw tot Onze Lieve Heer en de Heilige Maagd, maar dit keer niet, zoals men zou verwachten, met de hernieuwde smeekbede om na zijn dood zijn ziel te redden. Integendeel, hij spreekt openhartig tot God over zijn liefde voor Ysabele. Walewein deelt de Lieve Heer mee dat hij de dood geenszins vreest. Wel hoopt hij de jonkvrouw nog even te zien, voordat hij zal sterven (v. 7695: *Danne willic wel bliven doot*). Walewein gaat in zijn openhartigheid héél ver. Hij bekent, zo merkt Zemel op, dat hij 'een nieuwe godheid heeft gevonden om te dienen: Ysabele [...]. Hij is nu martelaar in dienst van de Amour. De ellende waarin hij verkeert, vergeet hij door de aanbidding van de geliefde. De kerker waarin hij zit, is zo geworden tot een metaforische: de gevangenis van de liefde'.⁶⁴ De dichter speelt in deze passage met de dubbele betekenis van het woord 'gevang'. (Vgl. v. 7719: *Hare minne heeft mi so ghevaen!* en v. 7763).⁶⁵ Gebonden aan handen en voeten wordt Walewein, als ware hij een offerande aan een godin, voor Ysabele neergelegd (v. 7776, v. 7817). De 'gevangenis'-topos, waarover Zemel sprak, is bekend uit de contemporaine liefdespoëzie. De beeldspraak is zeker niet altijd positief bedoeld. Er wordt iets over de aard van de liefde gezegd. Schnell merkt hierover op: 'Sinnliche, leidenschaftliche Liebe wird aus kirchlicher Sicht u.a. deshalb verdammt, weil sie Knechtschaft und Gefangenschaft des Verstandes bedeutet: Die *ratio* des Menschen wird der Herrschaft der *sensualitas* (des sinnlichen Verlangens) unterworfen.'⁶⁶ Dit lijkt bij Walewein het geval. Zijn liefde voor Ysabele verleidt hem tot uitspraken die uit christelijk perspectief aan blasfemie grenzen. Hij wil zijn ziel, die hij *nota bene* nog kort hiervoor aan God en Maria ter bescherming opdroeg, nu aan zijn 'minnegodin' schenken (v. 7702: *Ik soude hare mine ziele gheven*, ook v. 7872 vlg.). Walewein zet uit liefde voor een vrouw zijn zielenheil op het spel. Eeuwige verdoemenis dreigt! Hij roemt bovendien zijn geliefde met een opvallende metafoor. Hij vergelijkt haar met de roos die schoner is dan alle andere bloemen (v. 7728: *Soe es rose boven allen blomen!*) en daarom als 'koningin' van de bloemen wordt gezien. De beeldspraak is vooral bekend uit teksten waarin Maria

wordt vereerd. De rode roos is zinnebeeld van de bevalligheid en schoonheid van Maria, de witte roos voor haar kuisheid en zondeloosheid. Dit metaforische gebruik werd in de wereldlijke liefdespoëzie overgenomen om de hoofse minnedame te omschrijven, maar de aureool van voornaamheid bleef.⁶⁷ Gebruikt voor de sensuele 'Venus' krijgt deze metafoor een ironische klank. Ysabele neemt in Waleweins smoorverliefde brein bovenmenselijke trekken aan. Zijn overgave aan haar grenst aan liefdeswaan. Zijn verstandelijke vermogens zijn aangetast, wat tot een vorm van horigheid leidt. De eigen wil lijkt in de onderaardse krocht bij Walewein te zijn verdwenen. Wat Ysabele ook met hem zou doen, al zou ze hem doden, het zal hem, haar minneslaaf, aangenaam zijn (v. 7733: *Het is mi bequame wat soe mi doet*). De smadelijke gevangenschap, ja zelfs de dood, laten hem onverschillig. Hij wil slechts één ding. Hij wil het absolute erotische hoogtepunt beleven door in haar schoot de zoete dood te sterven (v. 7874 vlg.: *Neemdi mijn lijf, met soeten rouwe/ Willic sterven in uwen scoet*). De 'dood in de schoot' omschrijft de ultieme liefdesdood, het zalige sterven, dat ook in de Tristanroman wordt gethematiseerd.⁶⁸ De formule vormt het profane pendant van het opperste religieuze geluk, het *varen in Abrahams scoot* (v. 8381), waarmee de opperste zaligheid van het eeuwige leven (dat Walewein in dit vers de Dankbare Dode toewenst) wordt omschreven.

Walewein wordt uit de kerker gehaald en gevankelijk naar de prinses geleid. Hij moet zich inhouden, om de schone niet in het openbaar op haar mond te kussen (v. 7766).⁶⁹ Ook Ysabele wordt bij het zien van Walewein door haar erotische gevoelens overmeesterd. Haar ogen tasten de lichamelijke schoonheden van de held af: hoe aangenaam dat heerlijke voorkomen, dat heerlijke lichaam (v. 7796: *Sijn soete ghelaet, sijn soete lechame*), hoe zalig de lichamelijke genoegens die hij haar zou kunnen schenken. Daarna wordt Walewein opnieuw opgesloten. Ysabele, die haar vader beloofde de held te bewaken, bemint hem zo zeer dat zij maar op een ding uit is: seksuele geneugten (v. 7853 vlg.). Alleen schaamtegevoelens houden haar nog tegen. Met haar 'gevangene' verlaat Ysabele daarna de armzalige kerker die kennelijk een ongeschikte ambiance vormt voor het liefdesgebeuren. Zij neemt Walewein bij de hand en leidt hem naar een tweede heimelijk vertrek, een fraaie chambre séparée. In deze onderaardse kamer is een geheime vluchtweg gemaakt. De architect die in opdracht van Ysabele de tunnel maakte, heeft het lieflijke prinsesje (v. 7921: *die goedertiere*, vgl. ook hs. G: *Die hovesce entie goedertiere*) (over ironie gesproken!)⁷⁰ in een rivier laten gooien, waarna hij smartelijk verdronk. De liefvallige Ysabele schrikt, als het gaat om geheimhouding van de vluchttunnel, voor moord niet terug en vertoont hier een trekje van de boosaardige feeks die onder de dikke laag hoofs vernis verborgen gaat.⁷¹ De kamer is verfraaid met taferelen die geïnspireerd zijn op de Troje- en Alexanderroman. In dit onderaards vertrek, waar door schilderijen een heidens-antieke sfeer wordt opgeroepen, zijn de minnaars bevrijd van de benauwende gedragsregels die in de hoofschristelijke wereld, met name aan het Arturhof, gelden. De twee gelieven nemen plaats op een elegante, met een witzijden kleed overtrokken rustbank (v. 7928: *Up ene lijs*). Voor het harts-

tochtelijke liefdesvuur dat nu tussen Walewein en zijn 'Venus' opvlamt, schieten woorden tekort (v. 7939 vlgg.: *Dat grote solaes, die soete vie/ Dat grote amoers, die melodie/ Die si onderlinghe dreven*).⁷² De dichter zwijgt over verdere details. Over de vraag of ze het minnespel daadwerkelijk speelden kan hij geen nadere informatie geven. Wel is duidelijk dat ze in de liefde doen wat hun hartje begeert (v. 7949: *Si hebben haren wille al gader*). Bovendien staat er een mysterieuze opmerking in de tekst die mogelijkwerwijs als een verwijzing naar erotiek kan worden opgevat. Het kwestieuze v. 7970 vlg. luidt: *Thaers selfs behouf heeft soe ene roede/ Ysabele geploct*. De roede wordt door Van Es verklaard als een geselroede, een stok, waarmee Ysabele zichzelf als het ware kastijdt. Een Middeleeuwse vorm van sadomasochisme? Onwaarschijnlijk. De roede, die Ysabele voor haar eigen behoefte heeft geplukt, dient onzes inziens metaforisch te worden opgevat en kan gelden als een toespeling op de 'mannelijke roede' en het liefdeleven.⁷³ Als onze interpretatie klopt, dan valt er opnieuw een dubieus licht op de sensuele prinses. Helaas weten de twee niet dat hun liefdesspel (v. 7989: *Haer spel ende haer grote iolijt*) door een voyeur wordt gadesgeslagen. De man informeert de koning die daarna ook getuige is van hun samenzijn. Een vlucht is nog mogelijk, maar het stel wenst geen gebruik te maken van de geheime tunnel, maar verkiest in het gevang, hun 'liefdesgevang', te blijven. Na dapper verweer wordt Walewein (samen met Ysabele) door Assentijn overmeesterd. De gelieven worden gescheiden en in aparte kerkers geworpen.

Het is duidelijk dat de Lieve Heer, tijdens het erotische avontuur in de onderaardse liefdeskamer Walewein niet uit het oog heeft verloren. In tegendeel, Hij heeft over hem (en zijn zielenheil) gewaakt (v. 8380: *Mijn God heeft wel gewaken!*). De 'verlossing' uit het gevang (het werkwoord *verlossen* wordt bij herhaling in allerlei varianten gebruikt: v. 8371, v. 8385, v. 8391, v. 8397) wordt bewerkstelligd door de Dankbare Dode, de afgezant van de christelijke Andere Wereld die de daden van christelijke naastenliefde, door onze held aan hem bewezen, nog eens in herinnering roept. Als onze held daarna de christelijke zegenwens over de Dankbare Dode uitspreekt, dat hij in Abrahams schoot en dus in het eeuwige Leven moge worden opgenomen, gebeurt het Godswonder. De boeien breken!⁷⁴ De Dankbare Dode, transcendente helper in nood, leidt de gelieven veilig door de tunnel terug naar het vrijthof van Roges. De Dankbare Dode heeft Walewein bevrijd (v. 8377: *So salic jou verlossen van hier*) uit het onderaardse gevang, waar hij zich overgaf aan een hartstochtelijke, vanuit christelijk perspectief niet ongevaarlijke Venus-minne.⁷⁵

2.3. Walewein, de perfecte minnaar?

Tegen de achtergrond van het bovenstaande is het moeilijk in te stemmen met de these die Besamusca in zijn opstel *Gauvain as Lover in the Middle Dutch Verse Romance Walewein* heeft ontwikkeld.⁷⁶ Walewein zou de voorbeeldige vertegenwoordiger zijn van hoofse normen en waarden: 'the ideal courtly knight, who does not lack a

single virtue.’⁷⁷ We hebben tegen deze zwart-wit-interpretatie bij herhaling bezwaar gemaakt.⁷⁸ Besamusca meent na een analyse van de liefdesthematiek dat Walewein in de *RvW* ook als de ideale minnaar wordt gepresenteerd. Ons standpunt ter zake luidt als volgt. Walewein toont zich in *Endi* een hartstochtelijke, maar in ethisch opzicht zeker niet ‘ideale’ minnaar. Juist de spanning die optreedt tussen het erotische liefdeleven en de christelijke norm maakt Waleweins optreden zo interessant. Er zijn zeker staaltjes van opofferende liefde, bijvoorbeeld als Walewein weigert in te gaan op de suggestie van Ysabele de geheime tunnel te gebruiken, om zich zo in veiligheid te stellen (v. 8105 vlgg.). Maar dat neemt niet weg dat onze held in zijn liefde voor Ysabele koning Amoraen bedriegt, voor wie hij de bruid zou halen. Het gaat in principe om een ‘passionate but socially unacceptable love’, zoals Veldhoen opmerkt.⁷⁹ Hoe functioneert het liefdesthema op de terugweg naar het Arturhof? Bij de hertog die het gastrecht schendt, belanden de gelieven opnieuw in de gevangenis. Er is hier een wrede bewaker, die er niet voor terugschrikt jonkvrouw Ysabele tot bloedens toe te slaan. De geketende Walewein geraakt in razernij. Met beide handen pakt hij zijn boeien en trekt ze in een bovenmenselijke krachtsinspanning stuk. Besamusca meent dat de liefde Walewein de kracht geeft: [...] love gives Walewein the strength to break his chains with superhuman exertion.’⁸⁰ Op dezelfde wijze had T. Verhage-Van den Berg de plaats al eerder geïnterpreteerd. Zij was eveneens van mening dat ‘de minne’ Walewein de ‘bovenmenselijke krachten’ zou hebben verleend.⁸¹ Maar is het de liefde die hier de energiebron vormt? We vinden geen bevestiging in de tekst. Het vermoeden wordt uitgesproken dat God achter dit huzarenstukje steekt. De Almachtige werkt in Walewein en geeft hem de kracht (v. 9217: *Ik waent die Gods cracht dede!*). De held, de gebeurtenissen overziende, dankt dan ook God dat Hij hem uit de nood heeft verlost (v. 9272 vlg.: *Hi lovede Gode dat hine ter noot/ Hadde verlost!*).

Besamusca wijst erop dat Walewein zich in een moeilijke positie manoeuvreert als hij verliefd wordt op Ysabele. Zij is immers de bruid die hij voor koning Amoraen uit *Endi* moest gaan halen. Zijn probleem is duidelijk: Moet hij zijn geliefde Ysabele, zoals plechtig afgesproken, t.z.t. aan de koning afstaan? Als hij zijn woord breekt dan schaadt hij zijn ridderlijke aanzien. Besamusca zegt hierover: ‘Nevertheless, he chooses Ysabele when he has lost the Sword with Two Rings. He vows that he will not give her up, although this will mean losing his honor. Even when after a while he finds the sword, he chooses Ysabele. He resolves to give back the sword to Amoraen, and keep Ysabele for himself (9452-67).’ Natuurlijk dreigt er nu een blamage, omdat hij niet het schaakbord bij Wonder kan verwerven, waar het toch uiteindelijk allemaal om begonnen was. Besamusca merkt op: ‘He prefers a disgraceful return to Arthur’s court to losing his beloved.’⁸² Zonder twijfel een bijzonder edelmoedig voornemen van Walewein. Gelukkig gaat dit rampscenario niet in vervulling, want de amoureuze Amoraen, zo blijkt, is intussen gestorven. Vostaert heeft hem het script uitgeschreven, zodat Walewein de bruid niet hoeft af te geven en bovendien het zwaard mag behouden. Maar er staat ook een detail in de tekst dat de door

Besamusca voorgedragen mening twijfelachtig maakt, of op zijn minst relativeert. Het gaat om een oud probleem. Als Walewein van een knaap ervaart dat koning Amorijs (= Amoraen) gestorven is, merkt hij weinig subtiel tegen Ysabele op: *Hi soude hebben ghesijn ju amijs/ Hadt ghegaen na minen wille* (v. 9566 vlg.). De 'perfecte' minnaar Walewein zegt hier nadrukkelijk dat, als het volgens zijn wens gelopen was, hij, zoals altijd al gepland, Ysabele aan Amorijs zou hebben afgestaan! Een onaangename bijzonderheid voor fans van de ideale minnaar Walewein. Jonckbloet heeft het probleem al gezien en veranderde het overgeleverde *minen wille* (v. 9567) in *sinen wille*. Van Es is hem daarin niet gevolgd en merkte op: 'Inderdaad was W. van plan volgens belofte Ysabele naar Amorijs te brengen [...].' Naar aanleiding van v. 9409 luidt zijn commentaar: 'Hij [Walewein] is ongetwijfeld van plan naar Amorijs te gaan, maar wil liever niet de jonkvrouw Ysabele opofferen tegen haar zin, (zie 9431-32). Ook uit deze moeilijkheid, die hij niet ontwijkt, zal hij wel een uitweg vinden. Hoe? Daarover laat hij zich niet uit.'⁸³ In de genuanceerde uiteenzetting van Van Es konden en kunnen we ons goed vinden. Onlangs heeft Harper zich in de discussie gemengd en zich opnieuw voor Jonckbloets wijziging uitgesproken, opdat de onaangename 'tegenstrijdigheid' uit de tekst verdwijnt. Zijn argument is nogal dubieus. Hij wijst op de populaire vertaling van R.J. Wols die de emendatie van Jonckbloet stilzwijgend in zijn vertaling heeft verwerkt en met 'zijn' wil vertaalt. Het is niet in te zien dat een slordigheidje van Wols, die toch beloofde de tekst op basis van de editie van Van Es te vertalen, als argument gaat functioneren in een wetenschappelijke discussie.⁸⁴ Natuurlijk kan men, indien men van het probleem af wil zijn, in de overgeleverde tekst ingrijpen zodat de smet op het blazoen van Walewein wordt weggepoetst en de gewenste interpretatie ontstaat. Vóór de handschriftelijke lezing pleit in ieder geval dat rond 1350 een Diets publiek met de variant *minen wille* werd geconfronteerd (en er interpretatief het zijne van moet hebben gedacht), hetgeen voor de emendatie nog moet worden bewezen. Nogmaals, Walewein is geen 'perfecte minnaar', hij is veel complexer!

2.4. Twee vrouwenrovers

Walewein begeeft zich, met zijn geliefde voor zich in het zadel en de vos rennend naast zich, op terugreis naar het Arturhof. De knappe vrouw, die zich onderweg in gezelschap bevindt van die ene, dolende ridder, wordt al gauw object van begeerte van passerende heren. De held moet met wapengeweld tegen de vrouwenrovers optreden om haar niet te verliezen.

Allereerst ontmoet het stel een jonge agressieve ridder, een onhoofse kerel, die Waleweins vriendelijke groet niet beantwoordt. Zijn aandacht wordt getrokken door Ysabele die hij (weinig complimenteus?) *So scone een openbare wijf* (v. 8555) noemt. De betekenis van de woorden is niet helemaal duidelijk. Roemt de vreemdeling de uiterlijke schoonheid van de prinses? Of maakt de blaag een spot-

tende opmerking over haar vermeende status? Dit laatste vermoedt Van Es, die de vertaling 'een publieke vrouw' (met vraagteken) overweegt. De vreemde ridder wil Ysabele veroveren, al zou het hem zijn leven kosten (v. 8556). Tegen Walewein die zijn geliefde verdedigt, moet de brutale uitdager uiteraard het onderspit delven. Het resultaat is gruwelijk: het hoofd van de jongeling vliegt twee schreden ver van zijn romp (v. 8710). De nacht valt. Gelukkig komen zij bij een tent aan, waar ze gastvrij worden ontvangen. Men wil weten wie Ysabele is: Waleweins zuster of zijn vriendin? Walewein zegt naar waarheid dat ze zijn *amie* (v. 8781) is. Er heerst een hoofse sfeer. Maar de stemming wordt plotseling grimmig als er een dode wordt binnengedragen die de zoon van de gastheer blijkt te zijn. Als in aanwezigheid van Walewein diens wonden beginnen te bloeden, is de gastheer ervan overtuigd dat onze held zijn zoon heeft gedood. Ondanks dapper verzet belandt Walewein, die geen enkele schuld treft, opnieuw met zijn geliefde in het gevang. Weer zijn er staaltjes van oprechte minne. Uit de kerker is geen ontsnapping zodat volgens Ysabele - het motief klinkt opnieuw op - de liefdesdood in elkanders omhelzing de enige uitweg biedt (v. 9174 vgl.: *Lief, laet ons die doot/ Aldus helsende ontfanghen*). Een reactie van Walewein, laat staan een instemming, blijft uit. Voor onze held is het idee van de liefdesdood dat hem onderaards in *Endi* nog zo aansprak, nu, na de verlossing uit het liefdesgevang, niet aantrekkelijk meer. Als de gevangenisbewaarder Walewein op sadistische wijze met een stok slaat en zelfs er niet voor terugschrikt Ysabele te treffen, weet Walewein opnieuw (met Gods hulp) zijn boeien te breken en zich, met de sleutels van de bewaker, in veiligheid te stellen. Ten opzichte van de felle erotiek in *Endi* verloopt de terugreis van de twee gelieven in amoreus opzicht kalmmpjes. Als blijkt dat Amoraen is overleden, is er geen vuiltje meer aan de lucht. Niets staat een onbezorgde reis naar Wonder meer in de weg.

Maar dan ontmoet het paar een tweede ridder. De situatie is als volgt. Op een paradijselijke plek, vlakbij een *fonteine* (v. 9624), nemen Walewein en zijn geliefde rust. Zij zitten genoeglijk bij elkaar (v. 9644 vlg.: *Si saten amourouseleke/ Bede te gader*). Maar dan krijgt onze fiere ridder slaap. Het komt plotseling over hem, zoals de held al eerder, met dezelfde dwangmatigheid, door slaap overmand werd in het hof van Roges (v. 5139 vlg.), toen hij met het hoofd op zijn schild in slaap viel. Ook nu slaapt de wakkere held aan de zijde van Ysabele in, opnieuw rust zijn hoofd op het schild. Die intieme pose, waarbij de minnaar de schoot van zijn geliefde als hoofdkussen gebruikt, wordt uit hoofse egards vermeden (v. 9669 vlg.: *Hine wilde niet slapen in haren scoet/ Om dat hem harre pine verdroot*). De ridder, die zijn dame niet wil vermoeien, houdt afstand. Een zweempje ironie kan de verteller niet onderdrukken, als hij de stevig duttende Walewein met een heroïsche wending als *stoute wigant* (v. 9672) omschrijft. In tegenstelling tot de afstandelijke houding van Walewein laat Ysabele nog steeds van haar liefde blijken. Ze kan de verleiding niet weerstaan de slapende held hartstochtelijk te kussen. Bij haar heeft het liefdesvuur nog niets aan hevigheid ingeboet. Dan nadert er een zwarte ridder op een ravenzwart paard, die als een stormwind op hen af komt rijden. Hij heeft het op de jonkvrouw voor-

zien: bukt zich, grijpt haar, zet haar op zijn paard en rijdt weg. De vos, die meent met de duivel van doen te hebben, wekt de slapende Walewein, die snel achter de vrouwschaker aangaat. De zwarte rover merkt tegen Ysabele op dat hij – teken van hoofse dienstbaarheid – haar ridder wenst te zijn (v. 9772 vlg.: *ic beghare/ Jou riddere te sine*). Edele woorden, die echter haaks staan op zijn onhoofse handelen. Hij rechtvaardigt zijn daad met de opmerking, dat toen hij haar aanschouwde het minnevuur zo hevig in hem ontstak dat hij meende dat zijn hart zou breken. Walewein houdt de rover staande. Er volgt een hevig gevecht, waarin onze held stevige slagen en stoten moet incasseren. De zwarte ridder vecht zo furieus dat het lijkt of hij uit de hel afkomstig is. Maar Walewein verweert zich dapper, waarbij hij het (is het toeval?) vooral op het onderlijf van de amoureuze vrouwenrover heeft voorzien (v. 9801: *Ende Walewein reet hem in den scoet*).⁸⁵ De strijd gaat verder. Ysabele meent zelfs dat Walewein, haar *soete amijs* (v. 9834), het onderspit zal delven. Zij maakt liefdevol zijn helm los, neemt deze af, om haar verzwakte geliefde frisse wind te kunnen toewaaien. Een goedbedoelde maar oliedomme actie, omdat Waleweins hoofd nu onbeschermd in haar schoot rust (v. 9863 vlg.). In een amoureuze situatie functioneert de vrouwschoot uitstekend, maar in een gevechtssituatie blijkt de pose levensgevaarlijk. Met zijn schild weet de held zich nog te verdedigen, maar hij loopt wel een diepe hoofdwond op. Walewein krijgt het zwaar te verduren, maar tenslotte overwint hij zijn tegenstander. De 'liefvallige' Ysabele laat zich opnieuw van haar slechte kant zien als zij Walewein aanraadt de buiten gevecht gestelde tegenstander te onthoofden (v. 9982: *Slaet hem thoef of tehandt*). Maar onze held gaat niet op haar advies in. Gelukkig maar want de tegenstander blijkt Estor te zijn, Lancheloots broeder. Walewein verzwijgt zijn eigen identiteit, maar zorgt er wel voor dat de gewonde Arturridder goed wordt verpleegd.

De Estor-episode heeft vooral de aandacht getrokken in verband met haar plaats binnen het structurele stramien van de *RvW*. Het was P. Mindera opgevallen dat tussen de nevenepisoden in de roman steeds een zekere parallellie bestond, maar dat na het tweede verblijf bij koning Wonder (tijdens de terugkeer naar het Arturhof) een parallel voor de strijd tegen de serpente ontbrak.⁸⁶ Hij constateerde dat er tussen de felle draak uit de drakenberg en de furieuze Estor een bepaalde overeenkomst bestond. De moederdraak wordt voorgesteld als een diabolische verschijning (v. 473: *Die duvel hout mi ghevaen*, v. 553: *Het es die duvel uter hellen*). Ook Estor, de zwarte ridder, wordt met soortgelijke bewoordingen omschreven (v. 9730 *Het es die duvel ende niemen el!*). Mindera vermoedt dat Vostaert het oorspronkelijke evenwicht, kenmerkend voor het 'harmonisch uitgebalanceerd grondplan' van Penninc, verstoord heeft, door de strijd tegen de duivelse macht vóór de aankomst bij Wonder te situeren. Waarom hij dat deed? Om 'de dierhelper uit het sprookje nog te beschikking te hebben'.⁸⁷ Een dubieus argument. Onze held is toch niet aangewezen op de hulp van een vosje? Interpretatief van belang lijkt ons de vaststelling dat Estor, een Arturridder, door het oplaaierende liefdesvuur ontstoken, een ware duivel blijkt te worden.⁸⁸ Walewein versloeg ter tijd de draak en werd een

existentiële ervaring rijker: zelfs de dapperste ridder is, op zichzelf teruggeworpen, tegen het duivelse geweld niet opgewassen. Redding was alleen mogelijk dankzij Gods hulp. Walewein sloeg het dode monster de poten af; de mensheid was voor altijd van dit ondiep verlost (v. 588). In het gevecht met Estor bestrijdt Walewein opnieuw een 'duivelse' opponent. De locatie is hierbij van belang. Het gevecht tussen de twee Arturriders vindt namelijk onderweg naar Wonder plaats, ver buiten de directe invloedssfeer van het normbepalende Arturhof. Heeft Vostaert om die reden de oorspronkelijke parallellie te niet gedaan?⁸⁹ Nu blijkt: zelfs een gerenommeerde Tafelronde-ridder kan, dolend op grote afstand van het Arturhof, door liefde verblind, het Arturideaal verloochenen. Estors ongeremde driftleven leidt tot de grootste misdaad die een hoofse ridder kan begaan, geweld tegen een dame. Hij moet zijn onbeheerstheid met een nederlaag bekopen en zal zijn lesje wel hebben geleerd. Het Arturhof stelt zich niet rancuneus op, want in de slotscène blijkt Estor, *die ridder fier* (v. 11152), weer probleemloos te zijn opgenomen. Walewein, die in *Endi* even (Besamusca spreekt over 'enkele plezierige uren')⁹⁰ de kracht van de erotische liefde leerde kennen, overwint in Estor de gepersonifieerde liefdesgekte. Andermaal verslaat hij een 'draak'.

2.5. Ysabele: mislukte integratie

Onderweg, voordat hij bij Wonder aankomt, overnacht Walewein met zijn geliefde in een kasteel. De kasteelheer blijkt een oude bekende te zijn. Het is de vroegere *cnape*, aan wie hij ooit zijn paard Gringolet heeft uitgeleend. Het paar vindt een gastvrij onthaal. En de liefde? 's-Nachts slapen Walewein en Ysabele van elkaar gescheiden in twee prachtige bedden. Niet zo verwonderlijk dat de verteller over liefde niets bekend is (v. 10294 vlg.: *Of si des nachts oec met minnen/ Yet vergaderden, dats mi oncont*). Hij houdt het, een bekend argument, op vermoeidheid als oorzaak. Een oude vijand, de hertog, belegert het kasteel. Maar dankzij Walewein, die na een hevig gevecht de opponent gevangen neemt, wordt het beleg gebroken. Die nacht slaapt de vermoeide Walewein tot het ochtendgloren. Over liefde wordt niet gesproken. Wel verheugt Ysabele zich hogelijk over het gewonnen gevecht van Walewein (v. 10839 vlg.: *sine lieve amie/ Die hadde harde grote melodie*). De beeldspraak is veranderd. De triomfantelijke *melodie* die Ysabele hier laat opklinken staat in fel contrast tot de erotische *melodie* die de gelieven samen in *Endi* speelden (v. 7797, v. 7940). Walewein reist met zijn vriendin verder, naar koning Wonder. Deze ontvangt hen hartelijk. De voorwaarde voor de onttovering van de vos is nu vervuld: het dier wordt mens. Die nacht bij Wonder zijn drie bedden ingericht, respectievelijk voor Walewein, Ysabele en Roges. Veel gebeurt niet: ze genieten allemaal volgens de verteller van een goede nachtrust (v.11018: *Si sliepen sochte...*). Over de *amo(e)rs*, de hitsige liefde, zoals het paar die in het onderaardse liefdesgevang te *Endi* zo intens beleefde, wordt op de terugreis geen woord gerept.⁹¹ Nadat het schaakspel officieel

voor het zwaard is ingeruild, beginnen de drie aan de laatste etappe. Vol vreugde worden Walewein en zijn *amie* door Artur en de zijnen ontvangen.

Natuurlijk verwacht het publiek dat de held met de prinses zal trouwen. Dat leek toch, na alle inspanningen onderweg en de liefdeservaringen in *Endi*, wel duidelijk. Maar de tekst laat ons in het ongewisse. Hoewel sommigen beweren dat Walewein met Ysabele huwde en later Arturs kroon verwierf, gelooft Vostaert er geen snars van (v. 11108: *Maer in gheloefts clene no groot*), hoewel, zo voegt hij er dan toch weer aarzelend aan toe, het best zou kunnen (v. 11110: *het mochte wel waer wesen*). Het lijkt wel of Vostaert er alles aan doet om zijn publiek te verwarren. Assentijn die aan het Arturhof zijn despotische trekken verloren heeft, kan tevreden vaststellen dat het Walewein was die zijn dochter *vriede ende minde* (v. 11163). Men vindt geschreven dat de held het Arturhof verlaat en zich met Ysabele naar zijn (?) land begeeft (v. 11167: *Te lande wart*). Maar nogmaals, de verteller weet niet met zekerheid of de held met haar trouwde (v. 11170: *Oft hise trouwede die ridder fier*). Al met al: waarschijnlijk geen happy-end. Besamusca geeft als verklaring dat een huwelijk 'was too much in conflict with the traditional image of Gauvain'.⁹² Dit kan inderdaad een reden voor Vostaert geweest zijn om een huwelijk tussen Ysabel en Walewein in twijfel te trekken. Er is nog een inhoudelijk argument te noemen waarom de bruiloft uitblijft. Het gaat tussen Walewein en Ysabele in de kern om een liefde die alleen heimelijk en 'ondergronds' kan worden beleefd, omdat zij een uitgesproken erotisch karakter draagt. G. Kaiser heeft vastgesteld dat in het rijk van koning Artur bepaalde vormen van het liefdesbelevens taboe zijn, daar ze een bedreiging vormen voor de ordo binnen het hof. Deze liefde zou een 'zentrifugale Kraft' blijken te zijn die het hof uitholt.⁹³ Wij hebben ons met betrekking tot de *RvW* daarom ooit afgevraagd: 'Handelt es sich hier um eine Art Liebe, die am vorbildlichen Artushof unmöglich ist? Ist es so erklärbar, dass sich im 'Walewein' die heiss-erotischen Szenen in 'Indien' ereignen, also [...] weit vom Artushof entfernt?'⁹⁴ De in *Endi* zo vurig begonnen liefde tussen de twee verliest, hoe dicht er het Arturhof nadert, aan glans, zeker wat Walewein betreft. Teruggekeerd aan het Arturhof blijkt bij onze held het minnevuur totaal te zijn gedoofd. Langzaam aan is tijdens de terugreis de vurige minnaar Walewein weer de fiere Arturridder geworden, die zich, niet verwonderlijk, moeiteloos aan het Arturhof reïntegreert. Van de 'Venus'-liefde, die Amoraen de zinnen roofde, die Walewein in *Endi* bijna tot de liefdesdood deed besluiten, die Estor verdwaasde en tot vrouwenrover maakte, blijkt een deregulerende kracht uit te gaan. Maar soortgelijks wisten we van de sensuele stiefmoeder van Roges, die ons eerder al de desastreuze gevolgen van de liefdesverdwazing had gedemonstreerd.

3. Samenvatting

De stofgenetische analyse van de initiële hofscène (het schaakspel en zijn verteltechnische consequenties) maakt duidelijk dat conceptueel de verwachting wordt

gewekt dat het publiek te maken krijgt met een zich ontplooiende liefdesroman die in een 'feeënland' zijn amoureuze hoogtepunt zou moeten vinden. Mogelijke associaties, opgeroepen door het schaakspel, dat veelal naar de liefde verwijst, kunnen bij het publiek deze indruk nog hebben versterkt. Tengevolge van de inbedding in de dominante structuur van het sprookje Aarne/Thompson 550 stokt de minnehandeling en wordt de feeëriek 'schaakspeldame' (het aanvankelijke liefdesdoel), uit het wonderrijk verbannen en naar *Endi* verplaatst. Daar valt de bovennatuurlijke 'Jenseitsbraut' samen met het derde queeste-object uit het sprookje, de door de held (voor de koning) te verwerven bruid. Na de hernieuwde thematisering van de liefdesproblematiek, te beginnen bij koning Amoraen, blijkt dat twee oppositionele krachten, God en 'Venus', het spanningsveld bepalen, waarbinnen de mens zijn weg moet vinden. Slechts korte tijd, met de dood bedreigd, kiest Walewein voor de totale lichamelijke liefde, om daarna, als gevolg van zijn religieuze verleden (geobjectiveerd in de Dankbare Dode) uit het '(liefdes)gevang' te worden bevrijd. De existentiële problematiek van het mythische basismodel ('genezing' uit de dood tot nieuw leven) klinkt in de *RvW* nog geïsoleerd door in relatie met Ysabele (vgl. de levensboom in de luthof), maar dit heidense gegeven wordt door de auteur in de verdere handeling radicaal in christelijke zin omgebogen. Walewein ('Godskind'), in de *RvW* gepositioneerd als representant van het religieuze ridderschap, staat in *Endi* op het punt te kiezen (we gebruiken de beeldspraak uit de roman) voor het eeuwige sterven in de schoot van zijn geliefde, waardoor hem het eeuwige leven in Abrahams schoot dreigt te worden onthouden. Nog steeds gaat het om existentiële zaken, om de Dood, het Leven, de Liefde, maar de leven gevende vrouwschoot uit het mythische concept is in de christelijke Arturroman de poort naar de eeuwige dood geworden. De revitaliserende kracht is alleen bij God die in Zijn Liefde vermag om uit de dood tot nieuw leven te wekken. De genezende fee uit het mythische basismodel is in de christelijke *RvW* gedegradeerd tot een liefdesziek makende 'Venus'. De geleidelijke her-transformatie van de minnaar Walewein in de Arturridder, zoals deze plaatsvindt op de terugreis naar Artur (als spiegeling van het geleidelijke ontstaan van de minnaar Walewein uit de Arturridder door middel van het motief van de 'amour de loin'), vindt zijn voltooiing in zijn overwinning op de venerische liefdesgekte (geobjectiveerd in Estor), zodat een glorieuze rentree van de held binnen de hoofse gemeenschap mogelijk wordt. Ysabele, de ambivalente schoonheid uit het verre *Endi*, die zich 'bovengronds' als liefvallige hoofse dame gedraagt, zich echter 'ondergronds' als een gevaarlijke, het zielenheil bedreigende 'Venus' ontpopt, vindt gezien de destructieve aard van de liefde die zij opwekt, geen definitieve toegang tot het normbepalende christelijke Arturhof, waar men altijd al, zo bleek uit onze analyse, weinig op had met vrouwen.

Literatuur

- Besamusca, B. 1992. 'Gawain as Lover in the Middle Dutch Verse Romance Walewein', in: *AY* 2, p. 3-12.
- Besamusca, B. 1993. *Walewein, Moriaen en de Ridder metter mouwen: intertekstualiteit in drie Middelnederlandse Arturromans*. Hilversum.
- Besamusca, B. 2000. 'Het zwevende schaakspel, de Graal en de liefde', in: *Hoort wonder! Opstellen voor W.P. Gerritsen bij zijn emeritaat*, red. B. Besamusca e.a., Hilversum.
- Besamusca B. & E. Kooper (red.) 1999. *Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein, (Arthurian Literature XVII)*. Suffolk.
- Bumke, J. 1993. *Geschichte der deutschen Literatur des hohen Mittelalters*. (DTV 4552). München.
- Dalen-Oskam, K. van, 1988. 'Het quam hier sonder redene niet... Het zwevende schaakspel in de Walewein', in: *Literatuur* 5, p. 276-284.
- Dalen-Oskam K. van, 1996. 'Toverië of geen toverië? Walewein en Het zwevende schaakbord', in: *Bzzlletin* 233, p. 35-40.
- Draak, M. 1936. *Onderzoekingen over de roman van Walewein*. Proefschrift Utrecht. Haarlem.
- Eringa, S. 1925. 'Walewein-Studies', in: *TNLT* 44, p. 51-118.
- Es, G.A. van, 1957. *De jeeste van Walewein en het schaakbord van Penninc en Pieter Vostaert. Artur-epos uit het begin van de 13^e eeuw*. (2 dln). Zwolle.
- Gerritsen, W.P. 1996. 'Walewein en de vurige rivier: Roman van Walewein, 4938-5093', in: *Tegendraads genot. Opstellen over de kwaliteit van middeleeuwse teksten*, red. K. Porteman e.a., Leuven, p. 47-61.
- Gewehr, W. 1972. 'Der Topos "Augen des Herzens". Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie', in: *DVjs* 46, p. 626-649.
- Harper, R. 1999. 'Walewein revisited', in: *SdL* 41 (1999) p. 195-203.
- Haug, W. 1981/ 1990. 'Der Artusritter gegen das magische Schachbrett oder Das Spiel, bei dem man immer verliert', in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 1), p. 7-28. Nogmaals afgedrukt in: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen 1990, p. 672-686. (Citaten uit: *Strukturen* 1990).
- Haug, W. 2003a. 'Der "Walewein" - ein nachklassisches arthurisches Experiment', in: *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen, p. 283-295.
- Haug, W. 2003b. 'Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert', in: *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen, p. 256-280.
- Janssens, J.D. 1985. *Koning Artur in de Nederlanden. Middelnederlandse Artur- en Graalromans ingeleid en geannoteerd*. Utrecht.
- Jongen, L. 1980. 'Op jacht naar het Hert met de Witte Voet', in: *De Letter doet de Geest leven. Bundel opstellen aangeboden aan Max de Haan*. Leiden, p. 44-61.
- Kaiser, G. 1986. 'Artushof und die Liebe', in: *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200*, hg. von G. Kaiser & J.-D. Müller, Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 1983. Düsseldorf, p. 243-251.
- Kesting, P. 1954. *Maria-Frouwe. Über den Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*. (Medium Aevum. Philologische Studien, Bd. 5). München.

- Knuvelde, G.P.M. 1970.** *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, (dl I, 5^e dr.). s-Hertogenbosch.
- Kolb, H. 1973.** 'Der Minnen hus. Zur Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan', in: *Gottfried von Strassburg*, hrsg. von A. Wolf. (Wege der Forschung CCCXX). Darmstadt, p. 305-333.
- Mierlo, J. van, [z.j.].** *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, red.: F. Baur e.a., dl I. 's-Hertogenbosch.
- Mindera, P. 1978.** 'De Compositie van de Walewein', in: *Arturistiek in artikelen, samengesteld door F.P. van Oostrom*. Utrecht, p. 77-88.
- Pschmidt, C. 1911.** *Die Sage von der verfolgten Hinde. Ihre Heimat und Wanderung, Bedeutung und Entwicklung mit besonderer Berücksichtigung ihrer Verwendung in der Literatur des Mittelalters*. Proefschrift Greifswald.
- Reynaert, J. 2001.** [Recensie van] B. Besamusca e.a., 'Hooft wonder ! Opstellen voor W.P. Gerritsen bij zijn emeritaat'. Hilversum 2000, in: *SdL* 43, p. 157-162.
- Rombauts, E., N. De Paepe & J.M. De Haan 1982.** *Ferguut*. Uitgegeven met inleiding en aantekeningen (2^e dr.). 's-Gravenhage.
- Ruh, K. 1977.** *Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue*. (dl I, 2^e dr.). Berlin.
- Schnell, R. 1985.** *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern/München.
- Schnell, R. 1994.** 'Unterwerfung und Herrschaft. Zum Liebesdiskurs im Hochmittelalter', in: J. Heinze, *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt a.M./Leipzig, p. 103-133.
- Summerfield, Th. 1999.** 'Reading a motion picture: why Steven Spielberg should read the Roman van Walewein', in: B. Besamusca, & E. Kooper, *Originality and Tradition*, p. 115-129
- Taylor, J.H.M. 1999.** 'The Roman van Walewein: man into fox, fox into man', in: B. Besamusca & E. Kooper, *Originality and Tradition*, p. 131-145.
- Veldhoen, B. 1999.** 'The Roman van Walewein laced with castles', in: B. Besamusca & E. Kooper, *Originality and Tradition*, p. 147-167.
- Verhage-Van den Berg, T. 1983.** 'Het onderschatte belang van de nevenepisoden in de *Walewein*', in: *NT* 76, p. 225-244,
- Verhage-van den Berg, T. 1985.** 'De roman van "Walewijn"', in: *Bzzlletin* 124, p. 43-45.
- Verwijs E. 1878/1980.** Jacob van Maerlant's *Naturen Bloeme*. Herdr. [z.p].
- Voorwinden, N. 1999.** 'Fight descriptions in the Roman van Walewein and in two middle high german romances. A comparison', in: B. Besamusca & E. Kooper, *Originality and Tradition*, p. 169-187.
- Winkelman, J.H. 1986.** 'Arturs hof en Waleweins avontuur. Interpretatieve indicaties in de expositie van de Middelnederlandse *Walewein*', in: *SdL* 28, p. 1-33.
- Winkelman, J.H. 1992.** 'Der Ritter, das Schachspiel und die Braut', in: *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, red. Johannes Janota e.a. (dl. 2). Tübingen, p. 549-563.
- Winkelman, J.H. 1993.** 'Gecontamineerde vertelstructuren in de Middelnederlandse "Roman van Walewein"', in: *SdL* 35, p. 109-128.
- Winkelman, J.H. 1994.** 'Intertekstualiteit als probleem', in: *Queeste* 1, p. 85-96.
- Winkelman, J.H. 2001.** 'Naturalia et Pudenda. Erotische insignes uit de late Middeleeuwen en hun literaire achtergronden', in: *ABäG* 55, p. 223-238.

- Winkelman, J.H. 2002.** [Recensie van] *Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. B. Besamusca & E. Kooper. (*Arthurian Literature* XVII). Suffolk 1999, in: *NL* 7, p. 157-162.
- Zemel, R. 1994.** 'Walewein en de verre geliefde', in: *Het is kermis hier*, red. T. van Dijk & R. Zemel. (Stichting Neerlandistiek VU, Amsterdam). Münster, 141-152.

Noten

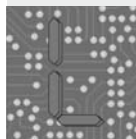
- 1 In dit opstel citeren we de *RvW* naar de editie van G.A. van Es 1957.
- 2 van Mierlo [z.j.], p. 162-166. Knuvelder 1970, p.136, merkt op: Men 'mag de uitleg van Van Mierlo niet zonder meer als "hineininterpretieren" afwijzen. Merkwaardig genoeg is het boek vanuit dit gezichtspunt nog maar sporadisch benaderd.'
- 3 Winkelman 1986, vooral p. 8-9.
- 4 Draak 1936, p. 144.
- 5 Janssens 1985, p. 31.
- 6 Vgl. de bekende hypothese uit Draak 1936.
- 7 Janssens 1985, p. 31.
- 8 Ruh 1977, p. 24.
- 9 Eringa 1925, p. 112 vlg.
- 10 Draak 1936, p. 63.
- 11 Draak 1936, p. 8.
- 12 Winkelman 1992, p. 558, noot 34.
- 13 Besamusca 1993, p. 45, noot 11, maakt zich er wel heel gemakkelijk vanaf als hij zonder discussie stelt dat onze interpretatie geen hout snijdt.
- 14 Draak 1936, p. 147.
- 15 Mindera 1978, p. 87, spreekt met betrekking tot deze inconsequentie over 'knoeien' van Vostaert.
- 16 Het hier beschreven verschijnsel is niet typisch voor de *RvW*. In Chrétien's *Erec et Enide* spreekt bijvoorbeeld de graaf die het op Enide voorzien heeft over haar armelijke kledij (v. 3309), terwijl eerder werd medegedeeld dat ze in een *robe la plus bele* (v. 2577) erop uit is getrokken. Vgl. A.Gier, *Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Altfranzösisch/Deutsch*. (Reclam 8360). Stuttgart 1987, noot bij v. 3309.
- 17 van Dalen-Oskam 1988, p. 280 vlg., merkt op: 'Het is niet waarschijnlijk, dat Penninc de traditionele vorm van het magische schaakspel niet gekend heeft [...].' Zij meent echter dat de auteur doelbewust van de traditie is afgeweken en de computerhoedanigheid van het schaakspel schrapte.
- 18 Dit is niet de enige 'crisis' in Waleweins leven. Vgl. Gerritsen 1996, p. 57.
- 19 In ons opstel 'Der Ritter ...' (Winkelman 1992), p. 555, wezen we op het feit dat Waleweins 'crisis' tijdens het drakengevecht (direct na de Arturhofscène) alleen al om structurele redenen niet met de 'arthurische Krisen' van de klassieke Arturroman vergeleken kan worden, omdat deze door Chrétien vrij laat, namelijk aan het begin van de tweede avonturenreeks, wordt gesitueerd. Heeft Harper 1999, die ons op p. 198 tegenwerpt dat onze crisissituering '[z]owel in absolute zin als in vergelijking met andere Bildungsromane (Perceval, Ferguut, e.d.) [...] onwaarschijnlijk vroeg' is, ons standpunt ter zake over het hoofd gezien? Op de relevante vraag waarom de 'crisis' in de *RvW* zo vroeg valt, proberen we later in dit opstel een antwoord te formuleren.
- 20 Besamusca 1993, p. 48. Vgl. onze kritiek in Winkelman 1994, p. 85-96

- 21 Besamusca 2000, p. 31-35.
- 22 Besamusca 2000, p. 33.
- 23 Besamusca 2000, p. 33.
- 24 Besamusca 2000, p. 34.
- 25 Reynaert 2001, p. 161.
- 26 Reynaert 2001, p. 159.
- 27 Haug 1990, p. 651-671.
- 28 Haug 1990, p. 677. Het is interessant dat Eringa 1925 reeds dezelfde Ierse verhalen met de *RvW* in verband bracht.
- 29 Winkelman 1993, p. 125.
- 30 Reynaert 2001, p. 160.
- 31 van Dalen-Oskam 1988, p. 280. Van Dalen-Oskam komt in 1995/96, p. 37, terug op het onderwerp 'magische schaakspelen'. Het witte hert dat in de *Tweede Continuatie* van Chrétien's *Perceval* in nauwe verbinding met het schaakspel voorkomt, trekt nogmaals haar aandacht: '[...] een wit hert is in de Arturtraditie alleen maar te vinden in een land, dat gelijkenis vertoont met het dodenrijk, een soort "Andere Wereld". Wij zijn van mening dat de held in principe pas ná de doortocht door het dodenrijk de 'paradijselijke' Andere Wereld bereikt.
- 32 Pschmidt 1911, p. 66.
- 33 van Dalen-Oskam 1988, p. 280 vlg.
- 34 van Dalen-Oskam 1988, p. 281.
- 35 van Dalen-Oskam 1988, p. 280.
- 36 van Dalen-Oskam 1988, p. 283.
- 37 van Dalen-Oskam 1988, p. 283 vlg.
- 38 Reynaert 2001, p. 161.
- 39 Jongen 1980, p. 44-61.
- 40 Jongen 1980, p. 49 vlg.
- 41 Draak 1936, p. 145.
- 42 van Mierlo [z.j.], p. 164.
- 43 Vgl. inleidend Bumke 1993, p. 108-112.
- 44 Voor de reductie van de rol van de vos in *RvW* ten opzichte van het sprookje, vgl. Taylor 1999, p. 131-145.
- 45 Winkelman 2001, p. 230.
- 46 Vgl. Verwijs 1878/1980, v.290-292.
- 47 Verder heeft de pad vanuit christelijk perspectief gezien niet zelden negatieve connotaties: het dier hoort thuis in het rijkje van de slangen en draken, 'duivels' gebroed dus. Vgl. *MNW*, s.v. *padde*. Voorbeeld: *Padden, slangen, serpente, draken/Die sielen te verslinden haken*.
- 48 Over de manier waarop Penninc de twee basismodellen, a) het hierboven gerefereerde mythische concept (Haug 1980/81) en b) het sprookje Aarne/Thompson 550 (Draak 1936) heeft versmolten, hebben we uitvoerig gesproken in Winkelman 1993.
- 49 Voorwinden 1999.
- 50 Een dergelijk ongelukkig toeval trof Walewein in de drakenberg toen hij zijn zwaard kwijt raakte, 'omdat het hem uit de hand gleed' (v. 447).

- 51 van Es 1957, dl. 2, p. 501, noot bij v. 7100.
- 52 Vgl. over de 'amour de loin' R. Zemel 1994.
- 53 Zemel 1994, p. 143.
- 54 Zemel 1994, p. 150.
- 55 Janssens 1985, p. 69, commentaar bij v. 7711. Minder overtuigend is Janssens' alternatieve verklaring. Hij vraagt zich af of we wellicht te maken hebben met 'een subjectieve vertekening van de realiteit onder invloed van zijn emoties? (Hij is immers nog maar pas voor haar in liefde ontstoken...)?' De alles overziende dichter-regisseur weet het nóg eerder, namelijk als hij opmerkt dat de vos alleen onttoverd kan worden wanneer hij Walewein en zijn geliefde, samen met Wonder en diens zoon, aanschouwt, met andere woorden: wanneer de queeste niet volgens het oorspronkelijke stramien zal verlopen, maar Ysabele bij Walewein zal blijven! Reeds in de verzen 5704-5711 (vóór de ontmoeting tussen de held en zijn beminde) wordt gewezen op de goede afloop. Vgl. Verhage-van den Berg 1985, p. 45.
- 56 MNW, s.v. *Venus*. Vgl. *Ferguut*, v. 1179 vlg. : *Venus, die geeft die minne*. In de *Ferguut* wordt Venus ook Vrouw Minne (v. 1230) genoemd, die de liefdespijl door het oog in het hart schiet.
- 57 Vgl. inleidend Schnell 1985, register, s.v. *Venus*.
- 58 De gebruikelijke reactie, vgl. *Ferguut*, v. 2156, over de titelheld: *Hine weet wat hi doen mach; Venus heften so verdoeft* ['van zijn zinnen beroofd'].
- 59 Ook Tristans latere vrouw *Ysaude metter witter hant* wordt in de schoonheidsbeschrijving (v. 3442) genoemd.
- 60 Zemel 1994, p. 146. Vgl. eerder van Mierlo [z.j.], p. 165.
- 61 Schnell 1985, p. 282.
- 62 Zie voor de beeldspraak ook Gewehr 1972.
- 63 Schnell 1985, p. 278: '... das Herz kann eine Person lieben, die es nie gesehen hat.' Vgl. ook *Ferguut*, over de oorzaak van het liefdesgepeins, v. 2463: *In gepense heften Venus bracht*.
- 64 Zemel 1994, p. 145.
- 65 De metafoer is algemeen bekend, vgl. *Ferguut* 2056: *Die Minne heft Ferguut gevaen*.
- 66 Schnell 1985, p. 32.
- 67 Kesting 1954, p. 13 vlg.
- 68 In de Tristanroman 'sterft' Tristan na het drinken van de liefdesdrank in zijn liefde voor Isolde. Vgl. Haug 2003b, p. 267: 'Sterben in der Liebe'. Veldhoen 1999, p. 164, spreekt over 'death-and-rebirth' en over een 'eros-and-thanatos affair'.
- 69 De liefdesscène tussen Walewein en Ysabele herhaalt details die ons uit de verleidingsscène rond Roges' stiefmoeder bekend voorkomen. De stiefmoeder 1) neemt haar geliefde bij de hand (v. 5443), 2) zij leidt hem naar een aparte kamer (v. 5442), 3) zij nemen plaats op het fraaie bed (v. 5444), 4) de vrouw hoopt op vervulling van haar liefdeswens (v. 5451), 5) zij eist dat de jongeman haar op de mond kust (v. 5468).
- 70 Vgl. ook Besamusca 1993, p. 71: 'een mooi geval van ironie'. Harper 1999, p. 202, ziet hier geen ironie maar een onschuldige *epitheton ornans*, vergelijkbaar met de standaardformule 'de lichtvoetige Achilles'. Het ontgaat hem dat ook bij 'ge vleugeld' woordgebruik de context waarin zo'n formule wordt gebruikt een stevige kleuring aan de betekenis geeft.
- 71 Vgl. Summerfield 1999, p. 126: 'Ysabele is an ambiguous female, a dumb blonde [...] with sadistic tendencies.' Met schitterende voorbeelden.

- 72 Het woord *amo(e)rs* (v. 7940, v. 7967, v. 7981) omschrijft de erotische liefde.
- 73 MNW, s.v. *roede*, ook 'mannelijke roede', 'teellid'. Vgl. lied 122 uit het *Gruuthuse*-liederenhandschrift waar de *gaert* als toespeling op de fallus functioneert.
- 74 De gedachte dat men zichzelf verlost als men bij God voor het zielenheil van de ander bidt, wordt hier letterlijk gerealiseerd. Vgl. Hartmann von Aue, *Der arme Heinrich*, v. 26-28: *man giht, er sî sîn selbes bote/ unde erlose sich dâ mite, swer für des andern schulde bite*.
- 75 Veldhoen 1999, p. 164, verwijst naar de minnegrot uit de Tristanroman van Gottfried van Strassburg. Een relatie tussen Gottfried en de *RuW* is echter nooit aangetoond. Waarschijnlijker is dat de dichter van de *RuW* de Franse Tristan-traditie via Thomas kende of wellicht rechtstreeks door de Oud-Franse minneallegorie werd beïnvloed. In het minnegedicht *De Venus la deesse d'amor* wordt het bezoek van een aardse sterveling aan een door Venus geregeerd minneparadijs beschreven. Vgl. Kolb 1973.
- 76 Besamusca 1992.
- 77 Besamusca 1992, p. 4.
- 78 Winkelman 1986, vooral p. 19-22. Recentelijk ook in Winkelman 2002, p. 160 vlg., met verwijzing naar V. Uyttersprot, 'Walewein, ideale schoonzoon of schertsfiguur? Ironie in Arturromans', in: *Medioneerlandistiek. Een inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde*. Hilversum 2000, p. 205-216.
- 79 Veldhoen 1999, p. 164.
- 80 Besamusca 1992, p. 8.
- 81 Verhage-Van den Berg 1983, p. 233.
- 82 Besamusca 1992, p. 9. Vgl. ook Verhage-Van den Berg 1985, p. 44. Zij ziet in Walewein een voorbeeldige minnaar, wat blijkt uit het feit 'dat hij, wanneer hij niet over het zwaard kan beschikken en dit dus ook niet aan Amoraen kan teruggeven, *toch* besluit Ysabele niet af te staan; Walewein verkiest dus 'lacher' (schande) boven het verlies van zijn geliefde. Als hij het zwaard terugvindt verandert Waleweins besluit niet.'
- 83 van Es 1957, dl. 2, p. 530, opmerking bij v. 9409.
- 84 Harper 1999, p. 201.
- 85 MNW geeft voor *Enen in den schoot riden* de neutrale vertaling: 'een vijand tegemoet gaan', 'aantasten'. Wij sluiten niet uit dat Walewein de brute vrouwenrover op een voor diens liefdesleven vitale plaats wil treffen.
- 86 Mindera 1978.
- 87 Mindera 1978, p. 88.
- 88 Het verschijnsel heeft altijd geboeid. Schnell wijst o.a. op de Arturroman *Erec* van Hartmann von Aue, waarin een burggraaf het op Enite, Erecs echtgenote, heeft voorzien: 'Hartmann von Aue gibt [...] ein eindruckliches Lehrstück für die Verkettung von Triebhaftigkeit, mangelnder Selbstbeherrschung und Gewalt gegen Frauen.' Vgl. Schnell 1994, p. 110.
- 89 Het is o.i. niet uitgesloten dat Mindera 1978 met zijn hypothese dat de Estor-scène door Vostaert bewust werd verplaatst gelijk heeft. De reden hiervoor beoordelen we anders dan Mindera.
- 90 Besamusca 2000, p. 34.
- 91 Behalve in v. 9462 waar over de *amoers* van Amorijs (Amoraen) voor Ysabele wordt gesproken.
- 92 Besamusca 1992, p. 9.
- 93 Kaiser 1986, vooral p. 248-250.
- 94 Winkelman 1992, p. 563. Vgl. ook Haug 2003, p. 295.

‘Vorm is als het wiel van een auto’



OVER REALISME, POSTMODERNISME EN
COMMERCIALITEIT IN NEDERLANDSE
LITERATUUR UIT DE JAREN ZEVENTIG

Sander Bax

1. ‘De onuitroeibare traditie van het Hollands realisme’

In de Nederlandse prozaliteratuur is het ‘realisme’ sinds de negentiende eeuw een niet meer weg te denken stroming. Niet alleen tijdens de periode (1850-1875) waarin men de stroming doorgaans positioneert, maar ook in de jaren daarna zijn er romans en verhalen blijven verschijnen die door kritiek en literatuurwetenschap als ‘realistisch’ zijn gekenschetst.¹ In eindnegentiende-eeuwse naturalistische romans worden vaak kenmerken van het realisme onderscheiden, tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw is er een grote hoeveelheid auteurs die teksten schrijven die badinerend onder ‘huiskamerrealisme’ of ‘damesproza’ worden geschaard en voor de prozaliteratuur van na de Tweede Wereldoorlog (Hermans, Reve, Blaman, Wolkers) reserveert literatuurhistoricus Anbeek het label ‘ontluisterend realisme’. In de jaren zeventig wordt het realisme opnieuw een kwestie in het literaire debat, nu vermomd als ‘anekdotisme’. Het zijn de zogeheten ‘zeventigers’ (Heeresma, Plomp) die zich met realistisch proza bezighouden, maar ook auteurs uit *Maatstaf*, *Hollands maanblad* en *Tirade*. Deze revival van realistisch proza wordt niet onverdeeld positief ontvangen. Anbeek spreekt zelfs over ‘de onuitroeibare traditie van het Hollands realisme, waarvan Maarten ’t Hart op dit moment de meest populaire vertegenwoordiger is’.²

Sinds de jaren twintig van de twintigste eeuw wordt dit realistische proza veelal gebruikt als afzetpunt voor (modernistische) auteurs die op zoek zijn naar proza-vernieuwing. In de jaren twintig en dertig gaat het dan om auteurs als Bordewijk en Van Doesburg, in de naoorlogse jaren zijn het onder meer Hermans, Mulisch, Polet en Schierbeek die zich afzetten tegen het realisme. Ook in de jaren zeventig is dit het geval: verschillende auteurs uit de hoeken van *Raster* (Mertens, Vogelaar) en *De revisor* (Matsier) laten zich kritisch uit over de literatuur van de zeventigers én die uit tijdschriften als *Maatstaf*, *Hollands maandblad* en *Tirade*. Zij betitelen het proza negatief als ‘anekdotisme’ en dichten realistische auteurs een naïeve, negentiende-eeuwse literatuuropvatting toe.

In verschillende literatuurgeschiedenissen komen de realistische auteurs uit de jaren zeventig er bekaaid vanaf.³ De zeventigers krijgen een plaatsje in de geschiedenis, maar dan vooral omdat zij door Jeroen Brouwers zo fraai de tent zijn uitgejaagd, en de andere realistische auteurs worden meestal 'vergeten'. De indruk ontstaat dat er sprake is van een periode vol vernieuwende en experimentele prozaïsten die zich positief onderscheiden van de conservatieve realistische auteurs die niets doen dan teruggrijpen naar een literair verleden dat maar beter onder het stof had kunnen blijven. Wanneer we deze realistische literatuur echter in verband brengen met maatschappelijke veranderingen in deze periode, zal blijken dat het teruggrijpen naar realistische literatuur niet altijd een conservatieve daad hoeft te zijn.

Vanaf de jaren zestig is de markt voor literaire teksten sterk in omvang toegenomen en heeft de publieke communicatie over literatuur zich uitgestrekt over de grenzen van literaire tijdschriften naar andere media (kranten, weekbladen en televisie). Enkele vooraanstaande schrijvers (Reve, Mulisch, Wolkers) worden in die periode bestsellerauteurs zonder dat zij zich daarvoor menen te moeten verontschuldigen. Deze veranderingen hebben grote invloed gehad op de manier waarop schrijvers hun métier zien. Auteurs die in de jaren zeventig debuten, zien zich geconfronteerd met een literaire wereld die sterk afwijkt van die van vijftien jaar daarvoor. De schrijver van literair proza hoeft bijvoorbeeld niet langer louter negatief te staan tegenover de gedachte dat een boek een commercieel product kan zijn. Er zijn dan ook auteurs die op zoek gaan naar nieuwe manieren om invulling te geven aan het schrijverschap. Tegen deze achtergrond ziet het optreden van realistische auteurs als Maarten 't Hart, Maarten Biesheuvel en Mensje van Keulen er veel minder conservatief uit: zij kijken naar het verleden om zich aan te kunnen passen aan wat er in hun eigen tijd veranderd is. Met behulp van de literatuur uit de realistische traditie zoeken zij naar een balans tussen werk dat beoogt een hoge literaire status te verkrijgen en werk dat voor een groter publiek toegankelijk is. Dit leidt er toe dat zij breken met de gedachte dat literaire kwaliteit samenhangt met vormvernieuwing. Zo bezien zijn de pogingen van deze auteurs om literatuur te schrijven die hooggewaardeerd wil worden maar ook wil voldoen aan de (commerciële) eisen van de wereld van alledag juist 'progressief', en misschien zelfs wel postmodern, terwijl het steeds maar weer proberen om de vorm van het literaire werk te vernieuwen in zekere zin conformistisch is.

2. Postmodernisme: de reductie van de literatuurgeschiedenis

Aan deze beschouwing ligt een onvrede ten grondslag met de manier waarop er in verschillende studies in de afgelopen jaren geschreven is over het postmodernisme in Nederland. Die onvrede wordt veroorzaakt door een afwijkende visie op literatuurgeschiedschrijving. Verschillende auteurs die over het postmodernisme

publiceren gaan daarbij zeer reductionistisch te werk. Daarmee wordt niet alleen de Nederlandse literatuur van na de jaren zestig onrecht gedaan, maar ook het stromingsbegrip postmodernisme zelf. Vertegenwoordigers van dit reductionisme zijn onder meer Vervaeck, die schrijft over het postmodernisme in de prozaliteratuur, en Vaessens en Joosten, die zich richten op de postmoderne poëzie.⁴

Deze theoretici zien het postmodernisme als een literaire stroming die zich afzet tegen de stroming die er aan voorafging, het modernisme. In zijn 'vooraf' beweert Vervaeck weliswaar dat postmodernisme bij hem geen stroming is, hij noemt het wel 'verzamelnaam voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt'. Volgens mij is dat een omschrijving die het begrip 'stroming' vrijwel volledig dekt. Ook zegt Vervaeck het postmodernisme niet te zien als de temporele opvolger of uitdager van het modernisme, terwijl hij enkele pagina's later allerlei auteurs niet-postmodernistisch noemt omdat hun werk kenmerken heeft van het modernisme (rationele samenhang, reconstructie, analytische logica).⁵ Vaessens en Joosten zijn wat dat betreft openhartiger: zij spreken van moderne vanzelfsprekendheden die de postmoderne tekst problematiseert.⁶ Zij hebben het over problemen: van de oorspronkelijkheid, van de identiteit, van de autonomie, van de coherentie etc.⁷ Het gaat in beide boeken over problemen of kenmerken die in de literatuur van het modernisme ook gevonden kunnen worden, maar die in het postmodernisme in een andere vorm optreden. Bij deze auteurs is het postmodernisme altijd een reactie op of een radicalisering van het modernisme. Vanuit deze visie op wat postmoderne literatuur is, selecteert Vervaeck een groot aantal prozaïsten (Brakman, Krol, Verhelst, Jongstra, Thomése, Februari) en presenteren Vaessens en Joosten een aantal dichters (o.a. Anker, Van Bastelaere, Holvoet-Hanssen, Oosterhoff, Duinker).

Deze vorm van literatuurgeschiedschrijving is een onderdeel van een traditie die Vervaeck in zijn inleiding juist bekritiseert: het Russisch formalisme. De centrale notie van die literatuurtheoretische beweging was het vervreemdingsprincipe: de gedachte dat de ene avant-gardestroming opgevolgd wordt door de andere als de literaire vormen te vertrouwd zijn geraakt. Om bij de lezer opnieuw een gevoel van vervreemding teweeg te brengen, zijn er dan nieuwe en radicalere vormvernieuwingen nodig. In deze visie is de literatuurgeschiedenis een alsmaar voortschrijdend proces van vernieuwingsbewegingen. Joosten en Vaessens zien in het postmodernisme een nieuwe avant-gardestroming die de hedendaagse literatuur domineert. Zij stellen dat er een modernistische leeshouding is en een postmodernistische. Omdat de ene ingeburgerd is geraakt, is er een nieuwe avant-garde gekomen. Hoewel zij rekenschap afleggen van het feit dat zij een groep auteurs construeren, dat zij selecteren en dat er in zekere zin sprake is van persoonlijke smaak, kan vastgesteld worden dat zij hiermee – vanuit hun eigen literatuuropvatting – een poging tot canonvorming ondernemen. Die nieuwe avant-garde vormt voor hen *de* canon van de hedendaagse poëzie. En dat terwijl de oplettende krantenlezer of boekwinkelsbezoeker zich niet aan de indruk kan onttrekken dat hiermee een groot aantal

auteurs uit de literaire canon verbannen wordt die desondanks een belangrijke rol in de literaire wereld lijken te spelen.

Verschillende literatuurwetenschappers hebben in de afgelopen dertig jaar kanttekeningen geplaatst bij deze vorm van literatuurgeschiedschrijving. Literatuur zou niet langer benaderd moeten worden als een voortdurende opeenvolging van vernieuwende stromingen, maar veeleer als een complex cultureel verschijnsel waarvan de ontwikkeling en beoordeling sterk samenhangen met de culturele omstandigheden waarin het zich bevindt. Vooral vanuit de hoek van de 'cultural studies' komt er harde kritiek op het formalisme. In Nederland is het vooral Maaïke Meijer geweest die onder de aandacht heeft gebracht dat er in deze vorm van literatuurgeschiedschrijving een mythe van de Ene literatuur wordt gecreëerd die voor een groot deel tot doel heeft een groepsbelang te verdedigen.⁸ De eigen literatuurhistorische constructie wordt door mensen die sleutelposities innemen in het literaire systeem gepresenteerd als algemeen-geldende waarheid. Het onderzoek naar de kenmerken van het postmodernisme noemt zij als voorbeeld van een dergelijk machtsmisbruik. Meijer pleit ervoor de mythe van de Ene literatuur overboord te gooien en wil liever een beschrijving van de literatuurgeschiedenis als een pluralistisch systeem.

In het onderzoek van Meijer en andere onderzoekers uit de hoek van de cultural studies dient deze kritiek veelal een emancipatorisch doel: er moet ruimte komen voor vrouwenliteratuur, voor populaire cultuur en voor jeugdliteratuur.⁹ De onderzoekers kiezen een tegendraadse positie en nemen van daaruit de canon onder vuur. In feite maken zij gebruik van bestaande machtsmechanismen om de rollen om te draaien. Zo ver wil ik in mijn onderzoek niet gaan. Ik sluit aan bij onderzoekers die werken vanuit een cultuurhistorisch of institutioneel perspectief en die ervoor pleiten een literaire periode vooral te zien als een wisselwerking tussen vooruitstrevende en tegenstrevende tendensen. Bij literatuurgeschiedschrijving lijkt het mij van groot belang inzicht te verkrijgen in de manier waarop het literaire veld of het literaire systeem in een bepaalde periode geordend is. Bovendien kunnen literaire ontwikkelingen niet los worden gezien van bredere maatschappelijke ontwikkelingen.¹⁰ Onderzoekers uit deze tradities hebben erop gewezen dat de West-Europese cultuur sinds de jaren zestig zodanig van karakter is veranderd dat de logica van elkaar opvolgende vernieuwingsbewegingen niet langer geldig is. De culturele context waarin postmoderne literatuur verschijnt, kent andere parameters en vertoont afwijkende patronen. Omdat onderzoekers als Vervaeck, Vaessens en Joosten zich blind lijken te houden voor contextuele veranderingen, beschrijven zij de literatuur van de laatste jaren met behulp van modellen die niet langer adequaat zijn.

3. Een nieuwe taak voor de schrijver? De schrijver na de culturele revolutie...

Verschillende historici hebben erop gewezen dat de culturele transformatie die plaatsvindt in de jaren zestig onder meer veroorzaakt wordt door een zeer massale cultuurspreiding.¹¹ Allerlei maatschappelijke ontwikkelingen (zoals snelle bevolkingsgroei, grote welvaartstoename, verhoging opleidingsniveau en opkomst van nieuwe media) zorgen ervoor dat kennis en cultuur beschikbaar worden voor verschillende lagen van de bevolking. Veel meer mensen dan voorheen zijn (financieel) in staat zich bezig te houden met 'niet-materiële' zaken en voor het eerst wordt 'vrije tijd' een algemeen bekend begrip. Doordat veel jongeren in deze jaren een hoge opleiding krijgen, vormen ook zij een groep potentiële consumenten van cultuur. Al deze ontwikkelingen zorgen ervoor dat het publiek voor culturele producten sterk groeit. Tegelijkertijd groeit ook de belangstelling voor cultuurdragers in de media: paginagrote interviews in kranten of weekbladen, interviews op televisie of het optreden van schrijvers in spelprogramma's. Dit alles heeft tot gevolg dat de 'openbare communicatie' over kunst, en in het bijzonder over literatuur, veel breder gedragen wordt.

Eén van de gevolgen hiervan is dat de anti-burgerlijke en non-conformistische auteurs uit de artistieke elite ineens goed verkopende schrijvers worden. De boeken van Harry Mulisch, Jan Wolkers, Jan Cremer en Gerard Reve bereiken een groot en jong publiek. Door in de jaren zestig meer dan eens te benadrukken dat hij 'een handel had' die hij 'draaiende' moest houden, baant vooral Reve de weg voor een nieuwe visie op 'de schrijver'. Hij laat zien dat dit nieuwe 'commerciële' schrijverschap op gespannen voet staat met traditionele romantische kunstenaarschap door beide posities voortdurend te ironiseren. De positie van de schrijver verandert in deze jaren ingrijpend. Ontleende de armoedige bohémienkunstenaar voorheen zijn artistieke reputatie slechts aan het zogenaamde symbolisch kapitaal (om met de Franse socioloog Bourdieu te spreken) en was het vergaren van economisch kapitaal een teken van artistiek verraad, nu zijn er ineens schrijvers die er geen been in zien hun symbolisch kapitaal nog bij leven te gelde te maken. De mogelijkheid ontstaat dat een schrijver zowel commercieel aantrekkelijk is als literair hooggewaardeerd.

De populariteit van deze schrijvers wordt mede veroorzaakt doordat zij hun naam verbinden aan de in de jaren zestig opkomende tegencultuur. Mulisch bijvoorbeeld werpt zich op als spreekbuis voor de provobeweging, terwijl auteurs als Wolkers en Cremer door die generatie als boegbeeld gebruikt worden: de manier waarop zij de gevestigde moraal onder vuur nemen, sluit direct aan bij de gevoelens van deze generatie. Volgens historicus Righart ontstaat er in deze jaren een explosieve mix van studenten die vechten voor meer inspraak in de universiteit, de opkomende teenagecultuur, die tegelijkertijd een gemanipuleerde massacultuur én een identiteitsverschaffende cultuur voor velen is, en de charismatische, soms ludieke

protestacties van Provo. De gelijktijdigheid van al deze ontwikkelingen, gekoppeld aan de 'open houding' van de bestaande elites, zorgt ervoor dat de culturele veranderingen in deze periode zich in een zeer vlot tempo voltrekken.¹²

Wat zich in Nederland tijdens de jaren zestig afspeelt, heeft grote invloed gehad op schrijvers in de jaren zeventig. Jonge auteurs in de jaren zeventig worden geconfronteerd met een sterk veranderd literair klimaat. Debuterende schrijvers gaan op zoek naar manieren om hun identiteit als schrijver te creëren, hun al langer schrijvende collega's proberen hun bestaande schrijversbeeld aan te passen. Dat levert het beeld op van een periode waarin vertwijfeling alom heerst en waarin men zich gaat bezinnen op wat de jaren zestig betekend hebben voor de literatuur. Deze collectieve worsteling of, zo men wil, deze collectieve identiteitscrisis, biedt een boeiend schouwspel. Vanuit verschillende hoeken van het literaire veld komen de meest uiteenlopende antwoorden op de vraag die steeds weer, telkens in andere vormen, terugkomt: wat is de taak van de schrijver? Het debat daarover is veel breder dan in de *Revisor*-polemie over dat onderwerp: het houdt het cruciale probleem van de literatuur in de jaren zeventig in zich besloten.

4. De zeventigers...literaire popart?

De schrijversgroep die men wel 'de zeventigers' noemt, krijgt in menig literatuurgeschiedenis aandacht. Het gaat om een groep schrijvers die aan het begin van de jaren zeventig opkomt. Zij propageren een andere benadering van de literatuur: deze auteurs willen niet langer voor de eeuwigheid schrijven, maar willen gelezen worden door de gewone man. Meer nog dan genoemde auteurs uit de jaren zestig omarmen 'zeventigers' als Guus Luijters, Heere Heeresma, Hans Plomp en Peter Andriess de gedachte dat de auteur zich er niet langer voor hoeft te schamen om geld te verdienen en derhalve handelt *Het manifest voor de jaren zeventig* (1970) vrijwel geheel over de sociaal-economische positie van de schrijver. Op het werk van deze auteurs wordt niet altijd positief gereageerd. Het wordt wel aangeduid als de 'nieuwe lulligheid' en critici steken niet onder stoelen of banken dat dit werk volkomen pretentieloos is, dat er geen indrukwekkende thema's in te ontdekken zijn en dat er evenmin sprake is van diepgang. In hun schrijven vergroten deze auteurs de banaliteit. Daarmee maken ze een polemisch statement in de richting van de gevestigde literatuur en dat wordt niet altijd gewaardeerd. Dat de auteurs er nauwelijks toe overgaan te publiceren in de gevestigde literaire tijdschriften, vergroot evenmin hun literaire reputatie. Al vrij snel na het verschijnen van het manifest is het met de carrières van de zeventigers gedaan: door de kritiek zijn zij verguisd, door gevestigde uitgeverijen niet geaccepteerd en door collega-auteurs fel bekritiseerd.

Ook de aandacht voor de zeventigers in de literatuurgeschiedenis is veelal negatief, maar er is één uitzondering. Ruiter en Smulders interpreteren het optreden van de zeventigers in het licht van de hierboven geschetste culturele veranderingen.

gen.¹³ En dat levert een ander beeld op. Wat deze op het eerste gezicht onbelangrijke auteurs interessant maakt, is dat de 'lulligheid' van het werk het gevolg is van een 'bewust ongeconcentreerde literaire instelling'. Zij zijn niet gevoelig voor de verwijten die hun door Jeroen Brouwers worden gemaakt in zijn pamflet *De nieuwe revisor* (1980), omdat zij *bewust* pretentie- en visieloos zijn. Ruiter en Smulders betitelen het werk van deze auteurs als 'literaire popart'. Daarmee dichten zij de zeventigers een belangrijke literaire functie toe. De zeventigers parodiëren en ironiseren het begrip hoge kunst en proberen in hun werk elitecultuur en massacultuur dichterbij elkaar te brengen. Door dat te doen banen zij de weg voor auteurs als Giphart en Zwagerman die de gewilde eenvoud en de afkeer van complexe vormen cultiveren.

Naar mijn idee maken Ruiter en Smulders de zeventigers veel belangrijker dan zij in feite geweest zijn. Illustratief hiervoor is het gegeven dat deze auteurs niet alleen geen literaire reputatie hebben verworven (na de aanval van Brouwers was daar niets meer van over), maar dat ook hun commerciële reputatie te wensen overlaat. In de actuele discussies in de jaren zeventig spelen de zeventigers al vrij snel geen grote rol meer. De reactie van Paul Beers in *De revisor* op Brouwers' polemiek spreekt wat dat betreft boekdelen: Brouwers komt tien jaar te laat en schiet met een kanon op een mug.¹⁴ Een laatste kritiekpunt is dat de term 'popart' in de kunstgeschiedenis op veel meer duidt dan alleen maar op een 'antiliteraire' instelling. Popart-kunstenaars als Andy Warhol en Roy Liechtenstein hebben een hoge institutionele positie in de kunstwereld en ironiseren vanuit die positie de traditionele opvattingen over wat moderne kunst is. Zij doen dat met behulp van weldoordachte ironie, kitsch en pastische. In de Nederlandse literatuur kan een dergelijke poparthouding vooral gevonden worden bij een campkunstenaar als Reve, bij de poëzie van de zestigers en bij een dichter als Gerrit Komrij die van de maskerade zijn belangrijkste handelsmerk maakt.

Ten onrechte leggen Ruiter en Smulders alle nadruk op het optreden van de zeventigers wanneer zij spreken over de discussie over literatuur en commercialiteit, die in de jaren zeventig wel degelijk aan de orde is. Het werk van de zeventigers is slechts één reactie op de veranderende literaire wereld en voor andere auteurs niet de meest bedreigende. Door de zeer ver doorgevoerde pretentieloosheid zetten de zeventigers zich al vrij snel buiten spel. Hun aanval op de gevestigde literaire orde gaat zover dat zij niet meewerken aan belangrijke literaire tijdschriften en dat zij ook zelf geen tijdschrift oprichten. Omdat zij niet mee willen doen aan de logica van het literaire spel, verliezen zij de mogelijkheid om een doorslaggevende invloed uit te oefenen op dat spel. En dat zorgt er voor dat de zeventigers in feite in de lucht slaan. Een veel interessantere, maar ook subtielere, aanval op de gevestigde literatuurbenadering komt van auteurs die wel in literaire tijdschriften (*Maatstaf*, *Tirade*, *Hollands maandblad*) te vinden zijn. Deze auteurs vervullen in zekere zin de rol die Ruiter en Smulders de zeventigers toedichten, zonder daarbij volledig pretentieloos te zijn. Zij begeven zich wél in het literaire circuit van tijd-

schriften en zij verwerven wél literaire reputatie, al komen zij eveneens onder vuur te liggen. Maarten 't Hart, Maarten Biesheuvel, F. B. Hotz en Gerrit Komrij, om er maar een paar te noemen, zijn auteurs die op elkaar lijken in de manier waarin zij omgaan met het probleem van de veranderde culturele identiteit van de schrijver. Bovendien delen zij het literaire tijdschrift *Maatstaf* als hun belangrijkste podium.

5. *Maatstaf*: subjectivisme, so what?

Wanneer het tijdschrift *Maatstaf* in 1969 overgenomen wordt door de jonge redacteurs Martin Ros en Gerrit Komrij, bestaat het al zo'n zestien jaar. Voorheen was de redactie van het tijdschrift gevoerd door uitgever Bert Bakker. Tijdens diens bewind was er in *Maatstaf* veel aandacht voor canonieke Nederlandse literatuur. Het tijdschrift kenmerkte zich door een zekere richtingloosheid: Bakker wenste niet te kiezen voor één bepaalde richting of stroming, maar wilde liever zoveel mogelijk goede eigentijdse literatuur publiceren. Om die reden werd *Maatstaf* wel een museumtijdschrift genoemd.¹⁵ Ros en Komrij daarentegen ontberen het ontzag voor de traditie van de Nederlandse literatuur en geven het tijdschrift in de loop der jaren meer en meer een tegendraads karakter.

Wie redacteur Komrij in zijn latere carrière gevolgd heeft, zal niet verbaasd zijn te horen dat men zich in eerste instantie keerde tegen de traditie van 'de Fensen en Bernlefs', ofwel tegen de autonomistische literatuuropvatting zoals die gepropageerd was in achtereenvolgens *Merlyn* (1962-1966) en *Raster* (1969-1972 en 1977-heden). Komrij spuwt zijn polemische gal vooral in polemieken die niet in *Maatstaf* verschijnen, maar in het weekblad *Vrij Nederland*. Hij presenteert daarin de taalgerichte poëzieopvatting als dominant en plaatst daartegenover een andere opvatting. Hij legt daarbij een opvallend grote belangstelling aan de dag voor kunstvormen die tot dan toe buiten de aandacht van de op hoge kunst gerichte elite zijn gebleven. Zo diept hij voor zijn bloemlezing uit de Nederlandse poëzie lang vergeten negentiende-eeuwse dichters op en houdt hij in één van zijn essays een pleidooi voor 'literatuur op de kermis', ofwel voor het lagere als onderdeel van de cultuur.

Wanneer *Raster*-essayist Anthony Mertens in 1979 een frontale aanval opent op wat hij noemt 'het subjectivistische proza van de jaren zeventig', is het Komrij die reageert. Mertens hekelt de neiging van veel auteurs om modieus werk te schrijven dat zich leent voor vlotte publiciteit. Het gaat deze auteurs niet om het literaire karakter van hun verhalen, maar zij willen hun eigen leven in boekvorm presenteren. Ook in kranteninterviews leggen zij allerlei autobiografische gegevens bloot: het eigen leven is hun bedrijfskapitaal. En, zo voegt Mertens daar polemisch aan toe, de belangrijke critici gaan mee in dit spel: ook zij spreken in superlatieven die veeleer een commercieel dan een literair doel hebben. En over de literaire vorm waarin deze auteurs hun autobiografische schrijfseltjes gieten, is Mertens al helemaal niet te spreken:

De dominerende literaire kritiek is een ekwivalent van de subjectivistiese literatuur, die meent dat in de mummie van de negentiende-eeuwse literatuuropvatting de geest nog steeds levend is. Het beeld van hun activiteiten doet nog het meest denken aan de stomerij waarin oude pakken opnieuw worden gesteven en gestreken.¹⁶

Komrij reageert fel in een stuk getiteld 'Zij die in Raster schrijven'. Mertens wekt de indruk dat alleen *Raster*-auteurs integere schrijvers zijn; alle andere schrijvers zijn slaven van de kapitalistische maatschappij. Wanneer daar ook de suggestie aan toe wordt gevoegd dat het 'ander proza' dat in *Raster* wordt gepubliceerd door de media bewust genegeerd wordt, begint het volgens Komrij wel erg op een paranoïde complottheorie te lijken. In zijn blinde afkeer van het kapitalisme ziet Mertens niet in dat het werk van (bijvoorbeeld) Jeroen Brouwers en Maarten 't Hart niet neergezet kan worden als een waardeloos commercieel product. Misschien ligt het verschil er wel in, betoogt Komrij, dat *Raster*-auteurs slechte boeken schrijven en dat die *daarom* niet gelezen worden.

In deze polemiek slaat Mertens eigenlijk de spijker op zijn kop. Hij ziet in dat er in de jaren zeventig een groot aantal auteurs is dat zich niet afkeert van het publiek. Deze auteurs laten zich maar al te graag interviewen in dag- en weekbladen en schamen zich er niet voor wanneer hun boeken blijken te verkopen. Komrij echter heeft óók gelijk. De door Mertens geschetste ontwikkeling kan immers ook positief beoordeeld worden. Voor wie verkoopbaarheid niet gelijkschakelt met pretentieloosheid en gebrek aan kwaliteit, is het heel goed mogelijk om literatuur te maken zonder 'winkeldochters te baren'. Deze combinatie van hoge literatuur en commercie spreekt Komrij juist erg aan. In *Maatstaf* vinden we dan ook een grote groep auteurs die dit uitgangspunt als leidraad lijken te nemen.

Enkele van deze 'subjectivistische auteurs' publiceren tussen 1970 en 1980 in *Maatstaf*. Sommige van hen zijn er in de daaropvolgende decennia in geslaagd (literaire dan wel publieke) bekendheid te verwerven (Maarten 't Hart, Maarten Biesheuvel, F. B. Hotz, Mensje van Keulen). Andere zijn onbekender gebleven (Sal Santen, Julien Piraña, Ben van der Velden, Jean Schalekamp, Bob den Uyl, Boudevijn van Houten en Theo Kars). Hun werk doet in de verte denken aan dat van de zeventigers: zij schrijven 'leesbare verhalen' die realistisch te noemen zijn. Anders dan de zeventigers staan deze auteurs niet onverschillig tegenover de waardering voor hun eigen literaire werk: zij zijn niet pretentieloos. Hun pretenties zijn echter wel anders dan die van hun collega-auteurs. Aan het voorbeeld van Maarten 't Hart, die in de rest van dit stuk centraal zal staan, valt af te lezen hoe deze auteurs zich in deze periode een schrijversidentiteit creëren.

6. De luis in de *Revisor*-pels: Maarten 't Harts zoektocht naar een schrijversidentiteit.

Met *Stenen voor een ransuil* debuteert de onbekende Martin Hart in 1971 bij uitgeverij De Arbeiderspers. Dezelfde uitgever geeft ook *Maatstaf* uit waarin Hart in datzelfde jaar voor het eerst een essay en een verhaal heeft gepubliceerd. De literaire loopbaan van deze auteur komt langzaam op gang. Zijn eerste twee romans worden weliswaar tamelijk gunstig besproken, maar worden nauwelijks verkocht. Dit verandert wanneer Hart zich in het literaire circuit begint te bewegen. Vanaf 1974 publiceert hij een reeks essays in *Maatstaf* over auteurs uit een vrijwel veronachtzaamde traditie: die van het negentiende-eeuwse realisme. In vrij korte tijd maakt de jonge auteur carrière in de literaire media: hij wordt criticus bij *NRC Handelsblad*, gaat essays schrijven over buitenlandse literatuur in *Vrij Nederland* en *Maatstaf*, over muziek in *Haagse post* en over Nederlandse literatuur in twee andere literaire tijdschriften, *Tirade* en *Hollands maandblad*. Door de eigenzinnige wijze van essayeren en het soms controversiële gehalte van de essays valt hij niet alleen op in het literaire circuit, maar wordt hij ook daarbuiten bekend bij een breder publiek. Als in 1978 zijn zeer goed verkopende roman *Een vlucht regenwulpen* verschijnt, verwerft de auteur die zich inmiddels Maarten 't Hart noemt zelfs nationale bekendheid.

In een periode van zeven à acht jaar weet Maarten 't Hart zich op te werken van onbekend debutant tot commercieel product met nationale bekendheid; en hij lijkt dat bewust te doen. Deze ontwikkeling gaat bij 't Hart absoluut niet gepaard met pretentieloosheid. 'Verkoopbaarheid' en een serieuze omgang met de literatuur gaan als vanzelfsprekend samen. Dit laat zich niet alleen aflezen aan zijn literatuurkritieken, maar ook aan zijn essays over muziek. In die beschouwingen richt hij zich op misschien wel de 'meest gecanoniseerde' componist uit de muziekgeschiedenis, Bach, en probeert op een populariserende manier over diens werk te schrijven. Op die manier maakt hij elementen uit de hoge cultuur toegankelijk voor brede groepen lezers. Hoe hij deze werkwijze toepast in zijn literatuurkritieken, zal ik toelichten. Om de literaire pretenties van 't Hart te illustreren wil ik enkele poëtische uitspraken citeren die aangeven dat hij de mening is toegedaan dat de literatuur 'veel vermag'. In een interview met Diepstraten en Kuiper zegt hij het volgende:

Je maakt iets anders van de dingen die je meegemaakt hebt, omdat die in het algemeen toch niet zo bevallen. Omdat je ze niet echt in de hand hebt, je kunt het niet zo regelen als je het graag had gezien. Daarom stuur je het wat bij. Dat is een heel mooi proces, dat is een van de grote voordelen van het schrijven.¹⁷

Dat schrijven heeft geen therapeutische werking; het is eerder zo dat alle ellende weer terugkomt en je opnieuw bezighoudt, als je erover schrijft. Verderop zegt 't Hart over een scène over een grafontruiming in één van zijn *Maatstaf*-verhalen:

Als je zoiets aan het schrijven bent krijg je het idee dat het de werkelijkheid zelf wordt. Zo'n man als die steenhouwer gaat heel intens voor je leven, mét alles om hem heen. Je *ziet* bijna wat er gebeurt, als in een film zie je al die dingen voor je ogen langs trekken. Dat is de diepste reden waarom je schrijft, of waarom *ik* schrijf: om het enorme gevoel van intensiteit van beleven dat je door het schrijven krijgt. Je kunt de manier van kijken van het kind dat je beschrijft heel vaak terugkijken. En als kind leef je veel intenser, veel bewuster haast, in die zin dat je directer op de werkelijkheid gericht bent.¹⁸

Dit zijn de woorden van iemand die *geloofd* in de literatuur. Via de verbeelding is een auteur in staat een eigen werkelijkheid te creëren die meer is dan de gewone werkelijkheid. Elders zegt hij het volgende: '[...] de functie van literatuur, en ook van wetenschap is dat het een of ander verband legt in de werkelijkheid, waardoor je met ervaringen iets kunt doen.'¹⁹

Hoewel 't Hart de uitdrager is van een visie op literatuur die in deze jaren juist onderwerp van discussie geworden is, gaat er van zijn optreden wel degelijk een emanciperende intentie uit. 't Hart trekt niet ten strijde tegen 'de literatuur', maar tegen een specifieke literaire houding die in zijn ogen op dat moment dominant is. Het is de traditie van het 'academisme'. Onder deze term vangt 't Hart niet alleen het tijdschrift *De revisor* dat daar geregeld mee in verband wordt gebracht, maar ook de literaire attitude die naar zijn stellige overtuiging sinds het optreden van *Merlyn* aan de universiteiten, in de literaire kritiek en zelfs op de middelbare scholen is doorgedrongen. In het autobiografische essay 'De terugkeer naar het heden' beschrijft hij het als volgt:

Men hield zich bezig met literatuurwetenschap, behandelde boeken inderdaad als 'werelden in woorden', als taalkunstwerken en niet als gidsen op een overwoekerd pad, niet als poging om iets van mensen te begrijpen, niet als uitingen van mensen die iets hadden willen vastleggen dat, zoals Faulkner zegt, 'did not exist before'. Literatuur was een spel van regels, iets uit een boekje dat ook weer in een boekje kon worden opgeslagen.²⁰

't Hart maakt bezwaar tegen het intellectualistische element dat deze literatuurbenadering in zich draagt: literatuur is complex en dient woord voor woord geanalyseerd te worden. Daaraan wordt dan ook nog vaak de literair-kritische eis verbonden dat een literaire tekst complexiteit moet bevatten en coherentie. Deze literatuuropvatting is in de ogen van 't Hart lezersonvriendelijk: een lezer mag zich niet inleven, maar moet moeite doen om de complexiteit van een tekst te ontrafelen. En dat element druist regelrecht in tegen de mogelijkheden die 't Hart de literatuur toedicht:

Het zou zó moeten zijn dat je de literatuur gebruikt om je ervaring te verrijken of te belichten; dat is bij mij andersom, in die zin dat ik mijn ervaring gebruik om literaire werken beter te begrijpen. [...] Door boeken leer je meer over het innerlijk van alle mensen in je omgeving

kennen dan door gesprekken, omdat je elkaar toch een klein beetje beïnvloedt als je praat, ook een beetje naar de mond praat. Op het moment dat je aan het praten bent weet je soms ook niet eens dat je er anders over denkt dan je gesprekspartner. En in de literatuur, althans wanneer het goed is, wanneer iemand het echt aandurft om iets over zichzelf te schrijven wat waar is, wat toch ook betrekkelijk zeldzaam is, laat je wél het achterste van je tong zien, durf je het wél aan om zoveel mogelijk over jezelf mee te delen, en dan ook nog in een geconcentreerde vorm. En dat vind ik zo mooi van literatuur.²¹

Wanneer hij zelf optreedt als criticus of essayist, presenteert hij zich als invoelende lezer. Het essay 'de terugkeer naar het heden' is wat wij tegenwoordig een 'lees-autobiografie' zouden noemen. Stap voor stap geeft 't Hart aan hoe zijn persoonlijke literaire canon zich gevormd heeft. In het essay zijn tientallen plaatsen aan te wijzen waar 't Hart uitspraken doet over welke literatuur hij waardeert en hoe hij literatuur leest. Dat laatste gaat als volgt: 'Je levert je, mits het goed verteld is, met huid en haar over aan het verhaal en je mist het vermogen om werkelijk te aanvaarden dat het slechts "een wereld in woorden is".'²² De lezer Maarten 't Hart is iemand die in een werk telkens op zoek is naar momenten van identificatie met de hoofdpersoon. Een boek moet in zijn opinie 'mooi zijn', je moet er plezier aan beleven of er om huilen. Kortom, een boek moet emotie losmaken bij de lezer. Meer dan eens ondersteunt 't Hart zijn positieve waardeoordeel met uitspraken als deze: 'omdat het over mijzelf leek te gaan' (p.24), 'het had iets uitstaande met mijzelf' (p. 24), 'dat ze [de boeken, SB] iets over jezelf verteld zouden hebben dat je nog niet wist' (p.26), omdat je je er vergaand mee kunt identificeren' (p. 31) en 'omdat hun problematiek raakvlakken heeft met de jouwe' (p. 32). Voor 't Hart zijn niet 'coherentie' en 'complexiteit' de kritische criteria, maar zoiets als 'de mogelijkheid voor de lezer om zich in te leven'.

Herhaaldelijk presenteert 't Hart zich, in interviews, kritieken en essays, als de eenvoudige jongen die op zeer emotionele en zeer betrokken wijze de kunst benadert. Centraal staat de persoonlijke band van de criticus met het boek: hij schrijft over zijn leeservaringen tijdens treinreizen of over reizen naar de geboorteplaats van een auteur. De lezer à la 't Hart wil niet alleen de teksten lezen, maar probeert daarnaast van alles en nog wat te weten te komen over het leven van de auteur ervan. Daarbij wordt hij gestuurd door de bewonderende attitude van iemand die eens ongeletterd was, maar zich nu aan de spijs der letteren mag laven. Deze eigenzinnige lezershouding weerspiegelt zich in de uitspraken die 't Hart doet over zijn eigen werk:

Ik wil veel liever iets schrijven wat de kritische zin van de lezer niet zozeer uitdooft, als wel wat hem toch meesleept. En dan ook liever door wát er meegedeeld wordt, dus niet in de eerste plaats door de stijl of vorm van het verhaal, maar door de inhoud – en dan moeten vorm en stijl wel zodanig zijn dat die inhoud optimaal tot zijn recht komt. Wat in feite verschrikkelijk moeilijk is.²³

Ik vind niet dat de lezer onder alle omstandigheden vrij moet kunnen ademen [d.i. distantie moet kunnen bewaren, SB]. Hij mag het best eens benauwd krijgen; ik acht het een verdienste als een auteur een roman kan schrijven die de lezer een tijdje onder water houdt. Als iemand schrijft over een claustrofobische ervaring, zoals Jeroen Brouwers deed in *Zonsopgangen boven zee*, moet de lezer het net zo benauwd krijgen als de hoofdpersoon van dat boek.²⁴

De vorm van het literaire werk moet niet te veel benadrukt worden; het literaire werk dient zo gestructureerd te zijn dat het de lezer stuurt in het verhaal, maar dat de lezer dat juist niet merkt. De vorm is als het wiel van een auto. Zij dient er voor om het gebruik mogelijk te maken, niets meer en niets minder. 't Hart creëert hier een analogie tussen een literaire tekst en een gebruiksvoorwerp:

Ik vind vorm en compositie óók belangrijk, maar voor mij moeten ze in een roman zó zijn dat je ze haast niet ziet, dat ze er uit weggeschreven zijn. Ze moeten er niet opzichtig in aangebracht zijn en ook door de schrijver niet zo bewust van tevoren helemaal zijn gepland. Ik heb een beeld voor ogen, een droombeeldachtig iets, en dat probeer ik op papier te krijgen. De vorm moet er dan vanzelf komen. Vorm in literatuur moet net zo iets zijn als het wiel van een auto, rond, vanzelfsprekend rond, want anders kun je niet met die auto rijden; het moet vanzelfsprekend aanwezig zijn, zonder dat het nou zoveel aandacht moet krijgen. Jullie zien dat anders. Bij jullie is hoe je het moet vormen, hoe je het moet vertellen, belangrijker dan voor mij.²⁵

De 'jullie' die in dit citaat voorkomen, zijn de *Revisor*-auteurs. 't Hart doet deze uitspraken in het 'los-vast'-dispuut tussen hemzelf en Frans Kellendonk in *De revisor*. Dat gesprek vindt plaats in 1980 wanneer 't Hart zo ongeveer aan het einde is van zijn publicitaire uitbarsting. Kellendonk ziet daarin een 'niet aflatende strijd' tegen *De revisor*. In dat interview maakt de *Revisor*-auteur zijn collega een scherp verwijt: 't Hart houdt vast aan een negentiende-eeuws romanbeeld dat geschikt is voor een negentiende-eeuwse werkelijkheid, in de werkelijkheid van de jaren zeventig van de twintigste eeuw is een dergelijk romanbeeld tamelijk achterhaald. 't Hart is het daar (vanzelfsprekend) niet mee eens. Hij heeft immers in de jaren die aan dit interview voorafgaan een eigen canon gepresenteerd waarin de kopstukken van het negentiende-eeuwse realisme de belangrijkste hoofdrolspelers zijn. Daarmee heeft hij juist willen laten zien dat deze auteurs ook in de jaren zeventig nog de moeite waard zijn.

Waarom besteedt 't Hart zo veel energie aan het nieuw leven inblazen van een in de ogen van velen verstofte stroming? Het antwoord op die vraag kan gevonden worden door te kijken naar de manier waarop 't Hart vorm wil geven aan zijn schrijverschap. Hij is in de jaren zeventig op zoek naar een literaire traditie waarin 'leesbaar schrijven' en hoge literaire status elkaar *niet* uitsluiten. Daarmee wil hij iets stellen tegenover de dominante traditie van 'High Modernism' die in *Soma*, later *De revisor*, en *Raster* wordt gereciperd. In die traditie spelen romanciers als Joyce, Nabokov, Kafka, Gombrowicz en D.H. Lawrence en dichters als Pound en

Eliot een centrale rol. Het werk van deze auteurs noemt hij 'kroonluchters die niet kunnen branden', omdat zij zich te veel bezighouden met het ingewikkeld maken van de literaire vorm. Zij zoeken de vernieuwing in de voortdurende frustratie van het leesproces waarbij de lezer er herhaaldelijk aan wordt herinnerd dat wat hij leest slecht fictie is: de verhalen uit deze richting zijn daardoor altijd bewust kunstmatig.

Om hier iets tegenover te stellen, duikt 't Hart in de literatuur van vóór het modernisme. In verschillende essays gaat zijn belangstelling uit naar auteurs die zich beijveren om een spannend en geloofwaardig verhaal te vertellen in een herkenbare en niet al te complexe verhaalstructuur. Het zijn juist deze essays, over realisten als Scott, Trollope, Fontane, Thackeray, Austen, Dickens en Hardy, die in *Maatstaf* verschijnen. In essaybundels als *De som van misverstanden* (1978) en *Het eeuwige moment* (1983) voegt hij daar nogal wat auteurs aan toe: Van Oudshoorn, Van Schendel, Vigoleis Thelen, Roth, Proust, Faulkner, Emily Brontë, Kierkegaard, Söderberg en Cannetti. Het werk van deze auteurs voldoet aan wat 't Hart belangrijk acht: goede dialogen, levende personages, de interactie tussen individu en gemeenschap, ofwel: 'die intens verbeelde droomwereld, die onvergetelijke scènes die je voor altijd bijblijven'.²⁶

In het eerdergenoemde essay 'De terugkeer naar het heden' dat de reeks essays in *Maatstaf* als het ware afsluit, geeft 't Hart aan wat hem in deze auteurs zo aantrekt. Hij spiegelt zich aan de hoofdpersonen van de door hem geliefde romans en put troost uit de momenten van inleving. Twee thema's die in deze romans steeds terugkomen, hebben 't Harts bijzondere aandacht. In de eerste plaats is dat het eenzame individu dat alleen staat tegenover, en in conflict is met, de hem omringende wereld. Het eenzame jongentje in W. G. van de Hulsts *Zo'n vreemde jongen* wijst hem op het latente verlangen liever een meisje te zijn, Jacob Katadreuffe uit Bordewijks *Karakter* lijkt op hem omdat zij beide uit een arbeidersmilieu omhoog klimmen, in *Terug tot Ina Damman* van Vestdijk en *Life in August* van Faulkner vindt hij troost tijdens zijn meisjesloze puberteit en in Söderbeks *Martin Bircks Ungdom* herkent hij de eenzaamheid van iemand die zoveel leest dat hij van anderen vreemdtd.

Ook het thema van de sociale stijging dat in de negentiende eeuw zeer actueel is, wordt in deze romans aan de orde gesteld. Zo waardeert 't Hart de roman *Jude the obscure* van Thomas Hardy omdat daarin de arbeidersjongen die door vermeerdering van kennis probeert omhoog te komen op de maatschappelijke ladder gethematiseerd wordt. De jongen wordt geconfronteerd met allerlei problemen: de vervreemding van het eigen milieu en de weerstand van het hogere milieu. Ook aan dit type personage kan 't Hart zich moeiteloos spiegelen. Hij heeft er in interviews geen geheim van gemaakt dat hij afkomstig is uit een eenvoudig gereformeerd arbeidersmilieu en dat het de literatuur is geweest die hem als het ware heeft 'gecultiveerd'. Met deze nadruk op de 'emancipatie van de arbeider' sluit 't Hart aan bij een breder signaleerde tendens in de jaren zeventig en tachtig. Ver-

schillende emancipatiebewegingen (vrouwen, homoseksuelen, andere culturen) winnen in deze jaren aan invloed. De wijze van presenteren verschilt natuurlijk per beweging, maar de tendens is onmiskenbaar dat groepen die voorheen in een perifere positie werden gedrongen zich proberen te bevrijden. Het volgende citaat uit 'De terugkeer naar het heden', waarin 't Hart de door hem gepropageerde wijze van omgaan met literatuur uitdraagt, illustreert zijn emancipatiedrang:

Het is iets dat ik nauwelijks kan begrijpen en waar ik hulpeloos tegenover sta; het heeft iets te maken met het enorme plezier dat ik beleef aan literatuur en muziek, alsof dat plezier niet geloofwaardig maar al te geëxalteerd of belachelijk zou zijn. Het is het soort plezier dat alleen maar voorkomt bij mensen die in een volkomen cultuur-loos milieu groot zijn geworden en geheel op eigen kracht, en als tegenwicht tegen de als verstikkend ervaren sfeer van het milieu, cultuur hebben ontdekt als het enige waar het voor hen op aan komt, net zoals van huis uit ongelovigen die bekeerd worden tot het Christendom veel vuriger gelovig zijn en veel oprechter hun geloof belijden dan de Christenen van huis uit.²⁷

De steeds terugkerende factor in de essays van 't Hart is de gedachte dat de literatuur niet te ver af moet komen te staan van de lezer. Zij moet die lezer de mogelijkheid bieden om zich in te leven en mag niet door middel van radicale vormvernieuwing de lezer buiten de deur proberen te houden. Auteurs die dat wel doen, wordt verweten dat zij elitair zijn. 't Hart presenteert zich als iemand die zich ontworsteld heeft aan het zwaar christelijke arbeidersmilieu door een zeer intieme en persoonlijke omgang met literatuur. Vanuit deze optiek is het begrijpelijk dat hij het in zijn discussies met Kellendonk (los-vast) en Mertens ('subjectivistisch proza') opneemt voor de 'gewone lezer'. In zijn eigen kritieken houdt hij die 'gewone lezers' als het ware een spiegel voor: er zijn meer manieren om met literatuur om te gaan dan de academische. Dat Mertens hem en verwante auteurs dan verwijt dat zij hun emoties en persoonlijke wedervaardigheden misbruiken om het publiek te behagen, kan hem niet al te zeer deren:

Ik zie absoluut niet in wat daar tegen is. Je houdt van iemand en daarom wil je zijn boeken lezen. En het zou toch heel vervelend zijn als zo iemand zich zou verloochenen en totaal iets anders ging schrijven. Ik heb nooit een depressie of een crisis, en die ongelukkige verliefdheden zijn meestal niet zo ongelukkig. Dus dat is onzin van Mertens.²⁸

7. 'Closing the gap?'

In het experimentele proza van *Raster* en *De revisor* spelen auteurs een spel met het fictionele gehalte van literaire werken. Zij benadrukken die fictionaliteit, ontmaskeren haar en dat alles met behulp van soms zeer complexe literaire vormen. Dit leidt er uiteindelijk toe dat de lezer wordt gefrustreerd in zijn pogingen om zich

in te leven. Daartegenover plaatst 't Hart een prozavorm die de lezer juist in staat stelt om zich in te leven. Hij wil de lezer meeslepen zodat die net zo persoonlijk bij zijn eigen werk betrokken raakt als hij zelf bij de negentiende-eeuwse 'spannende vertellers'. Op het eerste gezicht lijkt dit een ouderwets standpunt. Deze literaire houding kan gezien worden als een 'vulgaire' poging om de literatuur te commercialiseren, maar is veel eerder een vernuftige poging om een poëtica te creëren op basis van een literaire traditie waarin er een balans bestaat tussen ontzag voor de lezer en hoge literaire status.

Kellendonk probeert 't Hart af te schilderen als een conservatief auteur, omdat hij teruggrijpt op een negentiende-eeuwse literatuuropvatting die niet meer van deze tijd is. Modern is immers de vormvernieuwing die aansluit bij de complexiteit van de alledaagse werkelijkheid. Wat Kellendonk daarbij over het hoofd ziet, is dat 't Hart óók modern is, juist door zich af te keren van de modernistische traditie en door te proberen een genre nieuw leven in te blazen dat door sommigen tot de lagere cultuur was veroordeeld. 't Hart vindt in deze 'vergeten' traditie, waarin vormexperimenten geen rol spelen, een manier om zijn schrijversidentiteit vorm te geven. Deze vorm van literatuur past bij zijn beeld van de schrijver als publiek figuur die zich welwillend opstelt naar het lezerspubliek. In tegenstelling tot de experimentele prozaïsten wil 't Hart zich niet vervreemden van het sterk toegenomen lezerspubliek dat zich in de jaren zestig en zeventig aandient. Hij wil zodanig schrijven dat al die 'nieuwe lezers' kennis kunnen maken met de mogelijkheden van de literatuur. Hij neemt bewust afstand van een positie in een (in zijn ogen juist conservatieve en elitaire) ivoren toren en doet een handreiking naar het publiek, met het risico de literatuur hiermee te nivelleren of degraderen.

In het optreden van 't Hart (en in zijn voetsporen ook dat van andere *Maatstaf* auteurs als Biesheuvel, Santen, Van Keulen en Hotz) kan men twee elementen ontwaren die doorgaans in verband worden gebracht met (een bepaalde visie op) het postmodernisme. Zowel in zijn kritieken als in zijn literaire werk probeert 't Hart af te rekenen met de dominantie van de modernistische poëtica en de literaire attitude die daarbij hoort. De aversie tegen het modernisme is volgens Bertens het kenmerkende element van alle verschillende manieren waarop het postmodernisme zich manifesteert:

In their own way, they seek to transcend what they see as the self-imposed limitations of modernism, which in its search for autonomy and purity or for timeless, representational, truth has subjected experience to unacceptable intellectualizations and reductions.²⁹

Een ander element dat we terugzien in het werk van 't Hart is de poging om de kloof tussen elitecultuur en massacultuur te dichten. 't Hart doet dat niet door elementen uit de massacultuur in zijn literaire werk op te nemen, al zou men kunnen veronderstellen dat de 'vergeten' realistische traditie een vorm van gezonken cultuurgoed is geworden. Wat 't Hart wel doet is de brug slaan tussen de consument

van massacultuur ('de nieuwe lezer') en de elitecultuur. Door in zijn essays en in zijn literaire werk rekening te houden met de verlangens van die lezer en door zich zelf te presenteren als één van die lezers, geeft 't Hart aan deze culturen te willen vermengen. Verschillende literatuurhistorici (Huyssen, Bertens, Ruiter en Smulders) hebben erop gewezen dat de veranderende verhouding tussen elitecultuur en massacultuur misschien wel het belangrijkste kenmerk van postmodernisme is.³⁰ De Amerikaanse literatuurcriticus Fiedler verwoordt het op een manier die vrijwel onvermijdelijk aan 't Hart doet denken:

In fact, Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience, too, if by critic one understands 'leader of taste' and by audience 'follower'. But most importantly of all, it implies the closing of the gap between artist and audience, or at any rate, between professional and amateur in the realm of art.³¹

8. Een collectieve identiteitscrisis?

Met deze beschouwing heb ik willen laten zien dat de problematiek die samenhangt met het begrip postmodernisme niet alleen interessant is wanneer zij in verband gebracht wordt met auteurs wier werk een complexe vorm vertoont. Door de aandacht volledig te richten op die teksten die formeel vernieuwend zijn, ontstaat er een vertekend beeld van de periode waarin het postmodernisme een rol is gaan spelen. Hoe fascinerend de analyse van dergelijke complexe teksten ook moge zijn, het verhaal wordt veel spannender wanneer de cultuurhistorische context waarin deze teksten geschreven zijn bij het onderzoek betrokken wordt. Wat ik in deze beschouwing heb proberen te doen is het postmodernisme te zien in samenhang met wat Ruiter en Smulders noemen 'de moderniteit in haar postmoderne fase'. Door het postmodernisme op deze manier in te vullen en vervolgens met een postmoderne bril naar de literatuur van de jaren zeventig te kijken, zie ik een veel boeiender en minder eenzijdig schouwspel dan de literatuurgeschiedenis ons totnogtoe heeft voorgeschoteld.

We zien dan dat er in de jaren zeventig radicaal tegenovergestelde posities worden ingenomen als het gaat om de identiteit van de schrijver. Wat die houdingen in ieder geval gemeen hebben is dat ze ieder op hun eigen wijze anti-modernistisch zijn: in het experimentele proza van *Raster* en *De revisor* zit een element dat de modernistische poëtica (coherentie en complexiteit) *van binnenuit* deconstrueert, terwijl vanuit tijdschriften als *Maatstaf* en *Tirade* regelrechte aanvallen *van buiten* komen op de taalgerichte of autonomistische literatuuropvatting. Alle auteurs, van experimentelen tot realisten, zitten in hun maag met het hun overgeleverde schrijversbeeld en allemaal zoeken zij naar manieren om vorm te geven aan een nieuwe identiteit.

Literatuurlijst:

- Anbeek, T., *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam 1990.
- Baetens, J., en Verstraete, G., *Cultural studies. Een inleiding*. Nijmegen 2002.
- Beers, P., 'De oude revisor' In: *De revisor* 6 (1979), 6, p. 71-73.
- Bertens, H., *The idea of the postmodern. A history*. London / New York 1995.
- Borgers, G., 'Het museum en het atelier'. In: *Maatstaf* 1 (1953/1954), 5, pp. 257-260.
- Bourdieu, P., *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam 1994.
- Diepstraten, J. en Kuypers, S., 'Maarten 't Hart'. In: -, *Het nieuwe proza*. Amsterdam 1978, pp. 6-32.
- Diepstraten, J., 'Het laatste interview. Johan Diepstraten in gesprek met Maarten 't Hart'. In: *Bzzletin* 8 (1979/1980), pp. 35-41.
- Fiedler, L., *Cross the Border – Close the Gap*. New York 1972, pp. 61-85, in: Waugh, P., *Postmodernism. A reader*. New York 1992.
- Geest, Dirk de, *Literatuur als systeem, literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen*. Leuven 1996.
- Hart, Maarten 't, 'De terugkeer naar het heden'. In: *Maatstaf* 26 (1978), 2, pp. 22-37.
- Hutcheon, L., *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York/ London 1988.
- Huyssen, A., *After the great divide*. Bloomington 1986.
- Ibsch, E., 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur.' In: M. Schenkeveld, *De achtervolging voortgezet*. Amsterdam 1989, p. 346-373.
- Kellendonk, F., 'In dispuut met Maarten 't Hart. Los-vast.' In: *De revisor* 7 (1980), 3, pp. 2-6.
- Kennedy, J., *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam 1995.
- Korteweg, A. en Zuiderent, A., 'In gesprek met Martin Hart'. In: *Maatstaf* 24 (1976), 11, p. 57-70.
- McHale, B., *Postmodernist fiction*. New York 1987.
- Meijer, M., *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam 1988.
- Mertens, A., 'Panoptikum. Het subjectivistische proza van de jaren zeventig'. In: *Raster. Tijdschrift in boekvorm* 9 (1979), pp. 100-108.
- Nederlandse literatuur; een geschiedenis*. [Onder redactie van] M. A. Schenkeveld-van der Dussen [e.a.]. Groningen 1993.
- Van Rees, C.J. en Dorleijn, G.J., *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld. Aandachtsgebied literatuuropvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap*. Den Haag 1993.
- Righart, H., *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam 1995.
- Rossem, M. van, Jonker, E. en Kooijmans, L., *Een tevreden natie. Nederland van 1945 tot nu*. Baarn 1993.
- Ruiter, F. en Smulders, W., *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1980*. Amsterdam 1996.
- Streng, T., 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875. *Een begripshistorische studie*. Amsterdam 1995.
- Twee eeuwen literatuurgeschiedenis; poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. [Onder redactie van] G. Bork [e.a.]. Groningen 1986.
- Vaessens, T. en Joosten, J., 'Postmodernisme in de Nederlandse en de Vlaamse poëzie. In: *Nederlandse letterkunde* 7 (2002), 1, pp. 1-27.
- Vaessens, T. en Joosten, J., *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen 2003.

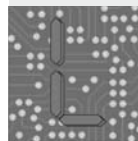
Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen 1999.

Woltjer, J. J., *Recent verleden. De geschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw*. Amsterdam 1992.

Noten

- 1 Zie Streng 1995 voor een periodisering van het realisme.
- 2 Anbeek 1990, 233.
- 3 Bork [e.a.] 1986, Anbeek 1990 en Schenkeveld-Van der Dussen [e.a.] 1993.
- 4 Vervaeck 1999 en Vaessens en Joosten 2004. In een eerder stadium hingen de volgende onderzoekers een soortgelijk standpunt aan: McHale 1987, Hutcheon 1988, Ibsch 1989.
- 5 Vervaeck 1999, 7/8 en 12-14.
- 6 Vaessens en Joosten 2004, 10.
- 7 Vaessens en Joosten 2004, 32.
- 8 Meijer 1988, 316-346.
- 9 Zie Baetens en Verstraete 2002.
- 10 Hier valt te denken aan Ruiter en Smulders 1996, De Geest 1996, Bourdieu 1994 en Van Rees en Dorleijn 1993.
- 11 Woltjer 1992, Van Rossem [e.a.] 1993, Kennedy 1995 en Righart 1995.
- 12 Zie hiervoor Righart 1995 en Kennedy 1995.
- 13 Zie hiervoor Ruiter en Smulders 1996.
- 14 Zie Beers 1979.
- 15 Zie Borgers 1953/ 1954.
- 16 Mertens 1979, 108.
- 17 Diepstraten en Kuyper 1978, 19.
- 18 Diepstraten Kuyper 1978, 21.
- 19 Korteweg en Zuiderent 1976, 68.
- 20 't Hart 1978, 33.
- 21 Kellendonk 1980, 6.
- 22 't Hart 1978.
- 23 Kellendonk 1980, 2-3.
- 24 Kellendonk 1980, 5.
- 25 Kellendonk 1980, 2.
- 26 't Hart 1978, 93.
- 27 't Hart 1978, 30.
- 28 Diepstraten 1979/1980, 38/39.
- 29 Bertens 1995, 5.
- 30 Huyssen 1986, Bertens 1995 en Ruiter en Smulders 1996.
- 31 Fiedler 1972, 43.

Auteursclassificaties in literatuurmethoden Nederlands 1968-2000¹



Marc Verboord

1. Inleiding

Een van de wijzen waarop in een samenleving als waardevol beschouwde literatuur erkenning krijgt, is door opname in het onderwijscurriculum. Leerlingen in het voortgezet onderwijs worden in het literatuuronderwijs Nederlands in aanraking gebracht met letterkundige werken die als belangwekkend worden beschouwd. Nu is de ruimte in het curriculum niet onbegrensd, en staat de literaire productie niet stil. Bovendien veranderen meningen omtrent welke werken en auteurs belangrijk zijn, regelmatig. Bij het ontbreken van een overheidshalve opgelegde selectie, dienen er daarom in het onderwijsveld telkens nieuwe keuzes gemaakt te worden bij de invulling van het curriculum.

In dit artikel richt ik me op de veranderingen die zich in dit keuzeproces hebben voltrokken sinds de invoering van de Wet op het Voortgezet Onderwijs ('Mammoetwet', 1968) binnen één specifiek onderdeel van het curriculum, het schoolboek voor het literatuuronderwijs ofwel de literatuurmethode. Literatuurmethoden worden door een grote meerderheid van de docenten gebruikt bij de inrichting van de literatuurles en het behandelen van de lesstof (Janssen 1998: 52-54). Welke methoden dit zijn wisselt sterk: niet alleen naar docenten, maar vooral ook over de tijd. Van de eerste tien boeken op de lijst van meest gebruikte boeken medio jaren '70, handhaafden slechts drie methoden zich in de top 10 van begin jaren '90 (vgl. Van Dijk 1977; Janssen 1998). Uit de inventarisatie van Moerbeek (1998) blijkt dat er zich vanaf de invoering van de Mammoetwet telkens nieuwe methoden bleven aandienen. De omloopsnelheid van de boeken is bovendien sterk gestegen: methoden uitgebracht na pakweg 1985 was zelden nog een herdruk gegund.

Deze ontwikkeling is om meerdere redenen indicatief voor de veranderde positie en oriëntatie van het literatuuronderwijs. Met de invoering van de Mammoetwet in 1968 werd de leerlingpopulatie van het secundaire onderwijs allengs groter, gedifferentieerder en minder cultureel onderlegd, waarop een aanpassing van het curriculum onvermijdelijk werd geacht (Reulen en Van Rosmalen 1997).

Minder beroepspraktijkgerichte vakken als literatuuronderwijs zijn daarbij steeds verder naar de periferie verschoven. Didactisch gezien is de afgelopen decennia de leerling steeds centraler komen te staan in het onderwijs, zo ook in het literatuuronderwijs. Binnen de literatuurwetenschap relatief kleine stromingen als literatuursociologie en receptie-esthetica werden dominante benaderingen in het literatuuronderwijs, vanwege de mogelijkheid die didactici zagen om hiermee aansluiting met de veranderde leefwereld en interessegebieden van de leerlingen te bewerkstelligen (Verboord 2003a). Met de invoering van de Tweede Fase in 1998 is deze tendens bovendien verder geïnstitutionaliseerd. Literatuurmethoden volgden deze ontwikkeling op de voet en zochten naarstig naar betere didactische concepten (meer inbedding in een culturele context, thematische ordening, integratie literatuurgeschiedenis in een (to)taalmethode, combinatie met literatuurtheorie-onderdeel, inbedding in internationale literatuurgeschiedenis) en modernere vormgeving (van zwart-wit met enkel tekst naar rijk geïllustreerd in kleur). Al even tekenend mag heten dat begin jaren '70 de meeste literatuurmethoden nog van de hand van – een kleine groep – literatuurwetenschappers waren, terwijl in de jaren '90 didactici – in bovendien grotere getale – deze taak vrijwel volledig hadden overgenomen.

Deze veranderde positie van het literatuuronderwijs roept de vraag op of de keuzes uit het literaire aanbod die er tegenwoordig in literatuurmethoden worden gemaakt verschillen van vroegere keuzes. Gelijktijdig met de toegenomen afstemming op de leerling zou de invloed van de literaire kritiek op het literatuuronderwijs sterk zijn verminderd (Fens 1996; Verdaasdonk 1999). Over de gevolgen hiervan voor de literatuurles lopen de meningen uiteen. Volgens sommigen beperken deze zich voornamelijk tot de kwestie *hoe* literatuur gedoceerd dient te worden, en niet *welke* literatuur dit zou moeten zijn: dit zouden nog steeds vrijwel dezelfde keuzes zijn als een paar decennia geleden (Breet, Lieverse en Portegies 1985; De Vriend 1996). Een opvatting die ook regelmatig wordt vergezeld met een roep om meer aandacht voor andersoortige literatuur (jeugdliteratuur, allochtonenliteratuur) in het curriculum. Anderen vinden daarentegen dat het literatuuronderwijs in de loop der tijd juist te weinig aandacht is gaan besteden aan de in het literaire veld gereputeerde auteurs, en pleiten voor een terugkeer naar de traditionele 'canon' (zie DBNL 2002).

De keuzes waar de voorkeur van belanghebbenden in en rond het literatuuronderwijs naar uit gaat, zijn, evenals de keuzes gemaakt door de auteur van een literatuurmethode, uitingen van waardetoekenningen. Het belang dat een schoolboeksamensteller aan een bepaalde literaire auteur hecht komt tot uitdrukking in de ruimte die hij reserveert voor de betreffende auteur. Mettertijd mogen dan meer en andere (typen) actoren bij het afwegings- en beslissingsproces betrokken zijn geraakt en invloed hebben verworven, de uiteindelijke keuzes blijven op te vatten als classificaties waarin auteurs en werken naar aard en kwaliteit worden geordend.

Deze classificaties vormen het onderzoeksprobleem van dit artikel. De centrale vraagstelling luidt: Welke veranderingen in auteurclassificaties in literatuurmethoden voor het voortgezet onderwijs hebben zich voorgedaan tussen 1968 en 2000? Doel van het onderzoek is meer inzicht te verkrijgen in de aard van de selecties die lesmethoden voor het literatuuronderwijs uit het literaire aanbod maken, alsmede de veranderingen hierin. De relevantie van deze doelstelling ligt in het gegeven dat de selecties in literatuurmethoden in sterke mate de literaire waarden conditioneren die in de literatuurles worden overgedragen. Weliswaar kunnen uiteenlopende docenten literatuurmethoden op uiteenlopende wijzen gebruiken, maar daar staat tegenover dat literatuurmethoden tijdsdocumenten vormen waarin de opvattingen die er over literatuur in het (literatuur)onderwijs op het moment van uitgave bestonden, op afgewogen en gestructureerde wijze worden gereflecteerd. Daarbij komt ook dat methoden retrospectief goed te analyseren zijn, in tegenstelling tot de exacte keuzes van docenten in de les.

Op twee wijzen worden classificaties in dit artikel onderzocht. Om inzicht te krijgen in welke specifieke auteurs het grondigst behandeld worden in literatuurmethoden, wordt per periode een ranglijst gemaakt van auteursnamen. Naast deze informatieve maar tamelijk ideografische beschrijving, wordt een meer systematische analyse uitgevoerd. Hierbij worden classificaties onderzocht door hiërarchieën te analyseren naar drie kernaspecten in het proces van toekenning van literaire waarde: diversiteit, hiërarchisering en innovatie. Enige theoretische achtergrond over deze begrippen volgt in de paragraaf 2. Op de veranderende functie van schoolboeken in het literatuuronderwijs, alsmede het eerder onderzoek naar deze methoden, ga ik in de derde paragraaf kort in. Vervolgens geef ik een beschrijving van de wijze waarop de data zijn verzameld, waarna ik in paragraaf 5 de resultaten van de analyses zal bespreken. Het artikel sluit af met een concluderende paragraaf.

2. Classificaties in het literaire veld

Culturele uitingen worden in onze samenleving voortdurend geordend en gerangschikt naar vorm, functie, betekenis en waarde. Deze classificaties brengen uiteenlopende culturele hiërarchieën voort die variëren naar inhoud, vorm, zichtbaarheid, en maatschappelijke status. In het literaire veld hebben drie typen literatuurbeschouwers een belangrijk aandeel in de totstandkoming van literaire hiërarchieën: journalistieke kritiek, essayistische kritiek en academische kritiek (Van Rees 1983). De dominantie van deze instituties is gelegen in het feit dat aan de selecties die zij maken, alsmede aan de bijbehorende evaluaties en waardetoekenningen, een groot gewicht wordt toegekend, door collega-critici, andere instituties in het literaire veld, maar ook het in literatuur geïnteresseerde publiek. Er wordt 'geloof' in hun waardeoordeel gesteld, waardoor dit oordeel een bepaalde 'legitimiteit' verkrijgt (Bourdieu 1980; Van Rees 1987; Janssen 1994). Het oordeel

wordt overgenomen door andere literaire instituties, dient als referentiepunt bij volgende evaluaties van een auteur, resonanceert in literatuurgeschiedenissen, kortom verwerft een centrale plaats in de beeldvorming rond en classificatie van de betrokken auteur. Tezamen met – minder invloedrijke want ruimer selecterende en minder normatief opererende – instituties als uitgeverijen en boekhandels, sturen literatuurbeschouwers in sterk mate welke auteurs zichtbaar zijn in het aanbod en welke reputatie deze auteurs verwerven (Dorleijn 2002).

Onderzoek naar de praktijk van de literaire kritiek en reputatieverwerving van auteurs – classificaties geschieden vooral op auteursniveau – benadrukt het sociale aspect en het tijdsaspect van classificatieprocessen. Van Rees (1987) en Janssen (1994) lieten zien hoe literaire reputaties gevormd worden via een proces dat als ‘orkestratie’ bestempeld kan worden. Geleidelijk komen uiteenlopende deelnemers in de literaire kritiek tot overeenstemming over literaire waarde die een auteur wordt toegekend. In begin van een auteurscarrière zijn oordelen van critici voorzichtig. Niet alleen omdat men meer zekerheid wil over het literair vermogen van de auteur in kwestie via verdere publicaties, ook omdat de reacties van collega’s worden gepeild. Het risico van (literair-)sociale uitsluiting indachtig, wil geen enkele criticus (te ver) voor de muziek uitlopen. In dit beginstadium beperkt de aandacht zich bovendien met name tot de journalistieke kritiek. Naarmate een auteur meer publiceert, begint het algemene oordeel vorm te krijgen, doordat critici een bepaalde consensus bereiken (Van Rees 1987). Behalve recensies, essays en academische artikelen, vormen literaire prijzen, opnamen in overzichtsartikelen, literaire lexicons en schoolboeken ook instrumenten aan de hand waarvan literatuurbeschouwers waarde toekennen (Rosengren 1987; Verboord 2003b). Daarbij gelden het winnen van literaire prijzen voor een oeuvre (in Nederland de *PC Hooftprijs* en de *Prijs der Nederlandse Letteren*) en het opgenomen worden in naslagwerken als eerbewijzen die pas aan het eind van succesvol beschouwde carrières plaats hebben. In dit proces van reputatievorming blijven *selectie*, *positieve evaluatie* en *consensus* cruciale voorwaarden vormen: wanneer de aandacht voor een auteur verwatert of een negatieve toon aanneemt, ontstaat het risico dat deze de toppen van de literaire hiërarchie niet bereikt (Van Dijk 1999).

Deze karakteristieken bieden aanknopingspunten voor het onderzoeken van classificaties. Classificaties worden hier beschouwd als kwaliteitshiërarchieën, waarvan de structuur kan worden ontleed in termen van *diversiteit* (in welke mate worden uiteenlopende selecties gemaakt?), *hiërarchisering* (in welke mate worden uiteenlopende hoeveelheden aandacht besteed aan auteurs?) en *innovatie* (in welke mate krijgen nieuwe auteurs aandacht?) (vgl. DiMaggio 1987; Van Rees en Dorleijn 1999). Vervolgens kunnen relevant geachte achtergrondkenmerken van auteurs (genre, geslacht, land van herkomst, leeftijd) worden verdisconteerd om inzicht te krijgen in de aard van de classificatie. Met deze werkwijze is het mogelijk zowel de generieke als dynamische aspecten van classificaties te bestuderen zonder te vervallen in ideografische beschrijvingen.

Discussies omtrent literaire hiërarchieën worden vaak in de context van het ‘canon’-begrip geplaatst (zie *Spektator* nr.1 1985; *Spiegel der Letteren* nr.3 1992; *Tsjip* nr.1 2003). Aan dit ‘canon’-begrip kleven echter uiteenlopende problemen (zie Schram 1992; Verboord 2003b). Er is het definitieprobleem: wat is de ‘canon’ en welke werken horen erin? Verder is er het operationaliseringsprobleem: hoe kunnen we de ‘canon’ meten; als het een afgebakende verzameling is, waar liggen dan de grenzen? En hiermee samenhangend is er het gebruiksprobleem: menig literatuurbeschuwer schernt met de term ‘canon’ om eigen opvattingen over literatuur te propageren, zonder dat inzicht wordt gegeven in de criteria die hieraan ten grondslag liggen alsmede de wijze waarop auteurs aan deze criteria zouden voldoen. Ten gevolge van deze problemen fungeert het ‘canon’-begrip nauwelijks nog als waardeneutraal instrument waarmee de literaire werkelijkheid in kaart kan worden gebracht. De hier voorgestelde benadering van kwaliteitshiërarchieën omzeilt deze moeilijkheden, en kan tegelijkertijd een bijdrage leveren aan het debat rondom reputatieverwerving.

3. Literatuurmethoden in het secundair onderwijs

Opname in een schoolboek gold gedurende lange tijd als een eer weggelegd louter voor meest gereputeerde literatoren. Literatuurmethoden ten behoeve van het secundair onderwijs waren lange tijd gemodelleerd naar academische literatuurgeschiedenissen, geschreven door literatuurwetenschappers (o.a. Goedegebuure 1985). In een schoolsysteem waarin culturele vorming een grote plaats werd toegekend, dienden leerlingen kennis te maken met auteurs die binnen de literatuurbeschuwing als meest belangrijk werden gezien. Echter, sinds de introductie van de Mammoetwet (1968) is het secundair onderwijs in haar didactiek meer rekening gaan houden met de sociaal-culturele achtergrond van haar leerlingen. In toenemende mate stroomden leerlingen het voortgezet onderwijs binnen die van thuis weinig affiniteit met cultuur en literatuur hadden meegekregen, hetgeen het onderrichten van de literaire ‘canon’ bemoeilijkt (De Vriend 1996).

Daarbij komt ook dat vanaf de jaren ‘60 het ‘geloof’ in literaire classificaties lijkt te zijn afgenomen in de samenleving. Culturele autoriteiten hebben, gelijk hun wereldlijke tegenhangers, hun gezag zien afnemen, door de komst van toegankelijke alternatieven (zoals populaire cultuurvormen), de toegenomen welvaart (leidend tot andere consumptiepatronen) en de emancipatie- en democratiseringsbewegingen (leidend tot andere politiek-ideologische denkbeelden) (Righart 1995; Schuyt en Taverne 2000). De versplintering van de literatuurbeschuwing heeft deze culturele gezagsondermijning nog eens extra in de hand gewerkt (Mertens 1986). De kritiek heeft aan invloed ingeboet door het afnemen van de publieksconsensus over het kritiekoordeel, maar zeker ook door de tanende interne consensus over hoe te oordelen (Fens 1996; Verdaasdonk 1999). Ten tweede is er een

politiek-ideologische correctie op gang gekomen, waarbij de literaire hiërarchie is doorgelicht op discriminerende opvattingen en systematische uitsluitingen van bepaalde groepen auteurs (vgl. Gorak 1991; Van Alphen en Meijer 1991; Vogel 2001). Auteursgroepen die gedurende lange tijd marginaal aanwezig waren in de top van de literaire hiërarchie (vrouwen, etnische minderheden, homoseksuelen, etc.) kregen extra aandacht toebedeeld (mede) op grond van het kenmerk waarop ze werden gediscrimineerd.

In het voortgezet onderwijs lijkt deze trend eveneens zichtbaar. In het nieuwe examenreglement dat met de invoering van de Tweede Fase (1998) van kracht werd, is de nadruk op de literatuurgeschiedenis vervangen door de nadruk op de leeservaringen van de leerling. Hiermee is gehoor gegeven aan de opvattingen van (literatuur)didactici die reeds vanaf de jaren '70 pleiten voor een nauwere afstemming van het onderwijs op de leerling (o.a. De Moor 1980). Uit recent onderzoek bleek dat ook de lespraktijk van docenten in de afgelopen decennia steeds leerlinggericht is geworden (Verboord 2003a). Concreet betekent dit onder meer dat bij het uitzoeken van teksten steeds vaker rekening gehouden wordt met de leerling, dat er meer discussie plaats vindt in de les naar aanleiding van teksten, en dat de verplichte boekenlijst steeds kleiner van omvang is geworden.

Naar veranderingen in de auteursselecties in literatuurmethoden is vooralsnog geen onderzoek verricht. Afgezien van een aantal didactisch georiënteerde studies (o.a. Nicolaas 2003), bestaan er zover ik weet drie eerdere onderzoeken, die elk een momentopname geven. Het oudste mij bekende onderzoek naar classificaties in literatuurmethoden is een doctoraalonderzoek van Beunders, Van Horen, Van der Leij, Meulenkamp en Schoot Uiterkamp (1972). De onderzoekers vergelijken 32 literatuurmethoden voor Havo en Vwo (zowel literatuurgeschiedenissen als bloemlezingen) die in het schooljaar 1970/71 in de handel waren op de mate van aandacht voor literaire stromingen, auteurs en individuele werken. De enorme omvang van de studie laat niet onverlet dat in de analyses geen pogingen gedaan worden om de gevonden classificaties nader te duiden, bijvoorbeeld door tekstexterne kenmerken van schoolboeken en/of auteurs te introduceren of door uiteenlopende classificaties met elkaar in verband te brengen. Hierdoor behouden de conclusies een sterk particulier karakter, waaruit nauwelijks systematische uitspraken over de mate van consensus, hiërarchisering of dynamiek binnen literatuurmethoden kunnen worden gedestilleerd.

Aan de hand van 69 schoolboeken uit de periode 1970-1983, laat Verdaasdonk (1984) zien dat auteurs die in veel literatuurmethoden staan, gemiddeld ook met meer teksten hierin vertegenwoordigd zijn, dan auteurs die in weinig literatuurmethoden worden opgenomen. Dit vormt zijns inziens een sterke indicatie van de consensus binnen de institutie literatuuronderwijs. Buiten deze analyse, onderneemt Verdaasdonk geen pogingen de hiërarchieën nader te ontleden of te vergelijken. De meest uitgebreide studie naar literaire ordeningen in literatuurmethoden is van Moerbeek (1998). Zij vergelijkt acht literatuurmethoden op de aandacht die ze

schikken aan literaire werken. Ze beperkt zich hierbij tot het wel of niet genoemd worden van deze werken. In het licht van haar hoofdvraag – ‘valt er in het huidige literatuuronderwijs een zekere consensus waar te nemen omtrent werken en auteurs die behandeld (zouden moeten) worden?’ (p. 60) – concentreert ze zich op de consensus binnen schoolboeken die in het schooljaar 1992/93 werden gebruikt. Ze onderzoekt in hoeverre in literatuurmethoden dezelfde titels genoemd worden, en in hoeverre titels uit dezelfde categorieën (naar jaar, geslacht auteur, nationaliteit) genoemd worden. De analyses tonen volgens haar een ‘dermate grote diversiteit’ aan keuzes aan dat er geen sprake is van een ‘stevige schoolboekencanon’ (p. 159). Classificaties hebben echter, zoals betoogd in de vorige paragraaf, veeleer plaats op auteursniveau dan op titelniveau. De waargenomen diversiteit op titelniveau impliceert geenszins een zelfde mate van diversiteit op auteursniveau. Inventarisaties op auteursniveau pleegt ze echter alleen binnen het deel van het onderzoek dat selecties van docenten en leerlingen bestudeert.

Hoewel Moerbeek op bepaalde plekken in haar onderzoek aangeeft ook diachrone aspecten van canonvorming te willen bestuderen (p.60-61) en zij in principe deze mogelijkheid ook heeft, gezien haar corpus schoolboeken, blijft dit aspect uiteindelijk vrijwel onbesproken.

In vergelijking met het onderzoek van Moerbeek (1998) onderscheidt deze studie zich op een aantal punten. Ten eerste richt mijn onderzoek zich, in tegenstelling tot dat van Moerbeek, op veranderingen door de tijd. Verder inventariseerde Moerbeek methoden op vermelde teksten in plaats van auteurs. Het tellen van teksten levert inderdaad specifiekere informatie op, maar heeft met name bij auteurs met omvangrijke én gelauwerde oeuvres als nadeel dat een beperking tot enkele titels een andere reden kan hebben dan bij minder prestigieuze auteurs (afoming wegens ruimtegebrek, onderscheiding ten opzichte van andere methoden). Zoals bovendien in paragraaf 2 is beargumenteerd, is literair prestige een oeuvre-gevoelige eigenschap. Ten derde betreft mijn analyse een aanzienlijk groter corpus aan literatuurmethoden: 34 tegenover 8 bij Moerbeek. Verder blijven Vlaamse schoolboeken in dit artikel buiten beschouwing.

4. Achtergrond dataverzameling

In totaal zijn gegevens verzameld van 34 literatuurmethoden die tussen 1968 (invoering van de Mammoetwet) en 2000 (waarin de Tweede Fase haar derde jaargang inging) verschenen. Dit betreffen allemaal methoden die aangemerkt kunnen worden als literatuurgeschiedenis of waarin een onderdeel literatuurgeschiedenis is opgenomen. Op grond van de literatuurlijst van Moerbeek (1998) zijn de meest relevante literatuurmethoden geselecteerd. Deze boeken zijn aangevuld met recente titels die nog niet in de bovengenoemde lijst voorkwamen, alsmede met een aantal totaalmethoden waarin de literatuurgeschiedenis een afzonderlijk

deel vormt van de breder opgezette methode. Hoewel de lijst niet volledig is, mag de keuze wel als representatief voor de periode 1968-2000 worden beschouwd. Een vergelijking tussen het corpus geanalyseerde methoden (Bijlage 1) en de inventarisatie van het gebruik van methoden over de tijd (Bijlage 2), laat dit zien. Alle veelgebruikte methoden, voor zover te bestempelen als literatuurgeschiedenis, zijn vertegenwoordigd.

Bij de keuze welke druk van de schoolboeken te analyseren, is er zoveel mogelijk naar gestreefd (één van) de eerste druk(ken) te gebruiken. Het belangrijkste argument hierbij is dat de keuzes en achterliggende intenties van de samenstellers zoals die in het betreffende schoolboek tot uiting komen, dan nog relatief dicht liggen bij het moment en de context waarop deze keuzes zijn gemaakt. Overigens geldt voor de periode na 1985 dat er van de nieuwe boeken doorgaans niet meer dan één druk wordt uitgebracht, terwijl er van de oudere titels nauwelijks nog herdrukken verschijnen. Van veel oudere literatuurmethoden zijn de vroegste drukken nog van voor 1968 afkomstig, waardoor voor iets latere drukken is gekozen. Drie methoden zijn met twee drukken in de steekproef terechtgekomen: *Het spel en de knikkers* (druk 1 en 3), *Literatuur, Geschiedenis en Bloemlezing* (druk 30/35 en 36) en *Nederlands literatuuroverzicht* (druk 4 en 8). De tweede gekozen druk betrof hier telkens een sterk herziene, met recente namen aangevulde versie (waar bij de laatste twee methoden een andere samensteller verantwoordelijk voor was). Hierdoor kunnen ze als indicatief voor het moment van herdruk worden beschouwd. Met name voor de eerste en tweede methode is deze herziening ook relevant gezien de mate waarin ze onder ogen van scholieren komen. De boeken behoren tot de meest gebruikte literatuurmethoden in de jaren '70 en '80 (zie Bijlage 2).

In alle geselecteerde literatuurmethoden is de hoeveelheid aandacht voor individuele auteurs geïnventariseerd door het aantal woorden te tellen dat aan een auteur is besteed. Deze telling is in elk schoolboek verricht voor alle Nederlandstalige auteurs geboren na 1800 én auteurs uit de (voormalige) Nederlandse koloniën uit dezelfde periode. Zuid-Afrikaanse literatuur is buiten beschouwing gelaten. In principe zijn alle auteurs, critici en andere personen meegeteld die (a) in het kader van de literatuurgeschiedenis vermeld worden en (b) vermeld worden op grond van hun eigen verdiensten (zie Bijlage 3 voor een toelichting). Wanneer van een auteur alleen de naam genoemd wordt, bijvoorbeeld in een opsomming van gelijksoortig geachte auteurs, worden standaard vijf woorden gerekend. Uitgezonderd het verstoken blijven van aandacht (nul woorden), is dit derhalve het minimale aantal woorden dat is toegekend. Samenvattend kunnen we stellen dat geprobeerd is de aandacht voor een auteur te meten als de ruimte (regels) die een auteur is vergund in een methode, en deze uit te drukken in een vergelijkbare meeteenheid: het aantal woorden.

Om zinvolle vergelijkingen te maken tussen verschillende methoden dient echter rekening gehouden te worden met de uiteenlopende omvang van de methoden. Wanneer een auteur 300 woorden wordt geschonken in een boek dat 400

bladzijden telt, getuigt dat van een aanzienlijk bescheidenere positie dan wanneer die 300 woorden in een boek van 100 bladzijden zijn terug te vinden. Daarom is van elke auteur per methode de relatieve aandacht berekend door het aantal woorden met een wegingsfactor om te rekenen naar een standaardomvang van 200 pagina's. Dit aantal is een arbitraire keuze. In omvangrijke methoden wordt het aantal woorden dan teruggebracht (bv. bij 400 bladzijden: $300 \text{ woorden} / (400/200) = 150 \text{ woorden}$); in kleinere methoden wordt dezelfde hoeveelheid woorden een grotere score (bv. bij 100 bladzijden: $300 \text{ woorden} / (100/200) = 600 \text{ woorden}$). Aangezien methodes ook kunnen verschillen naar het fysieke formaat, is tevens gewogen naar de hoogte van de bladzijde van een methode. Volgens hetzelfde stramen als bij het aantal bladzijden, zijn de methoden omgerekend naar een standaardhoogte van 25 centimeter. Op deze wijze zijn de scores van iedere auteur per schoolboek gewogen. De analyses in het vervolg van het artikel zijn met deze gewogen scores verricht.²

In totaal bestaat het bestand uit 937 auteurs. Van alle auteurs in het bestand is in literatuurlexica nagegaan welk geslacht ze hadden, wanneer ze geboren werden, wanneer ze debuteerden, wat hun etnische achtergrond³ was en wat het belangrijkste literaire genre was dat ze beoefenden.⁴ De verdeling van auteurs over deze genres is als volgt: 40% literair proza, 35% poëzie, 7% essayistiek, 5% cabaret,⁵ 4% toneel, 3% (literatuur)wetenschappelijke studies, 2% thrillers, minder dan 1% kritiek, kinder- en jeugdliteratuur, reisboeken, columns, en bijna 2% overig. Verder is van alle auteurs 84% man versus 16% vrouw. Het geboortjaar ligt voor 17% in de periode 1800-1874, voor 20% in de periode 1875-1899, voor 28% in de periode 1900-1924, voor 30% in de periode 1925-1949 en voor 6% in de periode 1950-1974. Er is slechts één auteur geboren na 1974. Voorts is het gros van de auteurs van Nederlandse origine (71%), gevolgd door een Vlaamse herkomst (25%). De resterende 4% heeft haar wortels elders.

5. Resultaten

5.1 Algemene trends

De literatuurmethoden zijn ingedeeld naar het decennium van publicatie. Methoden uitgebracht in de jaren 1968 en 1969 zijn daarbij tot de jaren '70 gerekend; methoden verschenen vanaf 1998 (invoering Tweede Fase) zijn als afzonderlijke categorie beschouwd. De jaren '70 (1968-1979) beslaan 13 methoden, de jaren '80 10 methoden, de jaren '90 6 methoden en de Tweede Fase-jaren 5 methoden.

Tabel 1: Algemene karakteristieken literatuurmethoden (N=34)

	Aantal pagina's per methode	Aantal woorden per methode ^a	Aantal auteurs per pagina
Jaren '70	286,6	38.958	1,24
Jaren '80	341,9	45.005	1,21
Jaren '90	162,0	35.217	0,94
Tweede fase	176,4	25.352	0,69

^a Uitsluitend woorden besteed aan auteurs (zie paragraaf 4)

De literatuurgeschiedenissen uit de jaren '70 en '80 waren gemiddeld genomen aanzienlijk omvangrijker (287 en 342 bladzijden) dan die uit de jaren '90 en de Tweede Fase (162 en 176 bladzijden) (zie Tabel 1). Zoals blijkt uit Bijlage 1, is dit mede terug te voeren op de andere functies die literatuurmethoden kregen te vervullen. In deze studie richt ik me louter op auteurs geboren na 1800. Om een indicatie te krijgen welk aandeel moderne literatuur heeft in het geheel, is het aantal bladzijden geteld dat aan uiteenlopende literaire tijdvakken is gewijd. Wanneer Multatuli als ijkpunt wordt genomen, blijkt dat in de jaren '70 54% van alle behandelde auteurs na Multatuli komt, en de volgende drie perioden 62%, 53% en 59%. Van een duidelijke trend omhoog of omlaag lijkt hier dus geen sprake. Anders is het met het gemiddelde aantal auteurs (per bladzijde) dat in de literatuurmethode aan bod komt. Was dit in de jaren '70 nog 1,24, in de volgende perioden loopt dit aantal terug tot 1,21, 0,94 en 0,69. Los van het verminderde aantal bladzijden, behandelen literatuurmethoden derhalve ook steeds minder auteurs. Hoeveel woorden worden er gemiddeld besteed aan auteurs? In de jaren '70 werden bijna 40.000 woorden gewijd aan auteurs, dit aantal steeg tot zo'n 45.000 in de jaren '80, om vervolgens af te nemen naar ongeveer 35.000 (jaren '90) en zelfs 25.000 (Tweede Fase). Hoewel niet onderzocht is hoeveel aandacht resteert voor onderwerpen als literaire stromingen en literaire theorie, bevestigen deze getallen de verwachte inkrimping van het literatuuronderwijs.

5.2 De grondigst behandelde auteurs

Alvorens de classificaties in literatuurmethoden worden geanalyseerd naar diversiteit en hiërarchisering, wordt eerst een beschrijving gegeven van de top van de hiërarchieën per periode. In Tabel 2 staan telkens de eerste 30 auteurs per periode afgebeeld. Te zien is hoe in de jaren '70 de literaire top vrijwel uitsluitend bestaat uit auteurs die hun oeuvres (grotendeels) al voor WO II publiceerden, met Multatuli als grondigst behandelde auteur. Claus is op positie 10 de enige naoorlogse auteur in de top 15. In de jaren '80 blijkt de helft van de top 10 te bestaan uit auteurs die debuteerden in of na WO II. Mulisch, Hermans en Reve zijn dan al na Multatuli de

meest behandelde auteurs. Opmerkelijk is dat in de jaren '90 de naoorlogse 'grote drie' – Mulisch, Hermans, Reve – even een stapje terug moeten doen. In de Tweede Fase keren ze weer terug naar de bovenste rangen, waarbij Mulisch bovendien de toppositie overneemt van Multatuli. Het aantal woorden op grond waarvan hij de meest besproken auteur wordt, ligt echter aanzienlijk lager dan Multatuli's scores in de jaren '80 en '90. De gemiddelde aandacht voor de topauteurs in de Tweede Fase literatuurmethoden is duidelijk afgenomen.

We kunnen deze lijstjes tevens op algemenere kenmerken bekijken. Enkele kerngetallen onder aan Tabel 2 geven aan dat het aantal vrouwen bij de bovenste honderd gestegen is, het aantal Vlamingen gedaald, het aantal dichters gedaald, het aantal prozaschrijvers gestegen, en, begrijpelijkerwijs, het aantal auteurs uit de jongere generatie gestegen. Laten we een aantal generaties de revue passeren aan de hand van belangrijke figuren. Van de oudste generatie (1800-1850) vormde Potgieter aanvankelijk de meest behandelde auteur (Multatuli als *hors categorie* even buiten beschouwing gelaten) op positie 5, gevolgd door Gezelle (6), Beets (18), Busken Huet (21) en Bosboom-Toussaint (41). In de loop der tijd verdwijnen deze auteurs echter vrijwel allemaal uit zicht. Beets uitgezonderd (9), verliezen ze aandacht (35, 228, 24 en 8 woorden) en zakken derhalve af in positie (99, 36, 115 en 141). Het is echter niet zo dat deze generatie louter uitdunt. Haverschmidt en Conscience worden in de jaren '70 maar matig behandeld (positie 60 en 47 met respectievelijk 183 en 242 woorden), maar klimmen op naar de posities 17 en 23 in de Tweede Fase.

De Tachtigers en tijdgenoten (geboren tussen ongeveer 1850 en 1870) kennen in de jaren '70 eveneens een behoorlijke bezetting. Couperus is met 757 woorden de op twee na meest behandelde auteur, terwijl ook Gorter (14), Van Eeden (15), Verweij (22) en Kloos (24) binnen de top dertig staan. De eerste drie handhaven zich in alle volgende perioden bij de bovenste dertig, al gaan ze er in positie en aantal woorden op achteruit. De laatste twee vallen al in de jaren '80 terug, en zijn in de Tweede Fase slechts 78e en 145e.

Van de auteurs die aan het begin van de twintigste eeuw furore maakten, lichten we er een paar prozaïsten – Van Schendel (7), Elsschot (11), Bordewijk (13), Van der Leeuw (20) en Streuvels (23) – en een paar dichters – Nijhoff (4), Marsman (8), Van Ostaijen (12), A. Roland Holst (17), Achterberg (25) en Leopold (31) – uit die in de jaren '70 hoge notaties kenden. Wederom ontwikkelt de aandachtsboog zich sterk uiteenlopend voor de bekeken auteurs. Elsschot, Bordewijk, Van Ostaijen, en in iets mindere mate Nijhoff en Marsman, handhaven zich zonder moeite, voor de overige auteurs is geen plaats meer bij de bovenste dertig. In de Tweede Fase-boeken varieert de aandacht voor hen sterk, van 242 woorden (Van Schendel) tot 0 (Streuvels). Dichters als Achterberg en Roland Holst zijn afgezakt tot positie 58 en 68; prozaïsten als Van Schendel en Van der Leeuw tot positie 33 en 135. Tegelijkertijd stijgt een onder leerlingen doorgaans populaire auteur als Nescio voortdurend, van positie 48 via 36 en 31 naar uiteindelijk positie 10 in de Tweede Fase.

Tabel 2: Literaire hiërarchieën in literatuurmethoden per periode, met gem. aantal woorden

	Jaren '70 (13 methoden)	Jaren '80 (10 methoden)	Jaren '90 (6 methoden)	Tweede Fase (5 methoden)
1	Multatuli (1195)	Multatuli (1861)	Multatuli (1793)	Mulisch (1169)
2	Vestdijk (1048)	Mulisch (1356)	Couperus (1277)	Multatuli (1160)
3	Couperus (757)	Hermans (1258)	Vestdijk (1115)	Reve (1064)
4	Nijhoff (756)	Reve (1151)	Elsschot (1065)	Hermans (996)
5	Potgieter (716)	Couperus (1020)	Boon (944)	Vestdijk (792)
6	Gezelle (710)	Bordewijk (907)	Bordewijk (940)	Bordewijk (640)
7	van Schendel (695)	Vestdijk (886)	Reve (912)	Elsschot (637)
8	Marsman (670)	Elsschot (826)	Wolkers (901)	van Ostaijen (598)
9	Slauerhoff (657)	Claus (788)	't Hart (817)	Beets (525)
10	Claus (591)	Boon (672)	Mulisch (799)	Nescio (514)
11	Elsschot (590)	van Eeden (666)	vd Heijden (682)	de Loo (484)
12	van Ostaijen (579)	Wolkers (622)	Hermans (680)	vd Heijden (473)
13	Bordewijk (559)	van Ostaijen (590)	Emants (563)	Claus (425)
14	Gorter (544)	Slauerhoff (578)	Claus (538)	Couperus (423)
15	van Eeden (522)	Haverschmidt (553)	Nijhoff (527)	Giphart (419)
16	Hermans (497)	Marsman (524)	Frank (525)	Boon (416)
17	A. Roland Holst (492)	van Schendel (469)	Haverschmidt (508)	Haverschmidt (414)
18	Beets (479)	Koolhaas (440)	van Schendel (504)	Nijhoff (404)
19	Mulisch (477)	Gorter (438)	van Ostaijen (502)	Marsman (399)
20	van der Leeuw (465)	Nijhoff (427)	Gorter (495)	Wolkers (380)
21	Busken Huet (447)	't Hart (416)	Beets (483)	Cremer (365)
22	Verweij (427)	Gezelle (407)	van Kooten (468)	van Eeden (361)
23	Streuvelds (419)	Campert (405)	Potgieter (452)	Conscience (358)
24	Kloos (405)	Beets (403)	Slauerhoff (448)	't Hart (351)
25	Achterberg (403)	Potgieter (394)	Michiels (393)	Lucebert (350)
26	Gijsen (393)	Heijermans (389)	van Lennep (379)	Haasse (344)
27	du Perron (392)	Carmiggelt (388)	Lucebert (372)	Gorter (343)
28	H. Roland Holst (372)	Busken Huet (385)	van Eeden (368)	de Winter (298)
29	ter Braak (360)	du Perron (380)	M. Brouwers (368)	Zwagerman (287)
30	Boon (358)	Achterberg (356)	Heijermans (346)	D. Meijssing (259)
	In top 100: 10% vrouwen 22% Vlamingen 37% poezie /50% proza 0% geboren na 1940	in top 100 10% vrouwen 18% Vlamingen 27% poezie /57% proza 8% geboren na 1940	in top 100: 11% vrouwen 12% Vlamingen 21% poezie /65% proza 17% geboren na 1940	in top 100: 16% vrouwen 9% Vlamingen 26% poezie /60% proza 34% geboren na 1940

Van de naoorlogse generatie bespraken we al Mulisch, Hermans en Reve. Hoe verliep de schoolboekcarrière van bijvoorbeeld Claus, Boon, Vroman, Lucebert en Haasse? Claus' reputatie blijft zeer stabiel over de jaren (10, 9, 14, 13). Boon stijgt aanvankelijk (5 in de jaren '90) om in de Tweede Fase terug te zakken (16). Vroman en Lucebert beginnen ongeveer gelijk (36 en 38), maar terwijl Lucebert

voortdurend stijgt (31, 27, 25), komt Vroman nimmer meer in de top vijftig. Haasse maakt haar grote sprong voorwaarts pas in de Tweede Fase (26). Daarvoor staat ze op 56, 42 en 48.

Tot slot, de recentste generaties. Wolkers en Cremer representeren de jaren '60 generatie in de top. Vooral de opkomst van de laatste (van positie 80 in de jaren '80 naar 21 in de Tweede Fase) is spectaculair. Eind jaren '60, begin jaren '70 debuteren 't Hart en Van Kooten. De eerste prijkt al vanaf de jaren '80 hoog in de lijst, de tweede wordt pas 'ontdekt' in de jaren '90 (in de jaren '80 slechts 118). Nog beter in de laatste twee perioden, doen de auteurs het die vanaf eind jaren '70 publiceren. Van der Heijden (11 en 12), De Winter (38 en 28), De Loo (86 en 11), Zwagerman (115 en 29), Giphart (15 in Tweede Fase), Grunberg (35 in Tweede Fase).

Door een aantal gereputeerde auteurs te bespreken wordt een indruk verkregen van de schommelingen in de aandacht die literatuurmethoden besteden aan auteurs. Wat opvalt is dat er zich grote verschillen voordoen in de dynamiek van hun reputatievorming. Het is duidelijk dat er geschoven dient te worden om ruimte te creëren voor nieuwe generaties, maar in de Tweede Fase lijkt er toch iets harder geschoven te worden dan in de eerdere perioden. Menig gereputeerd auteur dient een pas op de plaats te maken. Het volgen van particuliere auteurs kan hierover echter geen voldoende uitsluitsel geven. Immers, we hebben slechts een klein aantal auteurs eruit gelicht, en dit betroffen vooral 'grote namen'. In de volgende paragraaf wordt gepoogd op een meer generaliserende wijze trends in auteursclassificaties in literatuurmethoden in kaart te brengen.

5.3 Diversiteit, hiërarchisering en innovatie van classificaties

In paragraaf 2 is beschreven hoe diversiteit, hiërarchisering en innovatie als belangrijke kenmerken van classificaties kunnen worden gezien. Op een aantal manieren zijn deze kenmerken geoperationaliseerd. De resultaten van de hieruit voortvloeiende analyses staan in drie tabellen.

Tabel 3: Diversiteit in classificaties literatuurmethoden (N=34)

	Freq. auteurs (0-100)	Top 10 positie (0-100)	Top 50 positie (0-100)	% vrouw	% semi-lit. genres ^a	% Vlaming
Jaren '70	53,5	23,8	33,3	11,0 %	0,6 %	24,9 %
Jaren '80	59,6	27,0	35,0	12,0 %	3,2 %	16,1 %
Jaren '90	63,7	32,2	44,6	14,1 %	2,0 %	12,2 %
Tweede Fase	67,3	33,3	45,5	17,6 %	3,0 %	8,2 %

^a kinder- en jeugdliteratuur, cabaret, thrillers, reisboeken en columns

Ten eerste, laat Tabel 3 zien welke selecties door de jaren heen worden gemaakt uit het totale bestand aan auteurs. Hiermee wordt de diversiteit aan auteurs in kaart gebracht. In de eerste kolom ('freq auteurs') is op een schaal van 0 tot en met 100 weergegeven in welke mate literatuurmethoden auteurs opnemen die ook in andere methoden staan. Wanneer dit getal gelijk is aan 0 staan de auteurs in geen enkele andere methode, bij 100 staan alle auteurs ook in alle andere methoden.⁶ Te zien is dat in de loop der tijd methoden steeds meer terugvallen op dezelfde auteurs. Immers, de waarde van de indicator stijgt van 53,5 tot 67,3. Dit duidt erop dat de diversiteit aan auteurs is afgenomen. Diezelfde conclusie dringt zich op wanneer we kijken naar de mate van overlap binnen top 10 en top 50 noteringen.⁷ Wederom op een schaal van 0 (geen overlap) tot 100 (perfecte overlap) blijken het vaker dezelfde auteurs te zijn die tot de 10 of 50 auteurs met de meeste aandacht behoren. Dat de scores hier over het geheel genomen tamelijk laag zijn (maxima van 33,3 en 45,5) ligt in de aard van de indicator: door absolute grenswaarden te nemen (10 en 50) drukken alle kleine variaties rondom deze grenswaarden (bv. positie 11 in plaats van 10) de score.

Vervolgens is gekeken hoe de diversiteit zich heeft ontwikkeld op het niveau van drie achtergrondkenmerken: geslacht, niet-literaire genres en land. Telkens is gekeken naar het aandeel van de traditionele 'minderheidsgroep' (respectievelijk vrouwen; niet-literaire genres; Vlamingen) binnen de totale populatie van de methode. Nu zien we uiteenlopende ontwikkelingen. Enerzijds is het aandeel van vrouwen in literatuurmethoden duidelijk gestegen (van 11% naar bijna 18%) en dat van niet-literaire genres licht omhoog gegaan (van iets meer dan een half procent naar 3%). Anderzijds zijn classificaties eenzijdiger geworden naar land: Vlamingen hebben massaal het veld moeten ruimen in de methoden (afname van 25% naar 8%).

Tabel 4: Hiërarchisering in classificaties literatuurmethoden (N=34)

	% Positie 1-10	% Positie 11-50	% vrouw	% semi-lit. genres ^a	% Vlaming
Jaren '70	26,7 %	42,2 %	6,9 %	0,1 %	22,5 %
Jaren '80	29,0 %	38,8 %	7,9 %	1,3 %	16,8 %
Jaren '90	42,4 %	39,7 %	8,3 %	1,7 %	14,9 %
Tweede Fase	38,1 %	53,5 %	10,5 %	1,4 %	12,7 %

^a kinder- en jeugdliteratuur, cabaret, thrillers, reisboeken en columns

Aan Tabel 4 is het aantal woorden af te lezen dat aan auteurs wordt besteed. Hiermee wordt zicht verkregen op de hiërarchische verhoudingen tussen auteurs. In kolom een en twee is weergegeven welk percentage het totale aantal woorden dat wordt besteed aan respectievelijk de top 10 auteurs en de nummers 11 tot en met

50, uitmaakt van het totale aantal woorden in de methode. Dit betreffen dezelfde posities als waarmee is gewerkt in Tabel 3. Het aandeel van auteurs in de eerste tien stijgt tot in de jaren '90, om in de Tweede Fase iets af te nemen. Het bedraagt in deze periode echter nog altijd bijna 40% van alle aan auteurs bestede aandacht. Het percentage dat de subtoppers (11-50) uitmaken van het geheel, schommelt drie decennia rond de 40%, om in de Tweede Fase door te schieten naar ruim 53%. Van de hiërarchisering lijkt derhalve geen sprake: de verschillen tussen de top 50 en de rest groeien fors. Binnen de literatuurmethoden in de Tweede Fase rest er de auteurs onder de top 50 nog slechts een kleine 9% van de aandacht.

Vervolgens is ook onderzocht welk aandeel de drie eerder onderscheiden 'minderheidsgroepen' hebben in de vergeven aandacht. We zien hier dezelfde ontwikkelingen als bij het aandeel in de populatie, zij het minder uitgesproken. Vrouwen (van bijna 7% naar 10,5%) en auteurs van niet-literaire genres (van bijna niets naar bijna 1,5%) vergroten hun aandeel in de loop der tijd. Vlamingen daarentegen verliezen ook flink terrein in het aantal woorden dat aan hen wordt besteed (van 22,5% naar een kleine 13%).

Tabel 5: Innovatie in classificaties literatuurmethoden (recent gedebuteerde auteurs) (N=34)

	% debuutjaar <10jaar (auteurs)	% debuutjaar <10jaar (woorden)
Jaren '70	3,9 %	1,8 %
Jaren '80	4,2 %	2,6 %
Jaren '90	5,0 %	3,0 %
Tweede Fase	7,8 %	4,6 %

Tot slot wordt in Tabel 5 het innovatieve gehalte van schoolboekclassificaties onderzocht. Dit is gedaan via de aandacht voor auteurs die minder dan tien jaar voor de publicatie van het schoolboek debuteerden. Zowel het aantal jonge auteurs dat wordt opgenomen, als de hoeveelheid aan hen bestede woorden fungeren als indicatoren. Beide laten een duidelijke stijging zien over de tijd. In de jaren '70 was krap 4% van alle behandelde auteurs korter dan tien jaar geleden gedebuteerd; in de Tweede Fase was dit percentage verdubbeld. In termen van bestede woorden bleef de aandacht aan de jonge garde wat achter, al is de groei sterker: van 1,8% naar 4,6%. Literatuurmethoden hebben zich derhalve in de loop der tijd steeds meer opengesteld voor jonge auteurs - ze zijn met andere woorden innovatiever geworden.

6. Conclusie

In dit artikel is onderzocht welke veranderingen zich hebben voorgedaan in classificaties in schoolboeken voor het literatuuronderwijs in de periode 1968-2000.

Juist het literatuuronderwijs in Nederland onderging in deze periode een aantal ingrijpende transformaties die de traditionele afstemming op de literatuurkritiek hebben ondergraven ten faveure van een afstemming op de didactiek (Verboord 2003a). Het analyseren van de wijze waarop auteurs geclassificeerd worden in literatuurmethoden uit deze periode biedt de mogelijkheid de relatie tussen literatuuronderwijs en literatuurkritiek nader te bestuderen. Analyse van schoolboeken kent bovendien als voordeel dat de keuzes gemaakt in het literatuuronderwijs zeer concreet (op auteursniveau) retrospectief kunnen worden geïnventariseerd.

De resultaten van het onderzoek laten zien dat er twee ontwikkelingen door elkaar heen lopen. Tot op bepaalde hoogte zijn er tekenen dat de geschetste veranderingen in het literaire veld – toenemende diversiteit, afnemende hiërarchisering, toenemende innovatie – zich ook voordoen in het literatuuronderwijs. Bepaalde groepen auteurs hebben een sterkere positie binnen de literatuurmethoden verworven. Vrouwelijke auteurs en auteurs van niet-literaire genres worden niet alleen vaker geselecteerd, ze krijgen ook structureel meer aandacht dan in voorgaande decennia. Ook opereren literatuurmethoden op meer innovatieve wijze door jonge auteurs sneller toe te laten tot hun rangen. Deze ontwikkelingen staan echter in de schaduw van een andere trend. De marginalisering en afslanking van het literatuuronderwijs heeft ertoe geleid dat er steeds minder auteurs in literatuurmethoden worden behandeld, en dat de aandacht voor auteurs in het algemeen terugloopt. Een ontwikkeling die overigens geheel in lijn is met de nieuwe examenreglementen van de Tweede Fase, waarin het onderdeel literatuurgeschiedenis in het Havo is afgeschaft en in het Vwo is verkleind. Het belangrijkste gevolg van de verminderde omvang is dat schoolboeksamenstellers zich in toenemende mate concentreren op een harde kern van (semi-)literaire auteurs. Dit lijkt de belangrijkste reden dat de diversiteit van de literaire classificaties in schoolmethoden afneemt en de hiërarchiseringsgraad toeneemt. De toename in innovatie strookt uiteraard wel met het leerlinggerichter worden van het literatuuronderwijs: door meer jonge auteurs als Giphart en Grunberg te behandelen hopen schoolboeksamenstellers – geheel in de geest van de huidige didactiek – beter aan te sluiten op de belevingswereld van scholieren.

Deze tweeledige ontwikkeling laat zien dat het literatuuronderwijs binnen het literaire veld een eigen positie inneemt. Hoewel meer onderzoek nodig is naar ontwikkelingen binnen de diverse geledingen van de literatuurkritiek om de mate van autonomie van het literatuuronderwijs exacter te bepalen, lijkt het schoolvak veel van de vroegere legitimerende functie te hebben verloren. Omdat andere criteria aan de dag gelegd worden voor opname in het curriculum, fungeert het vak in veel mindere mate als eindstation in het ‘canoniseringsproces’. De voorbeelden van befaamde auteurs lieten dat zien. In dat opzicht worden de conclusies van andere studies naar ‘canons’ en literaire hiërarchieën, waarin wordt gerept van het uit elkaar vallen van de ‘canon’, ondersteund (vgl. Moerbeek 1998). Men dient zich echter wel te realiseren dat het corpus auteurs dat in literatuurmethodes wordt aan-

getroffen in zichzelf reeds een zeer selecte groep is. Van de 937 auteurs die in de 34 geanalyseerde methoden staan vermeld, halen 331 auteurs (35%) slechts een vermelding in één methode. Bovendien zijn dit vooral auteurs aan wie weinig woorden worden besteed. Zoals Verdaasdonk (1984) aantoonde voor een corpus schoolboeken uit de periode 1970-1983, is er een sterk positieve correlatie tussen het aantal methoden waarin een auteur is opgenomen en het aantal teksten van een auteur dat in deze methodes staan (0,87). Dit duidt erop dat schoolboeksamenstellers – in de destijds onderzochte selectie van schoolboeken – het wel degelijk in grote lijnen met elkaar eens zijn in hun keuzes. Bepalen hoezeer ze het wel of niet met elkaar eens zijn, hangt dan ook sterk af van de beslissingen die de onderzoeker neemt bij het afbakenen van de onderzoekssteekproef. Concentratie op de kleine groep van ‘topauteurs’ zal meer verschillen tussen deze topauteurs aan het licht brengen, dan een ‘helikopter perspectief’ waarbij ook vele reputatieloze auteurs worden betrokken. Overigens leert het narekenen van de correlatie tussen de aandacht in termen van het aantal schoolboeken en de omvang van de aandacht binnen schoolboeken ons dat de institutionele inbedding nog altijd sterk is, al neemt ze over de tijd af.⁸ In de jaren ‘70 bedroeg de correlatie tussen het aantal schoolboeken en het aantal bestede woorden 0,74 voor onderzochte auteurs. Deze samenhang werd vervolgens kleiner: van 0,71 in de jaren ‘80, naar 0,64 in de jaren ‘90, tot 0,58 in de Tweede Fase methoden.

Gezien het programma van de Tweede Fase lijken de hier genoemde trends voorlopig niet te zullen keren. Nader onderzoek zal dit echter moeten verhelderen. Deze studie heeft een sterk exploratief karakter, dat nog vele vragen open laat. Waarom overleven bepaalde auteurs beter in het literatuuronderwijs dan anderen? Speelt de receptie door leerlingen hierin een rol? En in hoeverre sluiten keuzes in schoolboeken aan op keuzes van docenten? Welke concrete invloed heeft de literatuurbe-schouwing nog op selecties in het onderwijs? Ook een meer precieze vergelijking van schoolboekclassificaties met hiërarchieën geproduceerd door de literaire kritiek (bv. DBNL 2002) zou in de toekomst kunnen worden onderzocht. Wellicht dat de systematische, empirische analyse van literaire classificaties zoals ondernomen in dit artikel bij vervolgonderzoek een aanknopingspunt kan vormen.

Literatuur

- Alphen, E.J. van en M. Meijer** (1991). *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam: Van Gennep.
- Beunders, M., H. van Horen, G. van der Lelij, C. Meulen-kamp en J. Schoot Uiterkamp** (1972). *Analize en vergelijking van de Nederlandse literatuurgeschiedenissen en -bloemlezingen voor vwo-havo*. Nijmegen: doctoraal scriptie.
- Bourdieu, P.** (1980). ‘The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods.’ *Media, culture and society*, 2, 261-293.

- Breet, L., J. Lieveise en L. Portegies** (1985). *Van erfenis tot ergernis: een onderzoek naar de geschiedenis van het literatuuronderwijs*. Groningen: doctoraal scriptie.
- Claassen, H.** (1983). 'Wensen omtrent literatuuronderwijs in de praktijk geamputeerd.' *Moer*, 1983 (1), 24-30.
- DBNL** (2002). 'De Nederlandse klassieken anno 2002. Een enquête naar de canon onder de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde.' [Www.dbnl.nl/letterkunde/enquete](http://www.dbnl.nl/letterkunde/enquete).
- Dijk, N. van** (1999). 'Top-, middenklasse en marginale auteurs. Loopbanen van debutanten uit de jaren zeventig.' *Nederlandse Letterkunde*, 4, 366-384.
- Dijk, T.A. van** (1977). *Het literatuuronderwijs op school: een kritische analyse*. Amsterdam: Van Genneep.
- DiMaggio, P.** (1987). 'Classification in art.' *American Sociological Review*, 52, 440-455.
- Dorleijn, G.J.** (2002). 'De achterkant van de recente poëzie. De VSB Poëzieprijs 1993-2002.' *Nederlandse Letterkunde*, 7, 389-428.
- Fens, K.** (1996). 'De hand van de dichter. Wie heeft de criticus nodig? De ontwikkeling van de literaire kritiek in de Nederlandse dagbladen.' *De Gids*, 159, 1036-1045.
- Goedegebuure, J.** (1985). 'Canonvorming na Knuvelde.' *Spektator*, 15 (1), 32-40.
- Gorak, J.** (1991). *The making of the modern canon. Genesis and crisis van a literary idea*. London: Athlone.
- Janssen, S.** (1994). *In het licht van de kritiek: variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum: Verloren.
- Janssen, T.** (1998). *Literatuuronderwijs bij benadering. Een empirisch onderzoek naar de vormgeving en opbrengsten van het literatuuronderwijs Nederlands in de bovenbouw van het havo en vwo*. Amsterdam: Thesis Publishers.
- Mertens, A.** (1986). 'Theorie, empirisch onderzoek en ambacht. Universiteit en literatuur.' In: T. van Deel, N. Matsier & C. Offermans (Red.), *Het literair klimaat 1970-1985* (pp. 46-66). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Moerbeek, J.** (1998). *Canons in context. Canonvorming in het literatuuronderwijs Nederlands in Nederland en Vlaanderen*. Utrecht: Dissertatie Universiteit Utrecht.
- Moor, W. de** (1980). 'Overall kloven. Hier en daar een vlonder.' *Moer*, 1980 (3), 2-14.
- Nicolaas, M.** (2003). 'Literatuurmethodes voor de Tweede Fase: een stand van zaken.' *Tsjip/Letteren*, 13 (3), 39-44.
- Rees, C.J. van** (1983). 'How a literary work becomes a masterpiece: on the threefold selection practised by literary criticism.' *Poetics*, 12, 397-417.
- Rees, C.J. van** (1987). 'How reviewers reach consensus on the value of literary works.' *Poetics*, 16, 275-294.
- Rees, C.J. van en G.J. Dorleijn** (1999). 'Het aandachtsgebied *Literatuuropvattingen*: een tussenbalans.' In: G.J. Dorleijn en C.J. van Rees (Red.), *Literatuuropvattingen in het perspectief van het literaire veld* (pp. 1-29). Den Haag: NWO.
- Reulen, J.J.M. en P.H.W. van Rosmalen** (1997). *Het voortgezet onderwijs in Nederland: ontwikkelingen, structuren en regelingen*. 7e herziene druk. Tilburg: Remmers.
- Righart, H.** (1995). *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Rosengren, K.E.** (1987). 'Literary criticism: future invented.' *Poetics*, 16, 295-325.
- Schram, D.** (1992). 'De canon vanuit empirisch perspectief.' *Spiegel der letteren*, 34, 245-266.

- Schuyt, K. en E. Taverne** (2000). 1950: *Welvaart in zwart-wit. Nederlandse cultuur in Europese context*. Den Haag: SDU uitgevers.
- Verboord, M.** (2003a). *Moet de meester dalen of de leerling klimmen? De invloed van literatuuronderwijs en ouders op het lezen van boeken tussen 1975 en 2000*. Utrecht: Dissertatie Universiteit Utrecht.
- Verboord, M.** (2003b). 'Classification of authors by literary prestige.' *Poetics*, 31, 259-281.
- Verdaasdonk, H.** (1984). 'Kwaliteitshierarchieën in boeken ten behoeve van het onderwijs in de Nederlandse literatuur.' *Spektator*, 13, 233-255.
- Verdaasdonk, H.** (1999). 'Het onbehagen over de literatuur: een literatuursociologische beschouwing.' *Literatuur*, 16, 292-294.
- Vogel, M.** (2001). *Baard boven baard. Over het Nederlandse literaire en maatschappelijke leven 1945-1960*. Amsterdam: Van Genneep.
- Vriend, G. de** (1996). *Literatuuronderwijs als voldongen feit. Legitimeringen voor het leren lezen van literatuur op school*. Amsterdam: Dissertatie Universiteit van Amsterdam.

Noten

- 1 Dit onderzoek is verricht met subsidie van het NWO-aandachtsgebied 'Culturele Canons en Culturele Competenties'. Het artikel is geschreven binnen een aanstelling aan de vakgroep Marketing en Sociologie van het Boek aan de Universiteit van Tilburg. Correspondentie-adres: capaciteitsgroep Kunst- en Cultuurwetenschappen, Faculteit der Historische- en Kunstwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam, Postbus 1738, 3000 DR Rotterdam. E-mail: verboord@fhk.eur.nl.
De auteur wil Kees van Rees danken voor commentaar op een eerdere versie.
- 2 Zoals een *reviewer* opmerkte, is een nadeel van de gebruikte wegingprocedure dat er geen rekening wordt gehouden met de (gemiddelde) hoeveelheid tekst op een pagina, en evenmin met het (gemiddelde) aantal illustraties. Echter, het op betrouwbare wijze bepalen van dergelijke gemiddeldes is bewerkelijk. Het vergt dat alle boekpagina's van alle boeken hierop zouden moeten worden bekeken om tot een gemiddelde score te komen. Niettemin zou dit de moeite waard zijn voor vervolgonderzoek naar bijvoorbeeld de verhouding tussen tekst en beeld, alsmede veranderingen in de lay-out van schoolboeken.
- 3 Gebaseerd op geboorteland, en wanneer beschikbaar, geboorteland ouders.
- 4 Bij elf auteurs kon het belangrijkste genre niet eenduidig worden bepaald op grond van de beschrijvingen in de lexica. Dit betroffen Potgieter, De Haan, Van Vriesland, Van de Voorde, Slauerhoff, Claus, Polet, Campert, Bernlef, Lanoye en Enquist. Aangezien de uiteenlopende genres die ze beoefen(d)en allemaal als literair gekwalificeerd kunnen worden, heeft dit indelingsprobleem geen invloed op verrichte analyses.
- 5 De relatieve grote hoeveelheid cabaretiers komt op conto van een paar literatuurmethoden die grote opsommingen van cabaretiers geven.
- 6 Dit is als volgt berekend. Van elke auteur is de relatieve frequentie berekend. Dit is het aantal methoden waarin een auteur voorkomt gedeeld door het maximaal aantal methoden waarin hij/zij had kunnen staan. Voor auteurs gedebuteerd voor of in 1968 is dit maximum gelijk aan het totaal aantal methoden (34); voor de andere auteurs is dit aantal methoden dat verscheen vanaf het

debuutjaar. De relatieve frequentie loopt van 0 (in geen methode - komt niet voor) tot 100 (in alle methoden). Vervolgens zijn per methode alle relatieve frequenties (van de auteurs die in de methode voorkomen) gemiddeld. Per methode is nu een indicatie verkregen van de mate waarin auteurs opgenomen worden die ook in andere methoden staan: hoe hoger de gemiddelde score, des te meer 'hoogfrequente' auteurs in de methode staan. In Tabel 3 staan de relatieve frequentie-scores gemiddeld per periode.

- 7 Allereerst is per methode vastgesteld aan welke auteurs de meeste woorden besteed worden, in de vorm van een top 10 en top 50. Vervolgens is voor elke auteur per periode geteld in hoeveel top 10's en top 50's hij/zij staat genoteerd. Per periode kan nu worden bekeken hoeveel verschillende auteurs aan bod komen voor de invulling van de top 10 en top 50 posities. Omdat in de vier periodes uiteenlopende aantal methoden zijn gebruikt, is het totaal aantal beschikbare posities (bv. In de jaren '70 $13 \text{ methoden} * 10 \text{ top 10 posities} = 130$) gedeeld door het aantal verschillende auteurs. De verkregen scores hebben nog ongelijke schalen (van 1 tot het maximum aantal methoden), en worden daarom gedeeld door het aantal methoden, en vermenigvuldigd met 100, om ze te kunnen vergelijken op een schaal van 1 tot en met 100. De uiteindelijke score drukt de mate van overlap van auteurs uit: hoe hoger de score, des te vaker dezelfde auteurs in de top 10/50 staan.
- 8 Met correlatie-analyse kan de samenhang tussen twee kenmerken binnen een bepaalde populatie onderzocht worden. De uitkomsten kunnen variëren tussen 0 (geen enkele samenhang) en 1 (perfecte samenhang). In de hier ondernomen correlatie-analyse zijn de cabaretiers en de restcategorie (bv. redacteurs van literaire tijdschriften) buiten beschouwing gelaten. De analyse had betrekking op 876 auteurs. Overigens wijkt mijn correlatie-analyse iets af van die van Verdaasdonk: aandacht binnen schoolboeken is hier geoperationaliseerd in termen van het aantal woorden besteed aan een auteur in plaats van het aantal opgenomen teksten van een auteur.

Bijlage 1: Onderzochte literatuurmethoden, met enkele kerngetallen

jaar ^a	titel methode (auteur methode)	druk	type ^b
1968	Korte Ned. Literatuurgeschiedenis (Rijpma)	1	1
1969	Facetten en figuren (Van Ham & Verkerk)	3	1
1970	Letterkundig contact (Ornee & Wijngaards)	6	1
1970	Raamwerk (Drop e.a.)	2	1
1971	Geschiedenis vd Ned. Letterkunde in vogelvlucht (Kelk & Meijers)	5	1
1971	Schets geschiedenis Nederlandse letterkunde (Knuvelder)	36	1
1971	Schets v.d. Nederlandse letterkunde (Vooijs & Stuiveling)	31	1
1972	Nederlands literatuuroverzicht (Brandt Corstius & Praas)	4	1
1973	Het spel en de knikers 1 & 2 (Calis e.a.)	1	1
1976	Literatuur. Geschiedenis en bloemlezing 1 & 2 (Lodewick)	30/35	1
1976	Spectrum 1 & 2 (Huygens e.a.)	5	1
1978	Perspectief (Van Campen)	7	1
1979	Acht eeuwen Nederlandse letteren (Rens)	3	1
1980	Balans 1 & 2 (Kees)	1	1
1983	Onze literatuur 1 & 2 (Calis)	1	1
1984	Het spel en de knikers 1 & 2 (Calis e.a.)	3	1
1985	Literatuur. Geschiedenis en bloemlezing 1 & 2 (Lodewick e.a.)	36	1
1985	In een ommezien (Kreuzen & Verdoorn)	1	1
1985	Scala (Hollaardt e.a.)	1	2
1986	Nederlands literatuuroverzicht (Praas)	8	1
1987	Script (Smulders)	1	1
1989	Nederlandse literatuur (Dautzenberg)	1	1
1989	Taalwijzer 4/5 havo (Jonkers e.a.)	1	2
1990	Optiek 4/5 havo (Van Wijk e.a.)	1	2
1991	Galerij v.d. Nederlandse literatuur (Van Klink)	1	1
1991	Literatuurgeschiedenis in 40 lessen (Adriaensen-Busch e.a.)	1	1
1991	Fraaie historie (Croes e.a.)	1	1
1992	Met zoveel woorden (Lubberts e.a.)	1	1
1995	Op niveau literair 5/6 vwo (Jager e.a.)	1	2
1998	Literatuur zonder grenzen (Coenen e.a.)	1	4
1998	Eldorado vwo (Schilleman e.a.)	1	3
1998	Laagland vwo (Van der Meulen e.a.)	1	3
1999	Literatuur. Geschiedenis en leesdossier (Dautzenberg)	1	3
1999	Metropool havo/vwo (Joosten e.a.)	1	3

^a jaar waarin onderzochte druk (zie kolom 'druk') verscheen.

^b type: 1= literatuurgeschiedenis (lg); 2=lg onderdeel totaal methode; 3=lg + literatuurtheorie; 4=lg + literatuurtheorie + internationale literatuur

^c het aantal bladzijden is minus inleidende pagina's en inhoudsopgave. Alleen literatuurgeschiedenis-deel (lg) is geteld.

bladzijden ^c		behandelde auteurs		bestede woorden
aantal	% mod. lit ^d	aantal (% van totaal)	% t 1x genoemd ^e	gem. per aut (sd) ^f
137	57%	224 (24%)	0%	132 (163)
190	49%	232 (24%)	4%	165 (500)
196	45%	175 (19%)	1%	214 (264)
108	43%	62 (7%)	0%	522 (456)
137	45%	113 (12%)	0%	221 (252)
219	59%	287 (30%)	5%	117 (167)
275	64%	389 (41%)	14%	118 (137)
46	67%	189 (20%)	0%	309 (163)
668	59%	224 (24%)	1%	108 (208)
815	48%	296 (31%)	1%	188 (223)
590	49%	180 (19%)	1%	237 (318)
194	69%	174 (18%)	3%	285 (322)
156	46%	337 (46%)	16%	77 (117)
195	77%	162 (17%)	1%	381 (278)
320	69%	284 (30%)	3%	249 (383)
700	61%	230 (24%)	0%	122 (201)
930	54%	443 (47%)	21%	124 (159)
40	35%	111 (12%)	0%	117 (315)
195 (lg)	73%	86 (9%)	0%	750 (1427)
61	69%	235 (25%)	1%	219 (112)
393	54%	126 (13%)	0%	250 (155)
491	64%	151 (16%)	0%	157 (119)
94 (lg)	63%	175 (18%)	0%	308 (397)
106 (lg)	55%	70 (7%)	0%	486 (735)
193	58%	219 (23%)	2%	253 (304)
172	62%	175 (18%)	2%	232 (330)
200	48%	140 (15%)	0%	237 (498)
167	57%	242 (25%)	3%	123 (153)
221	41%	87 (9%)	0%	209 (488)
236 (lg)	61%	90 (9%)	0%	97 (104)
154	59%	161 (17%)	7%	193 (269)
146 (lg)	47%	96 (10%)	0%	289 (451)
276 (lg)	70%	107 (11%)	1%	385 (483)
70 (lg)	60%	70 (7%)	1%	166 (146)

^d mod. lit (moderne literatuur)= percentage van alle literatuurgeschiedenis-bladzijden besteed aan Multatuli en later.

^e 331 auteurs komen in slechts één methode voor. ^f gemiddelde aantal woorden per auteur; tussen haakjes standaarddeviatie.

Bijlage 2: Gebruik van literatuurmethoden door docenten 1972-2000, naar rangorde

	Beunders e.a. 1972	Van Dijk 1977 (havo/vwo)	Claasen 1983 (havo/vwo)	Janssen: 1991/92 (gem. havo/vwo)	School en Cultuur 2000 (havo/vwo)
1	Literatuur (Lodewick) (19%)	Indringend lezen (34%)	Literatuur (Lodewick) (32%)	Onze literatuur (34%)	Laagland (24%)
2	Lit. kunst (Lodewick) (18%)	Literatuur (Lodewick) (34%)	Spel en de knikkers (17%)	Taal-Goed (19%)	Eldorado (21%)
3	Raamwerk (7%)	Raamwerk (20%)	Indringend lezen (15%)	Literatuur (Lodewick) (8%)	Onze literatuur (16%)
4	Schets (Knuvelde) (4%); Bloemlezing I&II (Knuvelde) (4%)	Spel en de knikkers (16%)	Ik heb al een boek (14%)	Script (6%)	<i>Literatuur zonder grenzen</i> Ik heb al een boek (13%)
5	Beknopt overzicht (v Leeuwen) Bloemlezing I&II (v Leeuwen) Ned. schrijvers I&II (Leopold) Letterkundig kontakt (3%)	Lit. kunst (Lodewick) (14%)	Brandpunten (13%)	Ned. Lit (Dautzenberg 1) (5%)	Literatuur (Lodewick) (11%)
6	Brandpunten (2%) Een nieuwe bundel (2%)	Brandpunten (11%)	Tussen de regels (11%)	Lit. kunst (Lodewick) Ik heb al een boek (4%)	Ned. Lit. (Dautzenberg 1) Blauwdruk (8%)
7	o.a. Ned. Literatuurboek (Brandt Corstius); Kort Ned. LG (Rijpma); LG in teksten en opdrachten (1%)	Letterkundig kontakt (9%)		<i>Spel en de knikkers</i> Blauwdruk (3%)	<i>Spel en de knikkers</i> Metropool ; Pondje proza; Literatuur (Dautzenberg 2) ; Indringend lezen (5%)
8		Perspectief (7%) Spectrum (7%)		Mooi is anders Bloemlezing (Ornee) Indringend lezen (2.5%)	o.a. Lit. kunst (Lodewick); Dossier lezen; LG in 40 lessen (3%)
9		Ingeboekt; Ned. LO; Meesterwerken; Bloemlezing (Ornee); Randschrift; Schets (Knuvelde); Triptiek; Ned. literatuurboek (5%)		Literatuurboek (v Klink); Balans ; Ingeboekt; Pondje proza; Taalcirkel; Bloemlezing (Rijpma) (2%)	
	N=2145 schoolafdelingen	N=44 docenten	N=163 docenten	N=347 docenten	N=38 docenten

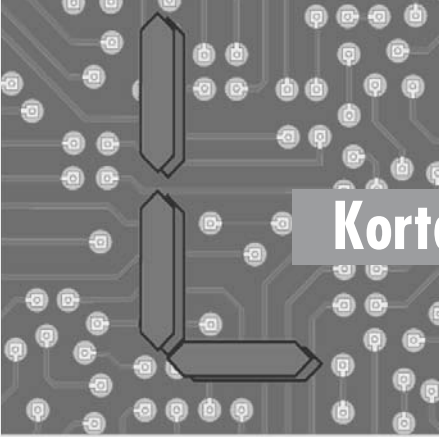
bronnen: Beunders e.a. (1972); Van Dijk (1977); Claasen (1983); Janssen (1998); Liso 2001 (vet gedrukt = literatuurgeschiedenis).

Bijlage 3: Toelichting dataverzameling

Voor alle methoden geldt dat alleen de aandacht binnen het eigenlijke onderdeel literatuurgeschiedenis is meegeteld. Vermeldingen in samenvattingen, literatuurlijsten, literatuurtheorie-hoofdstukken, taalkundige onderdelen etc., alsmede bloemlezingfragmenten buiten de literatuurgeschiedenis of ter illustratie van afzonderlijke thema's, zijn buiten beschouwing gelaten. Verder is uitsluitend de individuele aandacht voor een auteur verdisconteerd; aandacht voor de literaire stromingen, groepen of periodieken waarin een auteur zich bewoog is niet meegeteld. Wanneer een auteur in een dergelijk groepsoverzicht werd vermeld of als exemplarisch naar voren werd geschoven, zijn louter de regels meegeteld die aan de betreffende auteur werden gewijd. Zowel de teksten over een auteur als van een auteur zelf (bloemlezingfragmenten) – mits opgevoerd binnen een literatuurgeschiedenis – zijn als aandacht voor de auteur opgevat.

Auteurs zijn alleen in relatie tot hun 'primaire' werk geselecteerd. Dit wil zeggen: auteurs zijn niet meegeteld wanneer ze slechts als vertaler worden genoemd; critici worden buiten beschouwing gelaten als ze louter aangehaald worden bij een andere auteur (om hetgeen ze over die auteur in de literatuurgeschiedenis gezegd hebben); kunstenaars anders dan schrijvers zijn alleen meegeteld als ze vanwege literaire verdiensten worden vermeld. Cabaretiers zijn zonder uitzondering geteld.

Uit praktische overwegingen geschiedde het tellen van het aantal woorden door eerst het aantal regels te tellen dat betrekking had op een auteur, en deze vervolgens te vermenigvuldigen met het gemiddelde aantal woorden per regel in de betreffende methode. Door deze werkwijze kon bovendien de inherente ongelijkheid tussen poëzie- en proza- bloemlezingfragmenten – poëziregels bevatten doorgaans veel minder woorden dan prozaregels – worden teruggedrongen: poëziregels zijn vermenigvuldigd met hetzelfde gemiddelde als prozaregels, ongeacht het daadwerkelijke aantal woorden in de regel. Wanneer twee poëziregels op één boekregel stonden, is dit als één regel opgevat en dus vermenigvuldigd met één keer het gemiddelde aantal woorden per regel. Bij afwijkende lettertypes of -groottes in een methode is het aantal regels 'omgerekend' naar het aantal regels dat het meest courante lettertype in de betreffende methode zou hebben opgeleverd.



Kortaf

Boukje Thijs, *De hoefslag van Pegasus. Een cultuurhistorisch onderzoek naar Den Nederduytschen Helicon (1610)*. Uitgeverij Verloren, Hilversum 2004, 213 p., ISBN 90-6550-795-7, € 25,-.

De dichtbundel *Den Nederduytschen Helicon* (1610) is niet onopgemerkt gebleven in de literatuurgeschiedenis. De Haarlemse dichter en schilder Karel van Mander (1548-1606) was de grote initiator achter het langlopende project, en na diens overlijden droeg de Haarlemse schoolmeester Jacob van der Schuere (1576-na 1643) zorg voor een verbindende kadervertelling in proza en de feitelijke publicatie. In de bundel staat een keur aan poëzie van bekende en minder bekende auteurs. Enkele deelstudies zijn er wel over verschenen, maar aan een gedegen analyse van het geheel had nog niemand zich gewaagd. De dissertatie *De hoefslag van Pegasus* van Boukje Thijs is een eerste poging hiertoe.

Het eerste hoofdstuk behandelt de ontstaansgeschiedenis van *Den Nederduytschen Helicon*, met speciale aandacht voor Haarlem en Leiden omdat de meerderheid van de auteurs daarvan daan komt. Van elke identificeerbare auteur wordt oud en nieuw biografisch

materiaal gepresenteerd, zijn relatie tot Van Mander aangegeven en het mogelijke lidmaatschap van een rederijkerskamer besproken. Thijs' belangrijkste conclusie is dat *Den Nederduytschen Helicon* een *album amicorum* is voor de overleden Van Mander, en dat de gangbare karakterisering van de bundel als een gemeenschappelijk rederijkersproject bijstelling behoeft. Minder overtuigd ben ik van het belang van Leiden voor de ontstaansgeschiedenis. Uit bijlage 1 'De auteurs en hun bijdragen' blijkt immers dat slechts vier van de twintig auteurs een aanwijsbaar Leidse achtergrond hebben, en dat vind ik naast minstens tien Haarlemmers nogal mager. Bovendien is één van de vier, namelijk Janus Dousa, in 1604 reeds overleden, en staat er van drie van de vier Leidenaars (Bernaerds, Dousa en Heinsius) maar één bijdrage in de bundel. Op een totaal van 89 bijdragen zijn 7 Leidse niet verwaarloosbaar, maar wel minder betekenisvol dan Thijs doet voorkomen.

Hoofdstuk twee biedt een inhoudelijke weergave van alle bijdragen aan *Den Nederduytschen Helicon*, inclusief de verbindende proza-vertelling. In het derde hoofdstuk staat de compositie van de bundel centraal. De kaderver-

telling van Van der Schuere, waarin een verteller gedurende een dagtocht gevolgd wordt, blijkt belangrijker te zijn dan tot dusver werd aangenomen. Thijs laat zien dat de vertelling de bundel op natuurlijke wijze verdeelt in vier afdelingen die gelijk staan aan vier dagdelen (morgen, middag, namiddag en avond) en dat deze indeling te prefereren is boven de gangbare, meer thematisch geïnspireerde indelingen. *Den Nederduytschen Helicon* wordt zo een bewust gecomponeerde bundel. De kadervertelling is volgens Thijs in feite een pastorale: de verteller leidt ons door een idyllisch landschap (*locus amoenus*), vertelt allerlei wetenswaardigheden en de landarbeiders, de boer, de herders en de ossendrijvers die hij ontmoet zijn typerende personages voor een pastorale vertelling. Ik wil best aannemen dat Van der Schuere zich voor zijn vertelling flink heeft laten inspireren door het pastorale genre. De vraag die Thijs echter ontwijkt, is of hij uitsluitend een pastorale vertelling heeft willen maken, of handig gebruik heeft gemaakt van meerdere literaire modellen om een hybride verzameling poëzie ogenschijnlijk tot een eenheid te smeden en dat het pastorale genre daar één van was. De vele niet-pastorale elementen en de door Thijs zelf gesignaleerde kunstgrepen van de verteller (p. 72) doen het tweede vermoeden.

In het vierde, vijfde en zesde hoofdstuk gaat Thijs in op de belangrijkste thema's van de bundel, zoals de reeds door tal van onderzoekers gesignaleerde verheerlijking van de moedertaal. Een poging tot reconstructie van de poëtica

der Heliconisten biedt hoofdstuk vijf. Zij voelden zich geïnspireerd door de *furor divinus* en richtten zich minder op door de retorica geformuleerde eisen. De boodschap die zij uitdroegen was er een van evenwichtigheid, deugdzzaamheid en matigheid: menig gedicht handelt over het vinden van de gulden middenweg in levensstijl en ethiek. Hun poëtische vormgeving was traditioneel. Het gebruik van klassieke mythologie en bijbelse beeldspraak is onderwerp van het zesde hoofdstuk. De mythologische verwijzingen in *Den Nederduytschen Helicon* dienden niet alleen ter ondersteuning van morele noties, ze werden ook ingezet om de kennis en het vernuft van de betreffende auteur te etaleren en om natuurwetenschappelijke verklaringen meer cachet te geven. De Helicondichters prefereerden bijbelse beeldspraak, omdat ze de klassieke mythen als heidense leugenfabels beschouwden. Desalniettemin aarzelden ze niet om ook uit de klassieke mythologie te putten, zolang dit in het teken stond van vermakelijke stichting.

Het laatste hoofdstuk behandelt de relatie tussen *Den Nederduytschen Helicon* en de toenmalige actualiteit. Thijs concludeert dat het thema 'vrede' niet beperkt blijft tot de groep bestandsgedichten, maar een *Leidmotiv* is in de gehele bundel. Ze brengt dit in verband met de religieuze tolerantie die uit vele bijdragen spreekt. Hoewel 'vrede' zeker een belangrijk thema genoemd mag worden in *Den Nederduytschen Helicon*, betwijfel ik of met dit vredesverlangen telkens specifiek naar de contemporaine actualiteit verwezen wordt. De voorbeelden die Thijs aanhaalt om haar

stelling te ondersteunen zijn dikwijls algemeen van aard, ze lijken eerder bedoeld om de boodschap van matigheid en gelijkmoedigheid te versterken. Die boodschap geldt in de bundel voor meerdere aspecten van het leven, onder andere 'oorlog en vrede'.

In haar slotbeschouwing pleit Thijs voor de publicatie van een teksteditie van *Den Nederduytschen Helicon*. Dat zou inderdaad geen overbodige luxe zijn, en lezing van *De hoefslag van Pegasus* doet dit gebrek eens te meer voelen. Onder meer bij de beschouwingen over oorlog en vrede in *Den Nederduytschen Helicon* had ik zo'n editie er graag naast gehad. Zo stelt Thijs op pagina 160 de auteur Karel van Mander zomaar gelijk aan het personage dat spreekt in de 'Boere-klacht', en concludeert ze dat Van Mander 'vol heimwee' terugkijkt op de tijd 'dat hij in vrede leefde'. Dit gaat volledig voorbij aan Van Manders literaire vorm: de klagende boer is immers een personage dat in de literatuur beslist niet onbekend was.

Hoewel Boukje Thijs een monografie over *Den Nederduytschen Helicon* geschreven heeft, is voor mij de bundel zelf op grote afstand gebleven. Thijs citeert weliswaar mooie passages, maar daarmee overtuigt ze me lang niet altijd in het kader van haar betoog. Daarnaast zijn de verschillende onderwerpen vaak zó uitgebreid ingeleid, dat de bundel zelf onzichtbaar wordt. Zo krijgt de lezer van het vierde hoofdstuk over de rol van de moedertaal eerst vele pagina's lang informatie over de relatie tussen het Latijn en de volkstaal, taalcontacten en standaardisering alvorens eindelijk de Heliconisten weer eens zelf

aan bod komen. Toch draagt menige observatie in *De hoefslag van Pegasus* bij tot een beter inzicht in het ontstaan en belang van *Den Nederduytschen Helicon*.

Joost Vrieler

John Barclay, *Argenis*. Ed. Mark Riley & Dorothy Pritchard Huber. Royal Van Gorcum, Assen/Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, AZ, 2004. Bibliotheca Latinitatis Novae, vol. 6, 2 bndn, XII + 966 pp. Ills. ISBN 90-232-4034-0. Prijs € 145,-.

Het is verheugend dat met de belangstelling voor de geschiedenis van de roman ook het aantal beschikbare tekstuitgaven toeneemt. Zonder concreet materiaal is immers geen substantieel vernieuwend onderzoek mogelijk. Dat geldt al helemaal voor de Nederlandse roman tussen 1500 en 1850, waarvan de rol in de literatuurgeschiedenis bepaald nog niet vaststaat. Een factor van belang bij dit fictionele proza is de levendige wisselwerking tussen verschillende talen: vertalingen en gedeeltelijke bewerkingen van voorbeelden, die lang niet altijd bij naam genoemd worden, maken een groot deel van het tekstbestand uit. Het gaat dan in Europees kader niet alleen om het Frans, Duits, Engels, Spaans en Italiaans, maar ook om de 'moedertaal' van alle humanistische bewegingen: het (Neo-)Latijn. Niet zelden gingen oorspronkelijk Neo-Latijnse teksten via allerlei bewerkingen een lange weg door Europa.

Een voorbeeld van zo'n tekst is de

roman *Argenis* van de Engelse diplomaat John Barclay (1582-1621), die nu door uitgeverij Van Gorcum in de serie Bibliotheca Latinitatis Novae op de markt is gebracht. De editoren, Mark Riley en Dorothy Pritchard Huber, noemen dit in 1621 verschenen boek 'the greatest of all Neo-Latin novels and a masterpiece of early modern literature' (p. vii) en dat is niet eens heel overdreven. Meteen na verschijning kreeg het ruime erkenning: een jaar later was al een tweede druk nodig en tot aan het eind van de achttiende eeuw werd het zeker 50 keer herdrukt dan wel bewerkt, waarbij vertalingen in het Engels, Frans, Duits, Spaans, Deens, Italiaans, Zweeds, Pools, Russisch en het Hongaars verschenen. Het werd ook tweemaal in het Nederlands vertaald, door J.H. Glazemaker; via het Frans in 1643 en uit het Latijn in 1680. Glazemaker vertaalde in 1681 nog een van de vervolgen op de roman: de Franse *La Seconde Partie de l'Argenis* van A. de Mouchemberg.

Bij zeventiende-eeuws fictioneel proza denkt men al gauw aan niet al te fijnzinnige verhaaltstof over talloze avonturen, reizen en liefdesaffaires, zonder veel samenhang en in simpele, spreektaalachtige stijl. De *Argenis* vertegenwoordigt echter een ander, filosofischer, type roman, bedoeld voor een intellectueel publiek. Auteur Barclay studeerde o.m. in Parijs. Hij had contacten met bijvoorbeeld Hugo de Groot en J.J. Scaliger en eenmaal in dienst van de Engelse koning breidde hij zijn netwerk tot in Italië, Hongarije en Zwitserland uit. Als typische humanist was hij in grote mate vertrouwd met teksten uit de oudheid, waarvan hij er een

aantal bewerkte en heruitgaf; in zijn eigen werk vertoonde hij tevens invloed van contemporaine geschriften, bijvoorbeeld Thomas More's *Utopia*. Ook in *Argenis* klinken de actuele omstandigheden door: het boek is een politieke sleutelroman over een aantal Europese vorstenhoven uit Barclay's tijd (het Franse, Engelse, Spaanse en Duitse), waarin ook de confrontatie tussen protestantse en katholieke partijen meespeelt – de auteur was overigens zelf katholiek en woonde een tijd in Rome. De thematiek van de roman wordt deels bepaald door de liefdesgeschiedenis van de koningsdochter Argenis, die na veel wederwaardigheden eindelijk in het huwelijk kan treden met haar geliefde Poliarchus, en deels door de discussies over en uitbeelding van het bewind van een ideale vorst, die boven de wet staat, maar verstandig en nobel is. Omdat al in 1627 de sleutel tot identificatie van de historische personages verscheen, was ook dit politieke element goed te volgen.

Dat gold temeer daar de tekst al snel in vertaling beschikbaar was. In de huidige uitgave is een van de eerste Engelse vertalingen naast het Latijn gezet. Een doeltreffende keuze: beide versies zijn enigszins herspeld en waar nodig van korte annotaties voorzien, de teksten lezen vlot en dwingen bewondering af voor de mengeling van lichtvoetigheid en ernst, de levendige stijl en de uitgebalanceerdheid van Barclay's verhaal, elementen die ook in de vertaling goed getroffen zijn. Men kan zich wel wat voorstellen bij het oordeel van de Engelse dichter Cowper aan het eind van de achttiende eeuw: 'It is the only one indeed of an old date that I ever

had the patience to go through with', schrijft hij aan een vriend als hij de ruim 900 pagina's uit heeft (p. 38).

Voor de twee huidige editeurs was dat duidelijk geen opgave. In een bewonderenswaardig beknopte inleiding (44 pp.) en een viertal informatieve bijlagen over de identificatie van de personen, de verschillende edities, vertalingen, bewerkingen en parodieën, geven ze een doorwrocht commentaar op de tekst. Dat Barclay daarin uitgroeit tot kampioen van het genre van de geleerde politieke roman (een genre dat 'regretably' in de loop van de zeventiende eeuw uit de gratie raakte, p. 38), zij hun vergeven. Echter, een aantal elementen had wat ruimer aandacht mogen krijgen, zoals de opvallende positie van Barclay zelf als de auteur/verteller Nicopompus, die de prozatekst afwisselt met poëtische gedeelten. Verder ligt de nadruk wel heel sterk op de Engelse en in mindere mate de Franse cultuurgeschiedenis. De andere Europese gebieden komen nauwelijks aan bod. Juist over de Nederlandse inbreng was wel meer te melden geweest, bijvoorbeeld de rol van de firma Elzevier bij de eerste publicatie van de allegorische sleutel-lijst en bij heel wat herdrukken. Bij alle volledigheid wekt het ook verbazing dat Glazemaker wel genoemd wordt als vertaler van de twee Nederlandse edities (p. 57), maar niet als de vertaler van de Franse bewerking in 1681 (p. 59). Miraculeus onvolledig tenslotte is de index, waarin bijvoorbeeld De Groot, Scaliger en Glazemaker (samen met alle andere vertalers/bewerkers) ontbreken.

Lia van Gemert

Jeroen Blaak, *Geletterde levens. Dagelijks lezen en schrijven in de vroegmoderne tijd in Nederland 1624-1770*. Hilversum: Verloren 2004, 368 pp. ISBN 90-6550-803-1, € 32,-.

Het onderzoek naar historisch leesgedrag laat zich grofweg in twee categorieën opdelen. Ten eerste zijn er de studies die een kwantitatieve benadering hanteren en op basis van cijfermatig materiaal, verkregen uit boekhandeladministraties, boedelinventarissen en veilingcatalogi, algemene uitspraken trachten te doen over leesvoorkeuren van verschillende sociale groepen, uitgesplitst naar klasse, leeftijd, sekse en beroep. Belangrijk pionierswerk is op dit terrein, voor wat betreft de Nederlandse situatie, onder meer verricht door neerlandici en (boek)historici als Joost Kloek, Wijnand Mijnhardt, Han Brouwer en José de Kruif. Ten tweede zijn er de studies die een kwalitatieve invalshoek kennen, waarbij de leeservaring van individuen centraal staat. Exemplarisch voor dit type onderzoek is Arianne Baggermans analyse van de lectuur van de Hollandse jongen Otto van Eck (1780-1798), die in zijn dagboek precies noteerde welke boeken hij wanneer las.

In zijn proefschrift *Geletterde levens* breekt Jeroen Blaak een lans voor dit laatste type onderzoek. Studies naar individuele lezers bieden volgens hem 'in zeker opzicht' een completer beeld dan de kwantitatieve onderzoeken, omdat de gemiddelde lezer die uit de kwantitatieve onderzoeken naar voren komt vaak 'zo schimmig' is dat deze 'aan geen enkel concreet geval meer beantwoordt' (p. 32). Bovendien plaatst hij

zijn onderzoek, anders dan de bovengenoemde studies, in het bredere kader van de mediageschiedenis. Hij wil niet alleen het lezen, maar ook het dagelijkse spreken en schrijven van de door hem geselecteerde hoofdpersonen belichten, omdat de drie media nauw met elkaar verbonden waren: onderwerpen uit de lectuur keerden terug in de dagelijkse gesprekken, geschreven teksten werden vaak voorgelezen en het gesproken woord had op zijn beurt weer invloed op de omgang met teksten.

Nauwgezet reconstrueert Blaak vervolgens de 'geletterde levens' van vier personen aan de hand van hun dagboeken. Zijn bronnen zijn het 'journael' uit 1624 van de Haagse schoolmeester David Beck, de dagboeken over de periode 1669-1713 van de Delftse aristocraat Pieter Teding van Berkhout, de 'chronologische historie' uit de jaren 1747-1756 van de Amsterdamse klerk Jan de Boer en tot slot het religieuze 'rekenboek van de ziel' van de domineesdochter Jaboca van Thiel uit de jaren 1767-1770. Blaaks analyse van hun lees-, schrijf- en spreekgedrag levert vier mooie en goed leesbare microstudies op. De grote aandacht voor het detail is echter tegelijkertijd de kracht én zwakte van het boek.

De lezer krijgt tal van aardige, soms verrassende anekdotes over hoe deze heel uiteenlopende hoofdpersonen aan hun lectuur kwamen, en waar en wanneer ze lazen. Niet zelden laten deze particuliere feiten bovendien zien dat het gangbare beeld bijstelling behoeft. Zo wordt algemeen aangenomen dat de boeken in de vroegmoderne boekwinkel ongebonden op de planken stonden en dat een potentiële koper van te voren

precies moest weten wat hij wilde hebben, maar uit het dagboek van David Beck blijkt dat hij soms op goed geluk een boekwinkel binnenliep om wat rond te snuffelen. Ook gaat men er doorgaans van uit dat de boekdistributie pas in de loop van de achttiende eeuw zo georganiseerd was dat deze kon voldoen aan de actuele smaak van het publiek. Pieter Tedings leesaantekeningen maken evenwel duidelijk dat het al veel vroeger mogelijk was om op vrij eenvoudige wijze aan recent drukwerk te komen. Een derde opvallende constatering is hoe vaak men buitenshuis las. Boeken gingen mee naar vrienden, tijdens het wandelen en in de trekschuit. Op haar tochten van Overschie naar familie in Leiden nam Jaboca van Thiel bijvoorbeeld altijd haar 'reijsboek', Pierre du Moulin's *Verhandeling van de vrede der ziele*, of een aflevering van de *Vaderlandsche letteroefeningen* mee. Tijdschriften bleken ideale reislectuur te vormen vanwege de korte artikelen.

De casussen maken vooral duidelijk hoe gevarieerd het leesgedrag van elk van de vier individuen was. Beck verdiepte zich bijvoorbeeld zowel in de bijbelse als de klassieke cultuur, terwijl hij ook geregeld Franse en Nederlandse poëzie las. Ook de lectuur van de piëtistische Van Thiel was veelvormiger dan verwacht zou worden: niet alleen stichtelijke gedichten en prekenbundels, maar ook algemeen-culturele tijdschriften en zedelijke werken stonden op het programma. Het leesgedrag van de geselecteerde hoofdpersonen blijkt, kortom, slecht te vangen in bestaande categorieën als 'de bijbelse', 'de humanistische', 'de intensieve' of 'de extensieve' lezer en daarmee lijkt Blaak gelijk te krijgen

in zijn kritische houding ten aanzien van de kwantitatieve benadering. Ook laat hij overtuigend zien dat een simplificerend concept als de 'leesrevolutie', dat er van uit gaat dat er in de loop van de achttiende eeuw een verschuiving optrad van het intensief naar extensief lezen, de werkelijkheid geen recht doet. De verschillende manieren van lezen waren heel divers en kunnen al bij veel vroegere lezers zoals Beck en Teding van Berkhout worden teruggevonden.

Juist omdat de details aanleiding geven om courante theorieën ter discussie te stellen, is het zo jammer dat een krachtige synthese, die de vier detailstudies aan elkaar smeedt, ontbreekt: want wat bleef er nu eigenlijk gelijk en wat veranderde er in ruim anderhalve eeuw? Hoe zit het bijvoorbeeld met de opvallend grote rol die handgeschreven teksten en het voorlezen in het dagelijkse lees- en schrijfverkeer innamen? Zijn er verschuivingen in de functie en aard daarvan te ontdekken? En hoe zit het met de rol van het briefverkeer? Hoe kunnen de wijze waarop Teding van Berkhout zijn sociale netwerk via briefcontacten organiseerde en de stichtelijke brieven van Jacoba van Thiel in een breder historisch verband worden geplaatst?

Tekenend voor het ontbreken van het metaperspectief zijn de vele ad-hoc opmerkingen die ter ondersteuning van de particuliere casussen worden opgevoerd, maar die chronologisch gezien niet altijd kloppen. Zo worden Van Thiels beperkte schrijfactiviteiten – gedichten, politieke notities en historische aantekeningen ontbreken bij haar – verklaard door het gegeven dat het geleerde en literaire circuit voor

de meeste schrijfsters gesloten bleef (p. 248). Blaak verwijst hier naar de uitzonderlijkheid van de zeventiende-eeuwse dichteres Anna Roemers, terwijl Van Thiel ruim anderhalve eeuw later actief was en de mogelijkheden voor schrijfsters in de tussenliggende tijd inmiddels al veel ruimer waren geworden. Niet haar sekse maar de religieuze doeleinden van haar schrijfactiviteiten lijken me hier dan ook relevant. De ruimere mogelijkheden die vrouwen, en dus ook Van Thiel, hadden om zich via het persoonlijke genre van de brief te uiten plaatst Blaak vervolgens tegen de achtergrond van zowel de brieftheorie als de opkomst van de briefroman, maar hoe praktisch, theorie en literair genre zich tijdsmatig gezien tot elkaar verhielden weten we in feite nog niet. Pertinent onjuist lijkt me in elk geval Blaaks bewering dat achttiende-eeuwse romans doorgaans in briefvorm werden geschreven (p. 252).

Om de vier hoofdpersonen in een chronologische ontwikkeling te kunnen plaatsen, was ook enig cijfermatig materiaal over de mate van 'geletterdheid' in de door Blaak bestudeerde periode welkom geweest. Nu blijft het bij twee algemene opmerkingen over het hoge aantal analfabeten in zowel de vroege zeventiende als de late achttiende eeuw (p. 58 en 248), terwijl een precisering van deze gegevens de uitzonderlijkheid of juist representativiteit van zijn hoofdpersonages en andere 'geletterde' personen had kunnen benadrukken. In dit verband is het opmerkelijk dat 'geletterdheid' een van de meest gebruikte, maar ook de minst toegelichte term in het boek van Blaak is. De meest gangbare connotatie is nog altijd 'gestudeerd hebbende' en

‘belezen’, maar Blaak heeft de veel algemenere betekenis van ‘kunnende lezen en schrijven’ op het oog (een vreemde eend in de bijt is overigens de passage op p. 58, waar ‘geletterdheid’ plotseling verwijst naar het type letters dat personen gebruikten in hun schrift). Hij gebruikt de term dus vooral om de ‘geletterde’ van de ‘ongeleterde’ wereld te kunnen onderscheiden en in dat verband is het opmerkelijk dat hij herhaaldelijk benadrukt dat niet het schrift, maar het gesproken woord het belangrijkste informatiekanaal voor al zijn dagboekschrijvers vormde.

Of het bredere mediahistorische perspectief voor wat het spreken betreft de gewenste verdieping oplevert, waag ik dan ook te betwijfelen. Op microniveau levert de aandacht voor het gesproken woord sporadisch een aardige anekdote op (de spreekwoordelijke speld in een hooiberg), terwijl het op macroniveau slechts tot weinigzeggende gemeenplaatsen leidt, zoals: ‘hoewel het gesproken woord voor iedereen toegankelijk was, hing het gesprek van de dag dus wel af van de mensen met wie iemand in het dagelijkse leven verkeerde’ (p. 53) of ‘boeken gaven aanleiding tot gesprekken, waardoor de mening over een tekst mede werd gevormd’ (p. 293). Zeker is echter wel dat Blaak een mooie en zinvolle bijdrage aan het historische *lezersonderzoek* heeft geleverd, waarin hij een scherp oog voor het detail toont. Hopelijk gaat Blaak de uitdaging aan om in zijn volgende boek ook de grotere lijnen uit te zetten. Deze vier microstudies vormen daarvoor de onmisbare bouwstenen.

Lotte Jensen

Helleke van den Braber, *Geven om te krijgen, Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*. [Nijmegen]: Vantilt, [2002]. 411 blzn. ISBN 90 75697 77 5. € 25,-.

‘Wat kan ik nu nog zeggen, nu je tot me komt als een wezen uit een hogere sfeer, waar alles goedheid, hulp en meegevoel is. Ik kan niet anders, *ik neem het weer aan*, liefste Frans, alsof je een mij heel na staande bloedverwant was, voor wien ik geen schroom behoef te hebben.’ Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe bedankt hier Frans Mijnsen voor zijn financiële hulp. Het was één van de manieren waarop deze kunstbeschermer gehoor gaf aan zijn roeping, zoals blijkt uit Helleke van den Brabers *Geven om te krijgen* (waaruit ik Jeanne Kloos citeer). De vierledige vraagstelling die ten grondslag ligt aan het onderzoek voor dit proefschrift over het literaire mecenaat in de eerste vier decennia van de twintigste eeuw, is als volgt samen te vatten:

- In welke hoedanigheden deed dat mecenaat zich voor?
- Welke functie vervulde het in de literaire wereld?
- Hoe verhiel het zich tot andere literaire instituties?
- Welke omstandigheden hebben bijgedragen aan de opleving van het literaire mecenaat in het begin van de twintigste eeuw?

Van den Braber beantwoordt deze vragen gedeeltelijk op basis van een drietal voorbeelden, die volgens haar verschillende vormen van mecenaat representeren. Enerzijds is dat de ‘collectieve’ steunverlening aan literatoren

door het Ondersteuningsfonds van de Vereeniging van Letterkundigen (1905); anderzijds hun begunstiging door twee individuele weldoeners, de al genoemde Amsterdamse assuradeur Frans Mijnsen (1872-1954) en zijn Utrechtse collega René Radermacher Schorer (1888-1956).

Alleen al deze twee, zo brengt Van den Braber aan het licht, hebben tientallen schrijvers en culturele instellingen aan zich verplicht, deze eenmalig, gene herhaaldelijk of voor langere tijd. Beide weldoeners hanteerden een breed scala aan materiële en immateriële ondersteuningsvormen. Daarmee 'gaven ze om te krijgen': ze boden niet alleen uitkomst voor menige armlastige auteur, maar verwierven er voor zichzelf ook invloed en aanzien mee in de culturele wereld. De bibliofiel en kunstverzamelaar Radermacher Schorer concentreerde zich daarbij op veelbelovende avantgardistische jongeren en op schrijvers met een gevestigde reputatie. Mijnsen was minder kieskeurig, maar lijkt minstens zo veel invloed te hebben gehad. Die verwierf hij niet in de laatste plaats door zitting te nemen in het bestuur van het zojuist genoemde Ondersteuningsfonds, en in 1919 eveneens in de Ministeriële Commissie van Advies inzake Subsidie aan Letterkundigen (die deze subsidie jaarlijks mocht verdelen). Daarnaast zat hij in het bestuur van zowel het uit 1850 daterende Tollens-fonds (sinds 1912) als het Willem Kloos-fonds (ook sinds 1919), twee formeel onafhankelijke en particuliere steunfondsen. Onmiskenbaar ontwikkelde Mijnsen zich zo, met steeds dezelfde medebestuurders Jacobus van Looy en Ary Prins aan zijn

zijde, tot de belangrijkste geldschieter van literair Nederland.

Het Ondersteuningsfonds krijgt ook een afzonderlijk hoofdstuk, dat een interessante episode toevoegt aan de geschiedschrijving over de Vereeniging van Letterkundigen. Van den Braber behandelt het Fonds niet alleen als een van de geldaders die Mijnsen voor zijn *protégés* kon aanboren, maar zoals gezegd ook als een bijzondere vorm van mecenaat. Daartoe moet ze termen als 'mecenaat' en 'mecenas' wel erg ver oprekken, en heenstappen over het ook door haar zelf gesignaleerde bezwaar dat het fonds geen vrijwillige steun verleende, wat toch een essentieel kenmerk van mecenaat mag heten (p. 161). Wordt hier traditioneel onder verstaan: de materiële of immateriële begunstiging van kunsten of wetenschappen door een welgestelde liefhebber, Van den Braber rekent er blijkbaar ook zoiets als *zelfhulp* door schrijvers toe. Want dat was het Ondersteuningsfonds: een voorziening waar ieder lid van de Vereeniging van Letterkundigen via zijn contributie aan bijdroeg en in principe ook zelf een beroep op kon doen. Dat de Fonds-beheerders een eigengereid toewijzingsbeleid voerden, zoals Van den Braber laat zien, doet niets af aan het feit dat die voorziening door literatoren zélf in het leven geroepen en in stand gehouden werd, zij het ook wel met incidentele bijdragen van buitenstaanders. Het ziet er intussen naar uit dat de Vereeniging en haar Ondersteuningsfonds veeleer bij gebrek aan weldoeners tot stand kwamen dan dat zij exponenten waren van de opbloeiende mecenaatscultuur die Van den Braber

aan het begin van de twintigste eeuw meent waar te nemen.

Dat brengt me bij een fundamenteeler probleem. In haar vraagstelling gaat Van den Braber uit van de premisse – op p. 75 en in de conclusie heet het een hypothese, maar dat is er dan een die ze niet afdoende toetst – dat het mecenaat niet of nauwelijks meer bestond in het Nederland van de negentiende eeuw, om nadien een hernieuwde rol van betekenis te gaan spelen. Tussen 1900 en 1940 zou er pas weer sprake zijn van een ‘springlevende mecenaatscultuur’ waarin auteurs en weldoeners elkaar ‘op grote schaal’ wisten te vinden (p. 15). Van den Braber beredeneert een hernieuwd bestaansrecht van de mecenas op grond van het sterk toegenomen geloof van de Tachtigers en hun navolgers in de autonome kunstenaar, die niet meer kon werken voor zijn broodwinning. Op deze redenering valt echter wel wat op af te dingen, er nog van afgezien dat kunsttheorie en praktijk ook bij de Tachtigers soms ver uiteenliepen.

‘Voor een goed inzicht in de ontwikkelingen na de eeuwwisseling [1900] is kennis van de periode ervóór onontbeerlijk’, constateert Van den Braber terecht op p. 53. Toch deelt ze op diezelfde bladzijde mee dat ze afziet van beantwoording van de vraag ‘of de particuliere mecenas in deze tijd [1870-1900] een rol van betekenis heeft gespeeld’. Had ze dat wel gedaan, dan had ze ongetwijfeld opgemerkt dat de mecenas ook in de negentiende eeuw nog een veel voorkomende verschijning was, zowel in de literaire wereld als daarbuiten. Naast een paar vorstelijke kunstminnaren waren er vermogende

burgers en welgestelde kunstenaars als Johannes Kneppelhout en, later, Julius Bunge, die in hun eentje omvangrijke en gevarieerde steun verleenden. En ook minder kapitaalkrachtigen droegen gezamenlijk hun steentje bij, zoals veel van de talrijke weldoeners die Eduard Douwes Dekker een groot deel van zijn leven op de been gehouden hebben. Evenzo hielpen Jacob van Lennep en J.A. Alberdingk Thijm hun jonge collega Willem Hofdijk vooruit en kon A.L.G. Bosboom-Toussaint een beroep doen op een speciaal voor haar opgericht fonds.

Er lijken, kortom, net zo gemakkelijk voorbeelden van mecenaat aan te wijzen vóór het aantreden van de Tachtigers als nadien, toen het volgens Van den Braber pas weer in zwang kwam. Een bijzondere en al in de negentiende eeuw massaal gepraktiseerde vorm van collectieve steunverlening was trouwens ook het kunstlievend lidmaatschap van een kunstzinnig genootschap, waarmee misschien wel op de grootste schaal collectieve steun werd verleend. Van den Braber ziet dergelijke bijstand echter geheel over het hoofd. Pas op de laatste bladzijde van haar boek, lijkt het, begint de twijfel te knagen. Ze besluit het althans met een verrassende slag om de arm: ‘Het is voorlopig nog de vraag of de mecenas inderdaad pas na de eeuwwisseling aan zijn come-back is begonnen, of wellicht toch al eerder zijn opwachting in literaire kringen heeft gemaakt’ (344).

Waar Van de Braber tot dan toe niet of nauwelijks getwijfeld heeft aan ‘de vroeg-twintigste-eeuwse rentree van de mecenas’, ‘zijn terugkeer in de literaire wereld’ (hier geciteerd van p. 334 resp.

344), had ze die althans aannemelijker kunnen maken door een zeer groot aantal vroeg-twintigste-eeuwse mecenasen ten tonele te voeren. Ze beperkt zich echter tot een uitvoerige en op zichzelf belangwekkende behandeling van de beide hoofdrolspelers Mijnsen en Radermacher Schorer, en laat alleen incidenteel de namen vallen van, in totaal, een stuk of twaalf medewelddoers. Verder laat ze in het midden wat de omvang is geweest van het fenomeen dat ze bestudeerde, en dat is natuurlijk jammer.

Dat Mijnsen en Radermacher Schorer tientallen kunstenaars ondersteunden, hoeft immers niet per se te wijzen op een *revival* van het mecenaat. Het kan evengoed betekenen dat er maar weinig adressen waren om aan te kloppen en dat hulpbehoevende kunstenaars dus al gauw bij dezelfde steunverstrekkers terechtkwamen. Als Van den Braber meedeelt dat 'mecenaat binnen de Vereniging van Letterkundigen gezien [werd] als een uitstervend fenomeen waarvoor eigenlijk geen rol meer was weggelegd in de kunstwereld' en 'dat ook particuliere auteursondersteuning wat [Mijnsen] betreft een tot verdwijnen gedoemde activiteit was' (p. 234), dan is het moeilijk voorstelbaar dat de mecenas op dat moment aan een nieuwe opmars begonnen was. Ook de door Van den Braber beschreven schaamte van iemand als J.C. Bloem voor de jarenlange ondersteuning die hem als schrijver van verschillende zijden ten deel viel, wijst niet meteen op een gunstig klimaat voor de mecenas. En tenslotte zal ook de economische crisis van de jaren '30 dat klimaat niet verbeterd hebben.

Maar ook als ze inderdaad tot een verdwijnende soort behoord hebben, is er reden te over om Radermacher Schorer en Mijnsen in de schijnwerpers te zetten. Waar de laatste nog slechts bekendheid geniet als dichter van de tweede echelon en Radermacher Schorer alleen nog enige naam heeft als verzamelaar, doet Van den Braber ze eindelijk recht als culturele sleutelfiguren van de eerste orde. Zij kadert hun cultuurbemiddelende bedrijvigheid bovendien in met een overzicht van de discussies die in de loop van de onderzochte periode zijn gevoerd over de wenselijkheid om schrijvers en andere kunstenaars materieel of anderszins te ondersteunen. Het hoofdstuk over dit 'Ondersteuningsdebat', zoals Van den Braber het noemt, is wat mij betreft het *pièce de résistance* van haar boek. Dat debat laat ze overigens pas een aanvang nemen rond 1905, al ziet ze de roemruchte socialismedebatten van de Tachtigers er al op preluderen. Maar dat lijkt nogal ver gezocht, in aanmerking genomen dat een aantal deelnemers aan de Nederlandsche Taal- en Letterkundige Congressen datzelfde ondersteuningsdebat al veel directer voerde sinds de tweede helft van de jaren 1870.

Hoe dat ook zij, Van den Braber weet die discussie over particuliere en overheidssteun aan de kunsten, de relatie tussen kunstenaar en maatschappij en de rol van kunstenaarsverenigingen overzichtelijk weer te geven in een viertal door kunstenaars en critici ingenomen posities. Deze variëren van het zelfbewust opeisen van onvoorwaardelijke materiële bijstand tot de niet minder zelfbewuste afwijzing daarvan.

Het mag dan de vraag blijven of de mecenas werkelijk zijn *come-back* maakte aan het begin van de twintigste eeuw, Van den Braber laat met het Ondersteuningsdebat wel overtuigend zien dat dat destijds nog bepaald niet aan actualiteit had ingeboet. Op die manier zet ze het mecenaat alsnog op de kaart van de moderne Nederlandse kunstwereld. Dat lijkt me dan ook de belangrijkste verdienste van haar boek.

Ton van Kalmthout

Menno ter Braak, *De canon. Nederlandse cultuur in veertig portretten*. Samengesteld en van een nawoord voorzien door Léon Hanssen. Amsterdam (J.M. Meulenhoff) 2004, 383 pp, ISBN 90-290-7414-0. 25 euro.

De vraag of hij na zijn dood nog gelezen zou worden, of hij nog een levende factor in onze cultuur zou zijn, die vraag moet Menno ter Braak zich dikwijls hebben gesteld. Dat kan men tenminste afleiden uit het gegeven dat hij, schrijvend over anderen, dikwijls stilstaat bij of speculeert over het al dan niet gedateerd raken en de mogelijke oorzaken van die processen. Voor cultuurhistoricus en literatuurwetenschapper Léon Hanssen, de samensteller van het hier te bespreken boek *De canon*, speelde dat probleem eveneens een prominente rol. Op het omslag van *De canon* kan men nog de optimistische mededeling lezen dat Ter Braaks oordelen thans nog altijd worden geparafraseerd, bestreden of met instemming begroet, maar dat ken-

merk van onverminderde aanwezigheid wordt door Hanssen in zijn nawoord evenwel krachtig ontkend.

In een krantencolumn formuleerde Marita Mathijssen eens de stelling dat in Nederland alle literatuur die ouder is dan vijftig jaar het etiket van historische letterkunde en het stigma van onleesbaarheid krijgt. Ofschoon er toch genoeg voorbeelden zijn aan te wijzen die de algemene geldigheid van deze bewering teniet doen, blijkt de samensteller het met deze uitspraak eens te zijn. Ook Ter Braak is thans dus onleesbaar, passé; zijn houdbaarheidsdatum is ruimschoots overschreden, zo staat het in het nawoord.

Hoe dit ook zij, als geconstateerd kan worden dat het wel meevalt met de gedateerdheid van Ter Braak, is dat niet het minst te danken aan de inspanningen van Hanssen. Hij is immers de schrijver van de bekroonde monumentale Ter Braakbiografie, die in 2000 (deel 1) en 2001 (deel 2) verscheen. (In dit tijdschrift besproken in jaargang 6, p. 182-185 en jaargang 7, p. 168-170). In 2003 publiceerde hij met *Menno ter Braak 1902-1940. Leven en werk van een polemist* een beknopte editie van zijn biografie in één band. En nu, in 2004, is hij de bezorger van *De canon*, een verzameling van negenendertig portretten van Nederlandse cultuurdragers en een inleidend essay, teksten die Ter Braak voor het merendeel voor het dagblad *Het vaderland* schreef. Met dit boek is voor het eerst sinds 1992, toen de bundel *De draagbare Ter Braak* uitkwam, weer kritisch-essayistisch werk van Ter Braak verkrijgbaar, en daar mag men Hanssen dankbaar voor zijn.

Zonder enige twijfel behoort Ter Braak tot de beste essayisten en critici die Nederland gekend heeft; de hier gebundelde stukken bevestigen die reputatie volkomen. Het valt op hoe trefzeker en helder Ter Braak in al deze essays zijn personalistische visie op de Nederlandse cultuur en literatuur verwoordt, hoe consequent hij zijn normen inzet in de genuanceerde taxatie van de geportretteerden en hoezeer veel van zijn oordelen niets aan geldigheid en overtuigingskracht hebben ingeboet. Vanzelfsprekend presenteerde Ter Braak met deze beschouwingen tevens een markant zelfportret waarin met behulp van telkens gebruikte sleutelwoorden als *unzeitgemäss*, authenticiteit, individualisme, humor, eerlijkheid en onbevangenheid een beeld wordt geschetst van een ondogmatisch en polemisch denker, wiens afkeer van bijvoorbeeld extremiteiten in esthetiek en nationalisme even karakteristiek is als de voorkeur voor een levenshouding die met de geijkte moraal geen rekening houdt.

De criteria op grond waarvan de portretten geselecteerd zijn, worden bondig en niet al te duidelijk toegelicht. Voorop stond het 'kwaliteitscriterium' van Ter Braak zelf. Daarnaast speelde ook de vraag mee 'wat wij tegenwoordig als kenmerkende figuren van de Nederlandse cultuur beschouwen'. Zo zullen waarschijnlijk op grond van het eerste of van beide criteria essays zijn opgenomen over bijvoorbeeld Erasmus, Multatuli, Dèr Mouw, Couperus, Van Schendel, Carry van Bruggen, Bordewijk, Slauerhoff, Marsman, Du Perron, Vestdijk, Willink en Van Duinkerken. Eerder aan het tweede criterium zal de opname te

danken zijn van beschouwingen over onder anderen Vondel, Beets, Kloos, Van Eeden, Henriëtte Roland Holst, Huizinga, en Achterberg en Vasalis, die beiden het grootste deel van hun oeuvre pas na de Tweede Wereldoorlog zouden publiceren.

Als gezegd was een panorama van *Nederlandse* cultuurdragers, en voor Ter Braak zijn dat vooral schrijvers, het uitgangspunt van deze uitgave. Omdat het corpus teksten dat daarvoor in aanmerking komt zeer omvangrijk is, zal iedere keuze discutabele delen bevatten. Ik merk in dit verband slechts op dat met andere doelstellingen een ander boek is samen te stellen dat evenzeer een scherp zelfportret van Ter Braak zal bieden. Zo valt te denken aan een *Nederlandstalig* literair perspectief (Elschot, Walschap), aan een internationaal literair perspectief (Gide, Thomas Mann), aan een cultuurhistorisch corpus (Benda, Nietzsche), of aan een selectie uit de vele artikelen over thans geheel of nagenoeg vergeten auteurs (Ehrenburg, Wagener). Het is Hanssen kortom niet kwalijk te nemen dat deze en andere cultuurdragers *niet* in *De canon* voorkomen.

Deze wat mij betreft vanzelfsprekende lankmoedigheid kan evenwel niet betracht worden als in de beschouwing betrokken wordt op welke wijze de samensteller gemeend heeft Ter Braak 'over de beruchte drempel van vijftig jaar heen te tillen'. Toen Ter Braak in 1938 uit vele dagblad- en tijdschrift-artikelen zijn bundel *In gesprek met de vorigen* samenstelde, elimineerde hij zoveel mogelijk 'het krantendeel' uit de originele teksten, vulde die aan, voegde

die samen, kortom: hij bewerkte die stukken zodanig dat het resultaat door velen geprezen werd. Hanssen moet zich door dat voorbeeld en die adhesie gestimuleerd hebben gevoeld op soortgelijke manier de tekstbewerking voor *De canon* ter hand te nemen. Maar als de editeur zich vrijheden veroorlooft die in de regel zijn voorbehouden aan de schrijver – een schrijver kan in zekere zin met zijn teksten doen wat hij wil – is het resultaat een presentatie die regels van behoorlijke tekstbezorging negeert.

Hanssen verantwoordt de samenstelling en presentatie van *De canon* aldus: ‘Teksten zijn waar nodig omgewerkt, aangevuld of met andere samengevoegd. Verwijzingen naar de literaire actualiteit van de jaren dertig, die de huidige lezer niets meer zeggen en de lezing van de stukken bemoeilijken, zijn consequent weggelaten. Om verwarring te voorkomen zijn alle bewerkte teksten van nieuwe titels voorzien. Veranderingen in de oorspronkelijke tekst zijn nergens door tekens gemarkeerd, omdat het hier nadrukkelijk een leeseditie betreft. [...] Omwille van de toegankelijkheid is besloten de tekst geheel te herspellen en te moderniseren.’ Let wel: de komma achter het woord ‘dertig’ in dit citaat impliceert dat *alle* actualiteit van toen de lezer van nu niets meer zegt en de lectuur onnodig bemoeilijkt.

Volgens de samensteller is deze drastische werkwijze de enige weg om de historische afstand van onleesbaarheid tussen Ter Braak en de huidige lezer te overbruggen. Ik betwijfel echter ten zeerste of iemand die anno 2004 de moeite neemt een boek van Ter Braak te kopen of te lenen en te lezen, gebaat is

met en genoeg neemt met de defecte versies van de essays die hij nu onder ogen krijgt. Iets van wat de ingrepen in de praktijk betekenen, kan de lezer vermoeden als hij aandacht heeft voor redundante passages en onverwachte overgangen. Maar wat nu zoal echt de effecten van deze bewerking zijn, kan alleen aangetoond en beoordeeld worden wanneer men de oorspronkelijke teksten vergelijkt met de transformaties ervan in *De canon*, een handeling waar de gemiddelde lezer zich waarschijnlijk niet toe zal zetten. Ik heb een drietal essays op die manier onderzocht en maakte daartoe een keuze uit de zestien portretten die samengesteld zijn uit twee of drie teksten. Die basisteksten dienden wel alle in Ter Braaks *Verzameld werk* te staan. Enige controle op de gevolgde procedure wordt wel erg lastig als zo’n tekst bijvoorbeeld alleen als artikel in *Het vaderland* is gepubliceerd, wat nogal eens het geval is.

Hanssen heeft gelijk: zijn vrijheid van tekstpresentatie, zegt hij zelf, gaat ver. Ik beschouw het essay over Couperus als exemplarisch voor zijn werkwijze. Dat portret, door de samensteller getiteld ‘s-Gravenhage 1900: het genie van Louis Couperus’, is samengesteld uit twee in *Het vaderland* verschenen kronieken, respectievelijk in 1935 en 1938. Het eerste deel van het essay in *De canon* is gebaseerd op het artikel uit 1938. De oorspronkelijke openingszin is herschreven omdat wat achter de datum ‘10 juni 1938’ stond – ‘Onlangs woei deze datum met vele andere data, plotseling over mijn schrijftafel’ – verwijderd is. Tot de eventueel nog te billijken ‘modernisering’ behoort de vervan-

ging van 'der' door 'van de', maar met het elders stilzwijgend vervangen van een woord als 'gans' door een moderner equivalent als 'compleet' of 'geheel' ligt de weg wel erg verleidelijk open voor nog rigoureuzere ingrepen. Tenslotte zijn uit het artikel van 1938 een aantal zinnen en delen van zinnen geschrapt die betrekking hebben op de Couperusbiografie van Henri van Booven. Ter Braak illustreerde daarmee zijn uiteenzetting over hoe een toekomstige biograaf te werk diende te gaan en aldus werken dit soort geëlimineerde passages verhelderend. Ook in het niet als zodanig gemarkeerde deel van het essay dat gebaseerd is op de kroniek uit 1935 is iedere referentie aan Van Booven verdwenen. Toch is Hanssen er gelukkig allerm minst in geslaagd de literaire actualiteit van de jaren dertig consequent weg te laten. Een dergelijke reductie zou ook onmogelijk zijn geweest omdat die actualiteit, hoe impliciet ook aanwezig, nu eenmaal een intrinsiek aspect is van Ter Braaks werk en zeker van zijn dagbladartikelen. Het fragment waarin Ter Braak *De boeken der kleine zielen* in verband brengt met het moderne stijlprocédé van de nieuwe zakelijkheid is dus niet geschrapt, zoals ook een vraag als hoe 'is de verhouding Jan ten Brink – Couperus geweest' is blijven staan. Ongetwijfeld zal de portee van deze en vele andere passages voor de huidige lezer niet onmiddellijk te begrijpen zijn, maar dat probleem is door een goede annotatie op te lossen. Het is bijzonder jammer dat Hanssen zich in zijn noten grotendeels heeft beperkt tot literatuuropgaven, terwijl talloze, nogmaals, gelukkig niet geschrapte fragmenten het zon-

der enige toelichting moeten stellen. Wie weet nog wie Mae West was of wat bedoeld wordt met 'de debacle van het katholicisme in zijn tegenwoordige toestand', om een voorbeeld uit een ander essay te geven. Tot slot: de compositie van het stuk over Couperus in *De canon* vertoont tenminste één weinig logische en redundante overgang die het gevolg is van het assembleren van twee artikelen tot een nieuw, nimmer zo door Ter Braak geschreven geheel. Halverwege het essay accentueert Ter Braak nu: 'Ik stel voorop, dat Couperus volsterkt niet het type is van de schrijver, die altijd op hetzelfde superieure plan werkt', terwijl deze constatering de kern vormt van het betoog waarmee Hanssen Ter Braak laat beginnen...

Ik kom tot de conclusie dat de publicatie van *De canon* een zeer welkome daad van rechtvaardiging is ten aanzien van een van onze belangrijkste essayisten. Het werd tijd dat een deel van het meest toegankelijke pars van Ter Braaks oeuvre weer verkrijgbaar is. Dat nagenoeg alle portretten ondanks de vrijpostige tekstbewerking overtuigen, zegt veel over de kwaliteit van Ter Braaks schrijverschap. Ik meen dat Ter Braak en zijn huidige lezer toch het meest gediend zijn met een uitgave waarin de tekstbewerking minimaal en de annotatie maximaal is.

Hans Anten

Bij *Dimensie-Boeken* van *Internationaal Forum* is als **Leidse opstellen** 35 verschenen:

Kritische beschouwingen over Nederlandse literatuur en literatuurstudie, door René Marres
(2004, 176 pag., € 18,99, ISBN 90-6412-131-1).

Het eerste stuk in deze bundel is een uiteenzetting waarom de universitaire studie van de moderne Nederlandse literatuur niet wetenschappelijk is. Dan komt werk aan bod van Multatuli, Louis Couperus, Marcellus Emants, F. Bordewijk, Carry van Bruggen, Menno ter Braak en Ed. du Perron, S. Vestdijk en Frans Kellendonk. Soms verdedigt Marres auteurs zoals Ter Braak en Du Perron tegen de zogenaamd politiek correcten; vaak bestrijdt hij interpretaties van anderen, alvorens die van hemzelf te geven.

De meerderheid van de opstellen is nieuw. Ook staan er enkele, al in tijdschriften gepubliceerde polemische artikelen in. Hij geeft een originele visie op schrijfster Carry van Bruggen als op de dood gericht. De bourgeois ideologie van Bordewijk in zijn roman *Karakter* wordt blootgelegd en het commentaar op de bijbels/roomse visie van Kellendonk in *Mystiek lichaam* wordt tegen het licht gehouden. Moord of zelfdoding, is de vraag in het korte stuk over Emants '*Een nagelaten bekentenis*'. Lonke Couperus in zijn romans naar zijn publiek om financieel gewin?

Nog verkrijgbaar van dezelfde auteur:

Over Zogenaamde politieke incorrectheid in Nederlandse literatuur, Ideologiekritiek in analyse
(1998, 128 pag., € 16,99, ISBN 90-6412-114-1):

'Met kracht van argumenten weerlegt Marres seksistische, racistische en anderszins moreel bedenkelijke eigenschappen die volgens de ideologiekritici in de besproken werken geïmpliceerd zijn. Van vooringenomenheid heeft Marres geen last: hij beperkt zich tot dat wat er in een tekst staat en baseert daar zijn scherpe analyses en kritiek op'.

Jos Radstake, *St. Nederlandse Bibliotheekdienst*.

Over de interpretatie van "De donkere kamer van Damokles" van Willem Frederik Hermans
(1996, 84 pag., € 16,99, ISBN 90-6412-111-7):

'Zijn studie geeft een betrouwbare beschrijving van de interpretaties die de bekendste roman van Hermans heeft uitgelokt. Vaardig schift de auteur het kaf van het koren, helder argumenterend, zwakke plekken in de redeneringen van zijn opponenten opsporend, maar ook niet schromend zichzelf te verbeteren als daartoe aanleiding bestaat. Deze studie is verplichte lectuur voor wie de interpretatie van een van de fascinerendste romans uit de Nederlandse literatuur ter harte gaat.'

G.F.H. Raat, *Literatuur* 98/2

Internationaal Forum

Stichting voor Nederlandse Taal- Vertaal- Letter- en Geschiedkunde
Seringenstraat 37-a 2313 VS Leiden Nederland
Tel.-Fax: +31((0)71-514 67 03 E-post: jbiezen7@freeler.nl



Groen investeren met garantie en toch over uw geld blijven beschikken?*

Het is weer mogelijk om in een duurzaam herbebossingsproject te investeren met een hoog gegarandeerd rendement.

Het project is een Nederlands initiatief en bestaat al sinds 1994.

Deelname is mogelijk vanaf €2390,-

* vraag naar de voorwaarden
** gegarandeerd rendement per jaar.
Afgeronde cijfers

Investeren in dit project biedt de volgende voordelen:

- U kunt over uw geld blijven beschikken*
- Jaarlijkse uitkering mogelijk
- Behoud van het regenwoud
- Milieuvriendelijke investering
- FSC keurmerk, wordt ondersteund door WNF
- Duurzame werkgelegenheid
- Hoog gegarandeerd rendement vanaf looptijd 7 jaar

Gegarandeerd rendement

Na 7 jaar **7,4 %****

Na 10 jaar **8,1 %****

Na 15 jaar **8,4 %****



DE GROENE
SPAARADVISEURS

Meer informatie?

De Groene Spaaradviseurs
Postbus 2032
2800 BD Gouda
Tel. 0182-570290
info@groengeld.nl
www.groengeld.nl

Extra:

Investeerders ontvangen
een waardebon van € 50,-
te besteden in de
wereldwinkel, vraag
naar de voorwaarden.