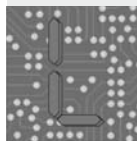


Een scheiding van tafel en bed (met verweesde kinderen)



OVER DE NEDERLANDSE LITERATUUR VAN
DE ACHTTIENDE EEUW IN ZUID EN NOORD¹

Joost Kloek

Inleiding

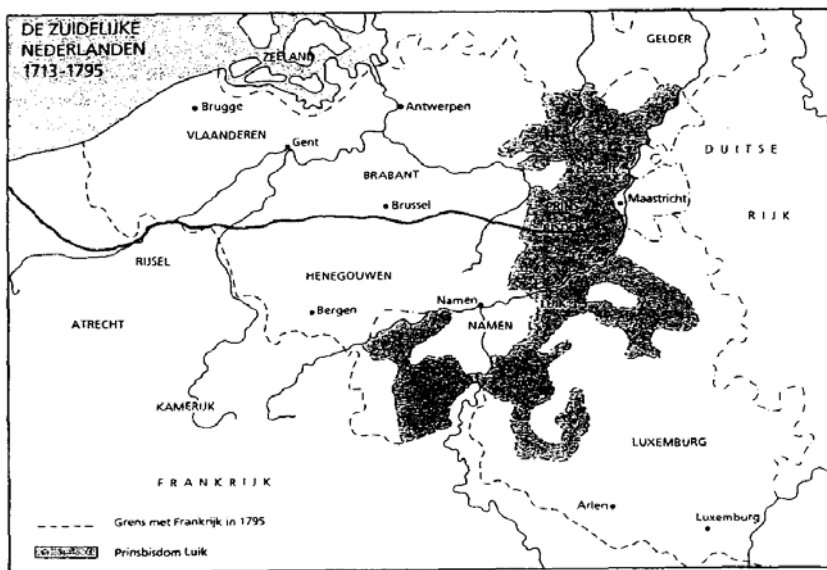
Toen op 17 januari 1997 zo ongeveer de complete universitaire letterkundige Neerlandistiek van Nederland, België en *Extra muros* zich in de vergaderzaal van de Eerste Kamer te Den Haag had verzameld om de grote lijnen uit te zetten voor een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse literatuur, was een van de problemen die ter discussie stonden dat van de 'Grenzen en geleidingen van de Nederlandstalige literatuur'.² Het gebruik hier van het woord 'Nederlandstalige' in plaats van 'Nederlandse' geeft overigens aan dat al op voorhand één knoop was doorgesneden: deze geschiedenis zou anders dan bijvoorbeeld de in 1990 verschenen *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* van Ton Anbeek een Groot-Nederlands perspectief huldigen.³ Van een onder de auspiciën van de Nederlandse Taalunie staand project was trouwens ook niet anders te verwachten. Bovendien werd ermee aangesloten bij een respectabele traditie, waarin alle grote handboekenschrijvers – Jonckbloet, Kalff, Te Winkel, Baur c.s. en Knuvelde – waren voorgelopen.

Maar hoe gebruikelijk het ook is de Nederlandstalige literatuur, dus globaal die van Nederland en Vlaams België, als een eenheid te beschouwen, zonder problemen is het niet.⁴ Op de Haagse studiedag heeft Hugo Brems daar behartigenswaardige woorden aan gewijd.⁵ Hij wees erop dat de landsgrens ook verschillen in de literaire cultuur markeert en dat de waardering daarvan met name in de negentiende en twintigste eeuw tot heftige controverses heeft geleid. De relaties tussen de Noord- en de Zuid-Nederlandse letterkunde zijn dus niet altijd even hecht geweest en Brems pleitte er dan ook voor om de wisselende intensiteit ervan een van de leidraden te laten zijn in het nieuwe project.

Dat zal inderdaad het geval zijn, zij het dat met betrekking tot één periode de formulering 'wisselende intensiteit' iets van een *understatement* heeft. Dat is globaal gesproken de achttiende eeuw. De relaties waren toen namelijk non-existent. Het literaire leven in het Noorden en dat in het Zuiden vormden twee volstrekt gescheiden domeinen, zonder enig grensoverschrijdend verkeer. Dat is eerdere

handboekschrijvers natuurlijk niet ontgaan maar – en daarmee krijgt het voorstel van Brems extra reliëf – zij verdiepten zich er nauwelijks in, laat staan dat ze de aard van de verschillen analyseerden en op zoek gingen naar verklaringen. In deze bijdrage wil ik, als auteur van het betreffende deel, een eerste verkenning wagen, waarbij mijn vertrekpunt de literatuurhistoriografische traditie zal zijn.

Misschien is het echter niet ondienstig om preliminair de politieke en culturele situatie in het Zuiden kort in herinnering te roepen. De Nederlandstalige gewesten Vlaanderen en Brabant maakten, zoals bekend, deel uit van een grotere territoriale eenheid, die tot 1713 Spaans was gebleven en daarna onder de soevereiniteit van de Oostenrijkse keizer kwam. Voor het gemak zal ik alleen de benaming Oostenrijkse Nederlanden gebruiken. De buitengrenzen daarvan liepen in grote lijnen gelijk met die van het huidige België en Luxemburg, maar het territorium werd langs de Maas in tweeën gedeeld door het autonome prinsbisdom Luik. Daarbij werd het hele gebied doorsneden door de taalgrens, die, net als nu nog steeds, globaal als een rechte lijn liep van even bezuiden Maastricht, onder Brussel langs, tot voorbij Lille, en vandaar – toen nog door het noordwesten van Frankrijk – omhoog boog naar de kust.



De Oostenrijkse Nederlanden en het Prinsbisdom Luik in de achttiende eeuw. De taalgrens is gestileerd ingetekend.

De westelijke helft was dus voor het overgrote deel Nederlandstalig, maar het Frans was de taal van het te Brussel gevestigde Oostenrijkse hof, van de landelijke bestuurscolleges, van de hoge adel en in de grote steden, in het bijzonder in Brussel, ook die van een burgerlijke topklaag. Het Oostenrijkse bewind was evenals het Spaanse toegewijd katholiek en het respecteerde de traditionele gewestelijke en stedelijke autonomie, althans tot het aantreden in 1780 van Jozef II met zijn verlicht-absolutistische ideeën. In de daaropvolgende revolutiejaren veranderde er heel veel, zowel in de Oostenrijkse Nederlanden als in de Republiek, maar mijn beschouwing blijft hier beperkt tot het voorafgaande tijdperk.

De Nederlandse letterkunde van de achttiende eeuw in de literatuurgeschiedschrijving

Dat zich in de loop van de zeventiende eeuw een literaire tweedeling tussen Noord en Zuid voltrok die ruim een eeuw zou duren, is uiteraard door alle handboekschrijvers gesignaleerd maar voor de consequenties ervan lijken ze niet al te veel belangstelling te hebben gehad. In ieder geval zag geen van hen er aanleiding in om het postulaat van een Nederlandstalige literaire eenheid voor althans deze periode te problematiseren. Dit postulaat was in feite te herleiden tot de uit de romantiek stammende gedachte dat de diepste eenheid van een natie bestaat in haar taal en literatuur, en dat de geschiedenis van die literatuur de ontwikkelingsgang van het nationale karakter weerspiegelt. Tijden waarin het nationale karakter zijn volle kracht toont – dat wil zeggen: het meest zichzelf is – geven volgens deze opvatting ook de geboorte te zien van de grote canonieke werken van de letterkunde; tijden waarin het karakter verslapt brengen onbeduidend epigonenwerk voort.

Nu is het de voorgangers natuurlijk niet ontgaan dat de literaire top- en dalperiodes in Noord en Zuid niet altijd synchroon verliepen. De bloeitijd van de Middeleeuwen was voornamelijk een Zuidelijke aangelegenheid geweest en die van de Renaissance een Noordelijke. Ook de nieuwe opbloei in de negentiende eeuw voltrok zich aanvankelijk langs gescheiden wegen en in verschillend tempo. Een zekere eigen regionale ontwikkeling werd ook wel erkend maar in de geschiedschrijving werden beide toch zoveel mogelijk met elkaar verweven tot één patroon. In alle literatuurgeschiedenissen begint dit patroon echter te rafelen in de loop van de zeventiende eeuw, is het al voor 1700 uiteengescheurd en wordt het pas weer gehecht na 1800. Minder beeldsprakig gezegd: aangekomen bij deze periode laten de literatuurgeschiedschrijvers het streven naar een min of meer geïntegreerde behandeling los om stilzwijgend over te schakelen op twee verhalen, of, om een juistere indruk te geven, op één verhaal – over het Noorden – en een los hangende appendix – het Zuiden. Klaarblijkelijk zag geen van hen nog kans daar één geschiedenis van *de* Nederlandse literatuur te schrijven, maar ook geen van hen zegt dat met zoveel woorden. Een gemeenschappelijke noemer werd alleen nog daarin

gevonden dat het zowel voor Noord- als Zuid-Nederland een periode was van diep verval van het nationale karakter, een verval dat in het bijzonder in de bovenlagen tot uiting kwam in verfransing van taal en zeden.

Dit karakterverval – ik volg nog steeds de traditionele voorstelling – had echter in de literatuur van Noord en Zuid een verschillende uitwerking. In het Noorden leidde het tot een slaafse navolging van het Franse classicisme, waarin het vaardig hanteren van poëtische en grammaticale regeltjes belangrijker werd gevonden dan dichtelijke inspiratie en literaire zeggingskracht. Met name de achttiende-eeuwse dichtgenootschappen zouden toonkamers zijn geweest van deze literaire degeneratie. In het Zuiden was de ontwikkeling nog veel dramatischer. Daar was altijd al een Frans georiënteerde elite geweest, maar in de achttiende eeuw raakten ook steeds bredere kringen van de burgerij met de Franse taal en geest ‘besmet’ – het proces wordt stevast in termen van een fatale infectieziekte beschreven – met het gevolg dat de Nederlandse literatuur en het besef van Groot-Nederlandse verbondenheid in de steden grotendeels gesmoord werd en nog slechts een ‘toevluchtsoord’ vond in het volkse milieu van rederijderskamers op het platteland. Wat daar werd geproduceerd, voornamelijk ouderwets spektakeltoneel, getuigde weliswaar van een bewonderenswaardige trouw aan het nationale karakter maar het was, begrijpelijk genoeg, literair tamelijk onbeholpen en daarmee nauwelijks de aandacht van het nageslacht waard. Vandaar dat de opeenvolgende literatuurgeschiedschrijvers zich beperkten tot een of twee plichtmatig hoofdstukken erover, die er wat verloren bij bungelden. Literair-historisch werd het achttiende-eeuwse Zuiden daarmee volstrekt gemarginaliseerd. Om een indruk te geven: Te Winkel, bij wie het nog de meeste aandacht krijgt, geeft aan het Noorden 15 maal meer ruimte; bij Knuvelder is de verhouding 1: 30.

Nieuwe visies

De laatste herziene druk van Knuvelders handboek dateert uit 1973. Intussen is het beeld van de achttiende eeuw grondig herzien. In de literatuurgeschiedenis speelt het begrip ‘nationaal karakter’ geen rol meer en ook denken we niet meer in termen van bloei en verval. Meer dan in de tijdsbestendige waarde van grote werken zijn we thans geïnteresseerd in de vraag hoe literatuur, in haar uiteenlopende verschijningsvormen, functioneerde. Welke opvattingen, waarden, rolmodellen bood zij aan, in hoeverre bestendige dan wel ondermijnende zij bestaande ideologieën en conventies? Voor welke lezers was welke literatuur toegankelijk, en waar en hoe werden de discussies erover gevoerd? Vanuit deze belangstelling kon de achttiende eeuw – althans in het Noorden – worden gerevalueerd tot een tijdvak van grote dynamiek, ook literair. Zij wordt niet meer gezien als een periode van verstarring en intellectuele en artistieke leegte maar juist als de tijd waarin een nieuw mensbeeld tot ontwikkeling kwam, dat van de verlichte, karakteristiek vaderlandse burger. En

het is vooral in de literatuur dat dit mensbeeld gestalte kreeg en verbreiding vond: in spectatoriale vertogen, romans, burgerlijk toneel en vaderlandse lyriek, en in de beschouwingen daarover in literaire tijdschriften. Ook de voorheen zo gesmade dichtgenootschappen hebben in dit kader een literair-historisch eerherstel gekregen als broedplaatsen van het nieuwe denken.⁶

Deze ingrijpende herwaardering van de achttiende-eeuwse letterkunde was, als gezegd, een Noord-Nederlandse aangelegenheid, en wel in twee opzichten. Zij werd in hoofdzaak uitgedragen door Nederlandse onderzoekers, en dezen hielden zich uitsluitend bezig met het Noord-Nederlandse literaire verleden. Wat de letterkunde van het Zuiden betreft: ook het beeld daarvan is intussen wezenlijk herzien, maar met een geheel ander resultaat. Die vernieuwing was daar trouwens, anders dan in het Noorden, het werk van enkelingen, want in België hielden en houden maar heel weinig literatuurhistorici zich bezig met de achttiende eeuw. Onder die weinigen moet in de eerste plaats Jozef Smeyers worden genoemd.

In 1975 verscheen, met een vertraging van dertig jaar op de oorspronkelijke planning, het zesde, aan de achttiende eeuw gewijde deel van de in 1939 begonnen *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*.⁷ Hier zien we de gebruikelijke scheiding van beide literaturen om zo te zeggen geformaliseerd. Het boek geeft eerst de geschiedenis van de Noord-Nederlandse literatuur, geschreven door een Nederlandse auteur, Hermine Vieu-Kuik, en vervolgens die van de Zuid-Nederlandse, geschreven door de Belg Smeyers. Behalve door de boekband zijn ze op geen enkele manier verbonden. Ik laat de vraag nog even liggen of deze radicale oplossing van een oud probleem nu ook de meest wenselijke was. Van belang is in de eerste plaats dat Smeyers de geschiedenis van de Zuid-Nederlandse letterkunde totaal heeft herschreven – of beter: voor het eerst heeft *g*eschreven. Dit is al af te zien aan de omvang van de respectieve stukken: tegenover de 320 pagina's over het Noorden staan er nu niet minder dan 240 over het Zuiden.

In de wetenschap dat de eerdere literatuurgeschiedenissen voor wat het Zuiden betreft op een zeer beperkte en tamelijk willekeurige kennis van de bronnen waren gefundeerd, heeft Smeyers een grondige speurtocht ondernomen in bibliotheken en archieven en daarmee een immense hoeveelheid nieuw materiaal aan het licht gebracht. Op basis daarvan heeft hij het beeld van de Zuid-Nederlandse letterkunde van de achttiende eeuw wezenlijk vernieuwd.⁸ Zo toont hij aan dat de rederijerscultuur zich veel krachtiger heeft gehandhaafd dan men voorheen meende. Er was geen sprake van dat die nog slechts in enkele kamers standhield – het dramatische beeld van de 'toevluchtsoorden' was dus pertinent onjuist. Smeyers heeft van tientallen kamers activiteiten kunnen traceren, die bovendien niet als geïsoleerde enclaves bestonden maar actief netwerken in stand hielden door middel van onderlinge toneel- en dichtwedstrijden. Het was alleen een bloei die weinig sporen heeft nagelaten. Wat de leden produceerden had niet de pretentie van eeuwigheidswaarde, en veel ervan is slechts handschriftelijk vastgelegd of in uiterst beperkte oplage gedrukt. Voor de poëzie waarmee bijzondere gebeurtenissen in

de gemeenschap of in het leven van individuele kamerleden werden opgeluisterd, ligt dit voor de hand. Maar ook van talloze toneelstukken is in drukvorm geen tekst nagelaten. In veel gevallen was alleen het zogenaamde ‘argument’ gedrukt, een samenvatting van de inhoud die bedoeld was om de toeschouwer tijdens de opvoering de nodige verduidelijkingen te verschaffen. Maar vaak ook is het bestaan van een stuk alleen maar gedocumenteerd doordat in de plaatselijke archieven de toestemming tot opvoering is vermeld. We weten dan ook niet of gelijke of licht variërende titels naar hetzelfde stuk verwijzen dan wel naar een nieuwe versie boden van een bekend verhaal. De identificatie wordt bovendien nog bemoeilijkt doordat lang niet altijd de naam van de auteur wordt vermeld. Literaire roem buiten de eigen kring joegen deze schrijvers er ook niet mee na.

Intussen kwamen, vooral in de tweede helft van de achttiende eeuw, naast de traditionele rederijkerskamers zogeheten ‘vrije kamers’ op, toneelverenigingen die zich buiten de rederijkersstructuur ontwikkelden, zich daarmee onttrokken aan het gezag van de zogenaamde ‘hoofdkamers’, en ook niet de innige verbondenheid hadden met de kerk en de lokale autoriteiten die kenmerkend was voor de rederijkerij. Het was vooral in deze vrije kamers – waarvan sommige zich ontwikkelden tot professionele gezelschappen – dat iets van een moderner, verlicht wereldbeeld zichtbaar wordt. Dat gebeurt met name in de vertalingen of bewerkingen van Franse originelen die zij in hun repertoire opnamen. Noord-Nederlandse stukken speelden zij niet...

De literaire cultuur in het Zuiden, zo heeft Smeyers dus aan het licht gebracht, was niet alleen veel levenskrachtiger dan voorheen werd aangenomen, zij was ook niet uitsluitend traditionalistisch. Maar wat hij ook zichtbaar heeft gemaakt, al blijft dat impliciet, is dat die literaire cultuur nauwelijks te vergelijken is met die van het Noorden in dezelfde tijd. Inhoudelijk was er het verschil dat de letterkunde in het Zuiden in overweldigende mate een voortzetting te zien gaf van de zeventiende-eeuwse traditie. Van de contemporaine vernieuwingen in het Noorden is tot laat in de eeuw geen enkele pendant te vinden. De eerste spectatoriale tijdschriften bijvoorbeeld verschenen in de jaren tachtig – een halve eeuw na Van Effen – en de eerste roman pas in 1815. Maar bovendien was de relatie tussen de literatuur en haar consumenten in beide gebieden wezenlijk verschillend. De letterkunde van het Zuiden was die van het vertoon, van het theater voor een breed publiek. In het Noorden was een dergelijke populaire toneeltraditie afwezig – ik kom daarop nog terug – en literaire genres als dichtbundels, spectators en romans waren uiteraard niet gericht op collectief openbaar genot maar veronderstelden individuele lectuur of hoogstens voorlezing of voordracht in besloten kring.

Kortom: de Nederlandstalige literatuur bestond gedurende de achttiende eeuw uit twee Nederlandse literaturen, die behalve de taal niets gemeenschappelijk hadden. In het verleden was dat anders geweest, in de toekomst zouden ze elkaar ook weer vinden, maar in de achttiende eeuw gingen de partners een scheiding aan van tafel en bed, om elk hun eigen leven te leiden.

Gevoelens van verbondenheid?

Voor Smeyers zou dit waarschijnlijk toch een te radicale conclusie zijn geweest. Hij suggereert dat hoe levend de Zuidelijke letterkunde ook was, zij niet zozeer een eigen weg ging als wel stagneerde in haar ontwikkeling. De oorzaak hiervan legt hij in een toenemende verfransing van de maatschappelijke en culturele bovenlaag. Wat dat betreft schaatst hij zich in de traditie van de eerdere literatuurgeschiedschrijvers. De vraag of deze verklaring ook nu, dertig jaar later, nog onverkort geldig is, wil ik hier laten rusten. Opgemerkt zij slechts dat inmiddels op basis van empirisch onderzoek vraagtekens zijn geplaatst bij de these van een diepgaande verfransing van het Zuiden reeds in de achttiende eeuw; het proces wordt nu in de vroege negentiende eeuw gesitueerd.⁹ Bovendien kunnen we het hele begrip 'verfransing' niet meer met de vroegere vanzelfsprekendheid gebruiken sinds de fundamentele problematisering ervan door de historicus Willem Frijhoff.¹⁰ Waar het mij hier om gaat is de observatie van Smeyers dat een aantal literatoren zelf in ieder geval vreesden voor verfransing, zich in dat verband zorgen maakten over het lage peil van de Zuid-Nederlandse literatuur, en aan hun landgenoten bewonderde Noord-Nederlandse dichters ten voorbeeld stelden. Met andere woorden: ook tijdens de scheiding bleef in het Zuiden toch een verlangen naar een herstel van de letterkundige eenheid bestaan.

Ik wil deze visie niet aanvechten, bovendien wordt zij heel genuanceerd verwoord. Maar wat ik tegelijk treffend vind in het materiaal dat Smeyers ter illustratie aanvoert, is wat er *niet* in is te vinden. In die klachten over het verval van de Zuid-Nederlandse letterkunde, de hele achttiende eeuw door, wordt niet één enkele keer verwezen naar een Noord-Nederlandse *tijdgenoot*. Het zijn steeds weer Cats en Vondel die als voorbeelden ter navolging worden aangeprezen, incidenteel geflankeerd door enkele andere zeventiende-eeuwers. Nergens schijnt er te zijn gerefereerd aan eigentijdse schrijvers als Justus van Effen, Lucretia van Merken, Rhijnvis Feith, Betje Wolff en Aagje Deken. Spreekt uit dit verzwijgen niet tevens een welbewust afstand nemen van de richting die de Noord-Nederlandse literatuur inmiddels was ingeslagen? Het is immers toch wel intrigerend, die Zuid-Nederlandse literatoren die bezorgd zijn over het niveau van hun letterkunde en over de weerbaarheid ervan tegen de Franse dreiging, die vol bewondering zijn voor de Noord-Nederlandse auteurs van een eeuw terug, maar die het bestaan van de contemporaine opvolgers daarvan volstrekt doodzwijgen! De reden ervoor kan moeilijk een totale onbekendheid zijn met wat er in het Noorden werd gepubliceerd. Een verkenning van een aantal geveilde privé-bibliotheken leerde dat sommige bezitters regelmatig recent uitgegeven boeken uit het Noorden aanschaffen, vooral op wetenschappelijk gebied.¹¹ Dezelfde bron liet echter ook zien dat als er al na 1700 uitgekomen literaire werken bij waren, het stevast ging om heruitgaven van inderdaad weer Cats en Vondel.

Wat hadden de Zuid-Nederlandse literatuurliehebbers tegen de eigentijdse Noord-Nederlandse letterkunde?

Het beeld van de Republiek in de Oostenrijkse Nederlanden

Om deze antipathie te begrijpen, dienen we ons allereerst te realiseren dat er in de Oostenrijkse Nederlanden, ook in het Nederlandstalige deel, bijzonder weinig warme gevoelens leefden ten aanzien van de Republiek en haar bewoners.¹² Het zou een misverstand zijn te denken dat er nog enig verlangen bestond om de scheiding zoals die bij de Vrede van Munster definitief was geworden, ongedaan te maken. De Republiek, die in het kader van de Spaanse Successie-oorlog het Zuiden samen met Engeland had bezet, beschouwde het nadien formeel als veroverd gebied, waarover zij het gezag deelde met de Oostenrijkse keizer.¹³ Veroverd, niet bevrijd. Het werd dus niet als in wezen een deel van het eigen land beschouwd, maar als een win-gewest dat naar believen kon worden geëxploiteerd. Deze interpretatie rechtvaardigde in noordelijke ogen de zware economische sancties die het buurland werden opgelegd, alsmede de legering van Staatse troepen – op Zuid-Nederlandse kosten – in een aantal steden langs de grens met Frankrijk, de zogenaamde Barrière.

Van een normalisatie van de betrekkingen zou het de hele achttiende eeuw niet komen. Zo bleef tot grote verbittering van het Zuiden de Schelde ‘gesloten’ (wat wil zeggen dat de Republiek het transitoverkeer streng reguleerde en er zware belastingen over hief), waardoor de imposante havens van Antwerpen er vrijwel leeg bij bleven liggen, als monumentaal symbool van Noord-Nederlandse knevelarij. De gevoelens werden er niet warmer op toen in 1722 het Noorden een Zuidelijke poging om een ‘Compagnie’ à la de V.O.C. op te richten ten behoeve van koloniale handel, met als thuishaven Oostende, wist te torpederen. Het was een onderneming waarvan de Zuid-Nederlanders veel hadden verwacht en waarin ze ook al veel hadden geïnvesteerd. De keizer kon zich een conflict in deze geïsoleerde uithoek van zijn gebied niet permitteren. Ook daarna bleef de puissant rijke Republiek het zich moeizaam herstellende Zuiden dwarsbomen met fiscale maatregelen en diplomatieke chicanes.

Het is dus maar al te begrijpelijk dat in het Zuiden geen enkel gevoel van verbondenheid met het Noorden bestond. Met het Oostenrijkse gezag heeft men bijzonder weinig problemen gehad, althans tot de hervormingsmaatregelen van Jozef II laat in de eeuw. De vijand, dat was ‘Holland’. Als ergens zich toen de stereotiepe voorstelling van de Hollander heeft gevestigd als plompe, arrogante, inhalige, jeneverdrinkende ‘Kaaskop’, dan was het wel hier. Noord-Nederlandse tegenslagen werden dan ook met onverholen leedvermaak begroet en leidden zelfs tot de enige ‘literatuur’ waarin het contemporaine Noorden figureert: die van het straatlied. Toen, bijvoorbeeld, in september 1747, tijdens de Oostenrijkse Successie-oorlog, de Fransen het vrijwel onneembaar geachte Bergen op Zoom veroverden, wat in het Noorden tot grote consternatie leidde, werd in het Zuiden sarrend gezongen:

Wel, loze Jantje Kaas,
Hoe mooi hebt gij het aan uw Maes,
Dat Bergen op den Zoom
Verliest haar room,
Mits zij bukt onder 't fransche jok, *omdat*
Zuipt hierop een jenever-slok,
Nu dat uw bevende hert
Bezwijkt van smert.¹⁴

Kleinerling dus en leedvermaak – en een zoet moment van wraak voor een natie die zich al een eeuw lang door de Republiek gekleineerd en onderdrukt voelde.

Godsdienst, literatuur, literaire cultuur

Naast de politieke tegenstelling was er de religieuze.¹⁵ De Republiek was een overwegend protestantse natie. In de Oostenrijkse Nederlanden, waar kerk en staat niet gescheiden waren, was het katholicisme de enige toegestane godsdienst. In de kerk, en niet minder in het onderwijs, werden Luther en Calvijn voorgesteld als instrumenten van de antichrist. A priori was er dus al een weinig gunstige voedingsbodem voor interesse voor de literatuur uit de ketterse buurstaat.

Maar het verschil ging dieper. De katholieke kerk was van oudsher zeer manifest aanwezig in het openbare leven. In de Zuidelijke Nederlanden gaf zij dan ook bij alle belangrijke gebeurtenissen, of het nu op nationaal, gewestelijk of plaatselijk niveau was, *acte de présence*. Omgekeerd was het wereldlijke gezag aanwezig bij alle kerkelijke festiviteiten. Dat waren er vele, want het kerkelijke jaar telde enkele tientallen feestdagen die collectief gevierd werden met processies en ommegangen. Daarnaast had iedere stad of dorp zijn eigen schutspatroon en vaak wel meer dan één, die jaarlijks herdacht werden. Uit deze cultuur van exuberant feestelijk vertoon was de rederijkerij oorspronkelijk voortgekomen. In het Noorden was zij niet lang na de Reformatie verdwenen: de gereformeerden haatten wereldlijk vertoon. In het Zuiden bleven de kamers hun functie vervullen: zij waren het die iedere festiviteit opluisterden met voorgedragen gelegenheidsverzen en vooral ook toneelvoorstellingen. De katholieke kerk zag in het toneel een voortreffelijk medium om het geloofsleven te versterken, en in het bijzonder de Jezuïeten, die in de katholieke landen het onderwijs grotendeels in handen hadden, droegen met hun schooltoneel krachtig bij aan deze theatrale traditie. Theatraal trouwens in dubbele zin. Het ging niet om het toneel van de classicistische wetten, de gestileerde gebaren en gepolijste taal zoals dat aan de vorstelijke hoven en ook in de Amsterdamse schouwburg werd bedreven. Het toneel in het Zuiden, dat van de rederijderskamers maar ook dat van de vrije kamers en de losse gezelschappen, was volkstoneel, gericht op het effect: spektakel dus, pathos, gruwelen en soms rauwe taal.

In dit licht beschouwd is het weinig verwonderlijk dat Zuid-Nederlanders die zich zorgen maakten over het niveau van hun letterkunde, hun grote voorbeeld zagen in de dichter die de grootmeester van het barokke drama was geweest: Vondel. Nadien had in het Noorden immers het Franse classicisme zijn intrede gedaan, waarin juist alles werd vermeden wat in het Zuiden het toneel zijn aantrekkingskracht gaf.

Maar ook buiten het specifieke bestel van het rederijkerstoneel kan de contemporaine Noord-Nederlandse letterkunde voor Zuid-Nederlanders onmogelijk aantrekkelijk zijn geweest, zelfs niet in meer verlichte kringen. Daarstraks heb ik kort aangestipt hoe in de loop van de achttiende eeuw in het Noorden de letterkunde steeds sterker in dienst werd gesteld van de modellering van ‘de verlichte vaderlandse burger’. Het karakter van deze ‘vaderlander’, waardoor hij – en soms ook zij – zich onderscheidde van de bewoners van andere landen, werd in deze beeldvorming gekenmerkt door nobele eigenschappen als moed, trouw en ingetogenheid, diepgewortelde godsdienstzin en ook door verlichte denkbeelden. Hij verafschuwde in het bijzonder geestdrijverij en bijgeloof. Dit impliceerde dat met een volstrekte vanzelfsprekendheid de vaderlandse burger verondersteld werd protestant te zijn – van welke denominatie daarbinnen was minder belangrijk. Het aanhangen van de katholieke godsdienst was principieel onverenigbaar met dit ideële burgerschap omdat het katholicisme in het Verlichtingsdiscours de belichaming vormde van bijgeloof en inquisitie.¹⁶ Dat betekent niet dat in verlichte kringen alle katholieken als slecht werden beschouwd. Slecht, dat waren de kerk en haar dienaren. ‘Gewone’ katholieken ontbrak het slechts aan verlichting en gezond verstand.

De Noord-Nederlandse letterkunde van de achttiende eeuw was daarmee die van een vaderland waar de Zuid-Nederlanders principieel waren buitengesloten. Niet omdat hun religieuze opvattingen expliciet erin bestreden werden, maar omdat de protestantse kijk op de wereld zo evident boven discussie verheven was. Er is dan ook niet zo veel voorstellingsvermogen voor nodig om te begrijpen dat de populaire levenswijsheid van Jacob Cats, al was dan de auteur het ware geloof niet toegedaan, de Zuid-Nederlanders oneindig meer aansprak dan de impliciete moraal van tijdgenoten als Justus van Effen, Betje Wolff en Aagje Deken en al die andere vormgevers van het verlichte burgerideaal. En dat de toneelmoderniseerders van de vrije kamers bruikbaarere voorbeelden vonden bij Franse auteurs dan bij Nederlandse.

Een scheiding van tafel en bed, met verweesde kinderen

De Nederlandse literatuur, zo mogen we concluderen, was in de achttiende eeuw uiteengevallen in twee literaturen die niet alleen inhoudelijk bijzonder weinig gemeen hadden maar waarbij aan weerszijden van de grens ook geen enkele

belangstelling bestond voor wat de andere kant te bieden had. De kloof was ontstaan met de religieuze en politieke scheiding die inzette tegen 1600 en politiek werd vastgelegd in 1648, en zij verdiepte zich daarna alleen maar. Tot het einde van de achttiende eeuw bestendigde de Republiek met haar machtspolitiek een diepe antipathie en frustratie in het Zuiden jegens de Noord-Nederlanders. Op literair niveau scheidden de wegen zich onherroepelijk toen in het Noorden de literatuur een uitgesproken Noord-Nederlands nationaal profiel kreeg van verlicht protestante signatuur. Kennis van deze achtergronden verscherpt en verdiept ons inzicht in de beide literaturen en ons begrip voor het wederzijdse negeren. Dit alles bevestigt natuurlijk alleen maar het gelijk van Brems: ook het gegeven dat er voor een periode van ruwweg een eeuw feitelijk nauwelijks kan worden gesproken van *de* Nederlandse literatuur, is wezenlijk voor de geschiedenis van die literatuur.

Om deze verwijdering te verklaren, zo bleek al impliciet, kunnen we weinig meer aan met begrippen als 'verval' en 'verfransing'. Met evenveel recht, of evenzeer ten onrechte, zou men kunnen betogen dat de beide letterkundes in de achttiende eeuw meer dan ooit hun authentieke gezicht toonden: die van het Noorden weerspiegelt het Noord-Nederlandse karakter: calvinistisch ingetogen, intellectueel, redenerend. De Zuid-Nederlandse is die van de Zuiderling: katholiek exuberant, emotioneel, teatraal. Vruchtbaarder dan zulke stereotyperingen is het erkennen van beide literaturen in hun eigen aard en functie. De geringe aandacht en waardering van de vroegere literatuurgeschiedschrijvers voor het Zuiden kwam niet alleen voort uit hun betrekkelijke onbekendheid ermee, maar ook uit het feit dat zij normen van esthetica en literaire vernieuwing hanteerden waar deze letterkunde inderdaad niet aan voldeed. Zij werd diensgevolge min of meer afgedaan als een soort geïsoleerd relict van vroegere tijden. Daarmee werd allereerst de maatschappelijke betekenis ervan miskend. Tevens werd over het hoofd gezien dat een barokke populaire cultuur, en in het bijzonder het spektakeltoneel, ook in andere katholieke gebieden in Europa in bloei is gebleven tot diep in de negentiende eeuw.¹⁷ Eén voorbeeld ervan is algemeen bekend gebleven, zij het in een muzikale verpakking van een grotere kunstenaar dan de schrijver zelf was: het is het stuk *Die Zauberflöte* van de Weense volkstoneelschrijver Emmanuel Schikaneder.

Wanneer we dus het beeld van een scheiding van tafel en bed handhaven, moeten we niet de Zuidelijke partij de rol van verlaten slachtoffer opdringen. Zij – en ik bedoel daarmee de Zuidelijke literatuur en laat het aan de lezer over om daarin de vrouw of de man te projecteren – ging de weg die haar het best tot haar recht deed komen. Kinderen van de rekening waren er wel, maar ik moet bekennen dat ik die eigenlijk pas in het oog kreeg toen ik doordrongen raakte van de condities waaruit de scheiding was ontstaan en waardoor zij werd bestendigd. Die kinderen woonden niet in het Zuiden maar in het Noorden. Het waren de katholieken aldaar. Zij waren bij de verkeerde ouder terecht gekomen.¹⁸

De katholieken vormden in de Republiek ongeveer eenderde van de bevolking. Anders dan men misschien zou denken woonde het merendeel van hen *boven* de

grote rivieren: Noord-Brabant was dun bevolkt en het huidige Limburg was slechts voor een klein gedeelte Staats territorium. Met name in de gewesten Holland en Utrecht vormden zij een substantiële minderheid. Als zodanig werden zij geduld maar ook niet meer dan dat. Van bestuurlijke en juridische functies waren ze uitgesloten. Kloosters en katholieke scholen waren verboden. Hun kerken mochten niet als zodanig herkenbaar zijn. Ook verder moesten ze zich onthouden van publiek vertoon: geen processies en geen ostentatieve begrafenis. Priesters dienden hun status te verhullen, met een lange jas over hun habijt en – pikant detail in het licht van een actuele discussie – met een bedekt hoofd opdat hun tonsuur niet zichtbaar zou zijn.¹⁹

Het was de katholieken echter toegestaan te publiceren en hun mis- en gebedenboeken, liedbundeltjes en devotielectuur bleef dan ook ongehinderd verschijnen. Maar het verbod op publieke activiteiten maakte een katholiek literair leven zoals dat in het Zuiden bestond, in het Noorden onmogelijk. De rederijerskamers waren – als gezegd – al vroeg in de zeventiende eeuw verdwenen onder druk van de protestantse geestelijkheid. Ook vervangende, besloten verenigingsvormen waren de katholieken niet toegestaan. Zij konden dus nauwelijks literair opgeluisterde bijeenkomsten houden en geen eigen toneelvoorstellingen organiseren. Met de opheffing van de katholieke scholen was ook het schooltoneel teloor gegaan. Kortom: hun populaire theatrale cultuur was de katholieken in het Noorden eenvoudig afgenomen.

Maar ook de ‘hogere’ letterkunde lijkt voor de ontwikkelden onder hen een gesloten domein te zijn geworden. Tot diep in de zeventiende eeuw waren er katholieke dichters geweest die algemene erkenning genoten, in de eerste plaats natuurlijk Vondel (zoals bekend op latere leeftijd tot het katholicisme overgegaan), daarna Jan Vos en rond 1700 nog Jan Baptist Wellekens. Dan houdt het op. Het wordt in geen van de handboeken gesignaleerd maar het hoort toch óók tot de geschiedenis van de literatuur in het Noorden: na Wellekens verdwijnen de katholieken voor bijna een eeuw uit het literaire leven. Over het waarom kunnen we vooralsnog weinig meer dan speculeren. Het lijkt wel een ontwikkeling te illustreren waarop nog maar kort geleden de aandacht is gevestigd, namelijk dat in de achttiende eeuw in het sociale verkeer de kloof tussen protestanten en katholieken dieper werd. Ze gingen minder met elkaar om, gemengde huwelijken werden zeldzamer, kortom: ze sloten de eigen gelederen.²⁰ Voor katholieken moet het daardoor moeilijk zijn geworden toegang te krijgen tot de door protestanten gedomineerde literaire wereld. Wellekens had kunnen publiceren dankzij het mecenaat van een protestantse vriend, Pieter Vlaming. Was zoiets later nog wel mogelijk? De dichtgenootschappen zullen als bolwerken van het verlichte burgerideaal waarschijnlijk geen grote aantrekkingskracht hebben uitgeoefend op literair geïnteresseerde katholieken, maar *konden* die überhaupt wel lid worden? Er zijn in ieder geval geen voorbeelden van bekend.²¹ In strikte zin waren de katholieken niet literair monddood gemaakt, maar in de praktijk kwam het er wel op neer.²² De

katholieke letterkunde bestond gedurende de achttiende eeuw in het Noorden nog slechts in de vorm van stichtelijke werken en vooral werkjes.²³ Sommige daarvan waren geschreven door Zuid-Nederlandse pastoors op een Noordelijke missiepost. Dat was tevens de enige vorm van grensoverschrijdend literair verkeer tussen Zuid en Noord die deze periode te zien heeft gegeven.

Slot en toegift

Alles overziende is het herstel van de literaire betrekkingen tussen Zuid en Noord in de loop van de negentiende eeuw veel verbazingwekkender dan het wederzijdse negeren in de voorafgaande periode. De eerste tekenen van toenadering zijn al zichtbaar in de laatste jaren van de achttiende eeuw, onder meer in de bekende *Verhandeling op d'onacht der moederlyke Tael* van Jan Baptist Verlooy uit 1788. Niet toevallig is dit pleidooi ook het eerste in het Zuiden waarin de opvatting doorklinkt die ik hiervoor heb aangewezen als de oorsprong van de Groot-Nederlandse literatuurgeschiedschrijving: de gedachte dat er een diepe, onverbreeklijke eenheid bestaat tussen het nationale karakter en de taal waarin die natie zich uit.²⁴

Dit sluiten van de cirkel zou een mooie afronding kunnen zijn maar ik wil toch niet eindigen zonder eenmaal een dichter zelf aan het woord te hebben gelaten. Ook in een literatuurgeschiedenis die meer gericht is op het functioneren van literatuur in de maatschappelijke context dan op het herijken van de canon, mag de auteur niet voorbij gaan aan de billijke vraag van de lezer: 'Zijn er bij dit alles, schrijver, ook teksten die je kunt genieten zonder je historische bril op?' Gelukkig zijn die er ook en van één daarvan – uiteraard, in deze context, een Zuid-Nederlandse – wil ik ter afsluiting een kort fragment presenteren.

Het werkje in kwestie is in 1719 te Antwerpen verschenen. Het wordt in geen enkele literatuurgeschiedenis genoemd en helemaal onbegrijpelijk is dat niet: het behoort tot een domein dat – niet zonder reden – zelfs door Smeyers tot de literaire marge wordt gerekend: dat van de devotielectuur. Doorgaans getuigen dit soort werken – vrome overpeinzingen, opwekkingsgeschriften, heiligenlevens, bekeringsgeschiedenissen etc. – meer van religieuze dan van literaire bezieling. Ook de auteur van *Wonderbaere veranderinge van de wereldsche liefde in de Goddebyke liefde of zeldzaeme bekeeringe van Maria Magdalena*, een verhalend gedicht in ca. 2400 regels, beoogde met zijn werk geen literaire roem: hij – of zij – liet het boekje anoniem verschijnen en de tekst levert geen enkel aanknopingspunt omtrent zijn of haar identiteit. Het is ooit uit de vergetelheid opgedolven door Anton van Duinkerken, die er fragmenten uit opnam in het in 1939 verschenen derde deel van zijn *Bloemlezing uit de katholieke poëzie van de vroegste tijden tot heden*²⁵ maar is er daarna, ondanks Van Duinkerkens uitbundige lof, weer in teruggegleeden.²⁶ Wanneer ik hier opnieuw de schijnwerpers erop richt, doe ik dat dan ook niet alleen om mijn contextuele verhaal te laten uitlopen op een tekst die boven alle contexten uitstijgt,

maar ook bij wijze van appel aan mijn collega's neerlandici en algemene literatuurwetenschappers in België én Nederland om wat meer in die Zuid-Nederlandse literatuur van de achttiende eeuw op avontuur te gaan.

Het fragment dat hier volgt schildert het lichtzinnige leven van Maria vóór haar bekering. De dichter heeft haar de gedaante gegeven van een verwende schone uit de rijke bourgeoisie, omstuwd door begerige vrijers. Het is een leven van feesten en vertoon:

Men viert haer op het meest,
Men noemt haer een Goddin
Sy rooft dor haer gesicht
Aen Jonkheyd, hert en zin.

Omtrent den midder-noen
Onthaelde sy de gasten,
De Knechten liepen ront,
Die op haer winken pasten.

op haar wenken acht gaven

De Tafel was gedist
Met alle lekkerny
Van Pluym, en graet Gediert
Van Sousen, en Pastey.

Als 't Lichaem was gemest
Met dranken, en met spyzen,
Doen hield men open-Hof;
Men kwam haer eer bewyzen:
Het Snaer-spel word geroert
Men hoort het zoet geluyt
Terwylen dat men danst
Op Cyther, Herp, en Fluyt.

Dat duerde heel den nacht,
Wat wirtter niet bedreven?
Wanneer de duysternis,
Den vrydom scheen te geven

Aen losse dertelheyd?
Als Bacchus is versaed;

En in het donker jukt,
Peyst eens hoe het dan gaet...²⁷

*dartelt, stoeit
denk je in*

De evocatie is even trefzeker als onnadrukkelijk, zoals later in het gedicht ook het religieuze sentiment dat is. Maria's bekering, haar rol in het lijdensverhaal, haar kluizenaarschap en ten slotte haar hemelvaart – het wordt de lezer alles levendig en aanschouwelijk voorgesteld, zonder enige moraliserende of didactische interventie. Het gaat misschien wat ver om met Van Duinkerken, die nooit om een superla-

tief verlegen zat, de onbekende auteur meteen maar te verheffen tot 'de grootste Nederlandsche dichter van de achttiende eeuw'.²⁸ Er is immers literaire grootheid in soorten en maten. Maar ik wil graag erkennen dat zijn ongeunstelde werkje ook mij dichterlijker in de oren klinkt dan veel van wat zijn wél bekende tijdgenoten hebben voortgebracht, die in het Noorden inbegrepen.

Bibliografie

Algemene geschiedenis der Nederlanden, dl. 9 'Nieuwe tijd'. Haarlem 1980.

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

Baur, F. e.a. (red.), *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*. 's-Hertogenbosch enz. [1939-1975]. Dl. 1-7, 9. (Als dl. 8 en deel 10 kunnen worden beschouwd resp. Ada Deprez, Walter Gobbers en Karel Wauters (red.), *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw*, Gent 1999-2003, 3 dln., en Matthieu Rutten en Jean Weisgerber, *Van 'Arm Vlaanderen' tot 'De Voorstad groeit'. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon*, Antwerpen 1988.)

Bekkering, H. en A.J. Gelderblom, *Veelstemming akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis. Verslag studiedag Literatuurgeschiedenis Den Haag, 17 januari 1997*. Den Haag 1997.

Clemens, Th., 'Ijkpunt 1750': Op zoek naar nieuwe grenzen in het politiek-religieuze landschap van de Republiek'. In: C. Augustijn en E. Honée (red.), *Vervreemding en verzoening. De relatie tussen katholieken en protestanten in Nederland 1550-2000* (Nijmegen 1998) p. 69-101.

Demey, J., *De historische twee-eenheid der Nederlanden: bestendige kloof in toenadering*. Nijmegen enz. 1978.

De Ridder, Paul, *Nieuw licht op J.B.C. Verlooy (1746-1797), Vader van de Nederlandse Beweging*. Brussel/Gent 2001.

De Ridder, Paul, 'De mythe van de vroege verfransing. Taalgebruik in Brussel van de 12^e eeuw tot 1794'. In: Jozef Janssens en Remco Sleiderink (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14^e tot de 18^e eeuw* (Leuven 2003) p. 181-212.

Duinkerken, Anton van, (red.), *Dichters der emancipatie*. Bilthoven 1939. (*Bloemlezing uit de katholieke poëzie van de vroegste tijden tot heden*, dl. 3.)

Frijhoff, Willem, 'Verfransing? Franse taal en Nederlandse cultuur tot in de revolutietijd'. In: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 104 (1989), p. 592-609.

Goosen, Louis, *Van Andreas tot Zacheüs. Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*. Nijmegen 1992.

Hagen, Edwina, Antikatholicisme, nationaal besef en de Nederlandse spectators ca. 1750-1800', In: *De achttiende eeuw* 30 (1998), p. 141-162.

Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Groningen 1882-1892⁴. 6 dln.

Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Groningen 1906-1912. 7 dln.

Kloek, Joost en Wijnand Mijnhardt, *1800: Blauwdrukken voor een samenleving*. M.m.v. Eveline Koolhaas-Grosfeld. Den Haag 2001. (*Nederlandse cultuur in Europese context* dl. 2.)

Lammers, C.J. *Nederland als bezettende mogendheid 1648-2001*. Amsterdam 2003. (Mededelingen van de Afdeling Letterkunde van de KNAW, Nieuwe Reeks, Deel 66 no. 5.)

- Langvik-Johannessen, Kåre**, *De Brusselse hoofdtonelen. Een bijdrage tot de geschiedenis van het Brusselse theater in de Oostenrijkse tijd*. Brussel 1993. (Facultés universitaires Saint-Louis/Studiecentrum 18^{de}-eeuwse Zuid-Nederlandse Letterkunde: Cahier nr. 10.)
- Langvik-Johannessen, Kåre**, 'Het gruweldrama'. In: Idem (ed.), Jacobus de Ridder, *Het bloedig moordthonneel in Don Renory*, met inleiding over het Europese gruwelspel, (Brussel 1994. Facultés universitaires Saint-Louis/Studiecentrum 18^{de}-eeuwse Zuid-Nederlandse Letterkunde: Cahier nr. 11A), p. 15-49.
- Polman, P.**, *Katholiek Nederland in de achttiende eeuw*. Hilversum 1968. 3 dln.
- Rooden, Peter van**, *Religieuze regimes. Over godsdienst en maatschappij in Nederland, 1570-1990*. Amsterdam 1996.
- Schenkeveld-van der Dussen, Riet, e.a.** (red.), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar*. Amsterdam 1997.
- Smeyers, J.**, 'De Nederlandse letterkunde in het Zuiden'. Met medewerking van E. de Bock. In: J. Smeyers, en Hermine J. Vieu-Kuik, *De letterkunde in de achttiende eeuw in Noord en Zuid* (= Baur e.a. (ed.) dl. 6), Amsterdam/Antwerpen [1975], p. 329-595.
- Smeyers, Jozef**, *Van traditie naar vernieuwing. De 18^{de}-eeuwse Zuid-Nederlandse letterkunde: een overzicht*. Brussel 2003. (Facultés universitaires Saint-Louis/Studiecentrum 18^{de}-eeuwse Zuid-Nederlandse Letterkunde: Cahier nr. 24.)
- Vries, Marleen de**, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800*. Nijmegen 2001.
- Winkel, J. te**, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*. Haarlem 1922-1927². 7 dln.
- Wonderbaere veranderinge van de wereldsche liefde in de Goddelyke liefde of Zeldzaeme Bekeeringe van Maria Magdalena*. In Rym-dicht voor oogen gestelt aen alle zoo wereldsche Liefhebbers als Godminnende Zielen. Voor een Nieuw-Jaer gifte. Antwerpen, J.P. De Cort, [1718].

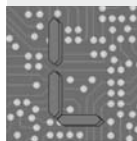
Het kaartje van de Zuidelijke Nederlanden is ontleend aan J.C.H. Blom en E. Lamberts, *History of the Low Countries* (New York/Oxford 1999) p. 246.

Noten

- 1 Enigszins gewijzigde tekst van mijn op 30 november 2004 aan de Universiteit Utrecht uitgesproken afscheidscollege. De oorspronkelijke versie is in beperkte oplage verschenen in de facultaire reeks van de Letterenfaculteit.
- 2 De betreffende voordrachten en een kort verslag van de discussie in Bekkering en Gelderblom (red.) 1997, 45-64.
- 3 De inmiddels gekozen titel volgt in alle opzichten de traditie: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*. Het ligt in de bedoeling dat de eerste delen in 2006 zullen verschijnen. Anbeek heeft overigens bij de tweede druk zijn boek herdoopt in *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*.
- 4 In feite stelt de begrenzing voor meer problemen dan alleen dat van het beperkt- c.q. Groot-Nederlandse perspectief, waartoe ik me hier bepaal. Zie daarvoor de bijdragen van F. Willaert en A.N. Paasman aan de genoemde discussie.
- 5 'Lezing H. Brems', in Bekkering en Gelderblom, 54-57.

- 6 Samenvattend: Kloek en Mijnhardt 2001. Voor de dichtgenootschappen ook De Vries 2001.
- 7 Baur [1939-75]. Zie voor de ongelukkige geschiedenis van deze onderneming het 'Ten geleide' bij het substituut-achtste deel.
- 8 Een handzame synthese heeft Smeyers nog onlangs gegeven in Smeyers 2003.
- 9 De Ridder 2003.
- 10 Frijhoff 1989. Een vergelijkbare kritische analyse is voor de Zuidelijke Nederlanden nog een dringende wens.
- 11 Ik raadpleegde een aantal catalogi in de collectie Van Overbeke in de UB Leuven. Met dank aan prof. dr. Jan Roegiers, die mij hierop attendeerde, en dr. Chris Coppens, die mij er wegwijst in maakte.
- 12 Algemeen over de politiek, cultuur en religie in de beide gebieden: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden* dl. 9 (verder: AGN).
- 13 Lammers 2003, 22-32.
- 14 Zonder bronvermelding geciteerd in Demey 1978, 49. De metrische structuur correspondeert niet met een van de melodieën in de 'Voeten-bank' in het Meertens-instituut. (Met dank aan Prof. dr. Louis Grijp.)
- 15 AGN 317-418.
- 16 Kloek en Mijnhardt 2001, 191-92, Hagen 1998.
- 17 Langvik-Johannessen 1993 hfdst. 1 en Langvik-Johannessen 1994.
- 18 Over hen AGN 345-356 en vooral Polman 1968.
- 19 Polman 1968 dl. 1, 367.
- 20 Van Rooden 1996, 20-27; Clemens 1998.
- 21 De Vries 2001 stelt overigens nadrukkelijk dat in alle belangrijke genootschappen katholieken actief waren (162, 221), maar noemt geen namen en lijkt zich uitsluitend te baseren op statutaire verklaringen dat geen specifieke geloofsbelijdenis werd aangehangen.
- 22 Ook Schenkeveld 1997 vermeldt geen enkele Noord-Nederlandse katholieke dichteres in de achttiende eeuw.
- 23 Zie Van Duinkerken 1939 'Inleiding' en Polman 1968 dl. 1, 121-39, 149-51, 343-46 en dl. 2, 108-13.
- 24 De Ridder 2001.
- 25 Van Duinkerken 1939, 25-28, 182-90.
- 26 De titel wordt wel (maar ten onrechte als 'leerdicht') vermeld in het lemma 'Maria Magdalena' in Goosen 1992, 217.
- 27 *Wonderbaere veranderinge*, 5-6.
- 28 Van Duinkerken 1939, 25-26.

Bij hoog en bij laag



HET GOTIEKE IN THOMAS ROSENBOOMS

VRIEND VAN VERDIENSTE

Agnes Andeweg

In weinig Nederlandse romans hangt zo'n beklemmende sfeer als in Thomas Rosenbooms tweede boek *Vriend van verdienste* (1985). De zomerse hitte die de personages een maand lang teistert, is tekenend voor alles wat er tussen hen broeit. Brandpunt van het verhaal, dat onafwendbaar op een catastrofe afkoerst, is het verblijf van hoofdpersoon Theo Altink in het torenkamertje van villa De Toorts. Rosenboom beschrijft het drama dat zich daar voltrekt tot in elk gruwelijk detail. Toen Jaap Goedegebuure begin 2004 een verband legde tussen Rosenbooms werk en de *gothic novel* doelde hij hoogstwaarschijnlijk op *Vriend van verdienste*: 'Archaïsmen, gezochte woorden, de paraferalia van de gothic novel of de conventies van de familieroman, hij heeft het allemaal in zijn fijnbewerkte vingers' (Goedegebuure 2004).

Vriend van verdienste draagt namelijk alle trekken van een *gothic novel*, het literaire griezelgenre dat in de tweede helft van de achttiende eeuw ontstond in Engeland en sindsdien bijzonder productief is gebleken. Typisch gotieke elementen in *Vriend van verdienste* zijn de villa die gaandeweg verandert in een spookhuis, het torenkamertje dat een geheim herbergt, en de fascinatie met kwaad en verval. Ook de uitbarstingen van geweld, dat sadomasochistische trekken draagt, zijn gotiek te noemen.

De bekendste voorbeelden van *gothic novels* zijn waarschijnlijk Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) en Bram Stokers *Dracula* (1897), maar die vormen slechts een topje van de ijsberg. De gotieke roman heeft sinds zijn ontstaan diverse bloeiperioden gekend; het genre is tot op de dag van vandaag populair en strekt zich inmiddels uit tot voorbij de grenzen van de literatuur. Het gotieke is op allerlei plaatsen in de hedendaagse cultuur terug te vinden; behalve in literatuur ook in film, popmuziek, kleding en computerspelletjes. Het gotieke is dus niet slechts een achttiende-eeuws literair genre, maar een cultureel vertoog dat een aantal constanten vertoont, maar in nieuwe contexten steeds nieuwe betekenissen krijgt. Met name in de Angelsaksische literatuurwetenschap is het onderzoek naar het gotieke al ver ontwikkeld.¹

Sinds zijn ontstaan is de *gothic novel* gelezen als een genre dat maatschappelijke, culturele en psychische spanningen van commentaar voorziet en mede-vormgeeft. Welke spanningen dat precies zijn is afhankelijk van de historische context. Zo las Marquis de Sade, tijdgenoot van Matthew Lewis, diens *The Monk* (1796) als 'the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe' (geciteerd in Sage, 1990). *Dracula*, van een eeuw later, is vooral gelezen als een verbeelding van de spanningen die de Victoriaanse seksuele moraal met zich meebracht.

In de Nederlandse literatuur heeft het genre van de gotieke roman nooit veel opgang gemaakt, maar er zijn wel degelijk Nederlandse voorbeelden te vinden, ook in de twintigste eeuw.² De vraag is hoe die hedendaagse gotieke romans geïnterpreteerd kunnen worden. Mijn uitgangspunt is, zoals in veel *gothic criticism*, dat de gotieke roman de verhaalstructuur bij uitstek biedt om culturele conflicten te verbeelden die processen van modernisering met zich meebrengen. De gotieke preoccupatie met grensoverschrijdingen is onmiskenbaar in *Vriend van verdienste*. In wat volgt wil ik laten zien hoe gotieke mechanismen de grenzen van mannelijkheid, seksualiteit en klasse doen vervagen. Wat gebeurt er als klassenverschillen overschreden dreigen te worden? Als de grenzen tussen vriendschap en erotiek onduidelijk zijn? Er staat in deze roman zoveel op het spel dat extreem geweld intrinsiek onderdeel wordt van de onderlinge verhoudingen. In mijn analyse zal ik de conflicten die *Vriend van verdienste* encenseert situeren in de Nederlandse maatschappelijke en historische context.

Vriend van verdienste speelt in 1966, ongeveer dezelfde tijd als de historische Baarnse moordzaak waarop Thomas Rosenboom zijn roman baseerde.³ Details in de tekst over kleding en haardracht bevestigen het tijdsbeeld: jongens op de middelbare school dragen nog jasjes en kammen hun haar glad achterover. Studeren is voorbehouden aan de rijken; en hoewel sociale mobiliteit niet volstrekt ondenkbaar is, zijn er grenzen aan: vooral afkomst blijkt bepalend voor iemands toekomst. Het beeld van begin jaren zestig dat Rosenboom schetst in *Vriend van verdienste*, beantwoordt oppervlakkig beschouwd nog aan clichébeelden van de jaren vijftig, vol braafheid en orde.

Rosenbooms roman verscheen in 1985. Er ligt dus maar twintig jaar tussen moment van handeling en moment van verschijnen. Desalniettemin kan *Vriend van verdienste* een historische roman genoemd worden. Hij speelt zich af in een periode die mede door Rosenbooms karakteristieke stijl en vocabulaire archaïsch aandoet. Het 1966 dat Rosenboom schetst is duidelijk van vóór de seksuele revolutie, de tweede feministische golf, de eerste loongolf en de democratisering van het hoger onderwijs, om een aantal factoren te noemen die bijdroegen aan de grote maatschappelijke veranderingen die in de jaren zestig begonnen. In 1985 ziet Nederland er fundamenteel anders uit dan in het 1966 van *Vriend van verdienste*. Daar valt bijvoorbeeld nog niets te vinden van een geloof in de maakbaarheid van de samenleving, dat zo kenmerkend zou worden voor de zeventiger jaren. Er is dus een groot contrast tussen de context waarin de roman verschijnt en het archaïsche

vertelheden. In dat opzicht is *Vriend van verdienste* zeer vergelijkbaar met de klassieke gotieke roman, die vaak in het (premoderne) verleden gesitueerd is, waardoor het contrast met het ‘moderne’ heden waarin de lezers zich bevinden extra scherp is. Dat is aanleiding om aandacht te besteden aan mogelijke spanningen tussen moderniteit en traditie in *Vriend van verdienste*. De roman laat zien wat er gebeurt als de maatschappelijke orde wordt uitgedaagd en onderhuidse spanningen een gruwelijke, gotieke ontlading krijgen.

Vriend van verdienste draait als gezegd om Theo Altink, een zestienjarige jongen die met zijn vader een eindje buiten een niet bij name genoemd dorp woont. Zijn moeder is dood, zij overleed toen hij zes was; zijn oudere broer Geert zit in een inrichting voor dwangopvoeding, wegens diefstal. Theo heeft een kraai, Rokko, die hij met veel geduld heeft weten te temmen, iets waar hij zeer trots op is. Hij wil vrienden worden met de welgestelde jongens Pieter en Otto van Hal, en dan vooral met Otto, die hij zeer bewondert. Otto’s verschijning maakt op Theo onmiddellijk een immense indruk: ‘Verbouwereerd had Theo hem zien rijzen, zijn lichaam was ontzaglijk. [...] [Hij] deed alles heel voorzichtig, alsof hij zelf ook wel wist dat hij eigenlijk te groot was, zelfs voor de villa, maar tegelijk riepen zijn langzame bewegingen ook een dreiging van geweld op [...]’ (Rosenboom 1989: 30).

Een vriend van Theo, Freddie, introduceert hem bij Otto en Pieter. Voor een feestje in de villa van de familie Van Hal steelt Theo frisdrank en snoepgoed; hij hoopt daardoor opgenomen te worden in de kring van Otto en Pieter. Theo steelt vervolgens op Otto’s verzoek een sextant, omdat hij hoopt daarmee definitief Otto’s gunst te winnen. Hij wordt een dag later aangehouden door de politie, als de brommer waarop hij rondrijdt herkend wordt door de rechtmatige eigenaar. Hij weet echter te ontsnappen uit het politiebureau en zoekt dan zijn toevlucht in de villa.

Vanaf het moment dat Theo in de villa onderduikt ontvouwt *Vriend van verdienste* zich als een echte gotieke roman. Theo’s – in eerste instantie vrijwillige – opsluiting in het torenkamertje krijgt een steeds gruwelijker karakter, naarmate hij Otto, en ook Freddie, tot het uiterste weet te tergen door hen onder druk te zetten met de gestolen sextant. Hij wordt langzamerhand echt een gevangene, het geheim van de villa. Als de toestand na een maand nog niet veranderd is, komen Pieter en Otto tot de conclusie dat ze Theo moeten vermoorden.

Vriendschap verdienen: over de grenzen van klasse

Het begint allemaal zo onschuldig: met Theo’s wens tot vriendschap. ‘Als hij zich tenminste maar eens in zijn dienst mocht stellen; de vriendschap zou vervolgens niet uit kunnen blijven’ (Rosenboom 1989:23) denkt Theo over Otto. Theo verwacht dat erkentelijkheid voor bewezen diensten zal leiden tot erkenning. Hij vat de band tussen twee vrienden op als een in beginsel hiërarchische band, en een

van weinig emotionele gelijkheid. Theo kan dan ook beter uit de voeten met de hooghartige houding van Otto, dan met de vriendelijkheid van Pieter.

Als Theo de laatste enthousiast vertelt over zijn getemde kraai, laat Pieter Theo zijn pijl en boog zien. Hij doet voor hoe het moet en overhandigt Theo de boog met de plechtige woorden: 'Jij en ik, Rokko en de boog.' Als Theo er vervolgens niet in slaagt om de boog goed te spannen en een pijl af te schieten, moet hij huilen. Hij schaamt zich daar diep over – en hij reageert die schaamte af met gevoelens van minachting voor Pieters vriendelijkheid: 'Pieter had hem getroost toen hij bij het schuurtje had gefaald, zo erg dat hij zich vervolgens niet meer had kunnen bedwingen, maar Otto en Freddie hadden hem gehoord om de vouw in zijn blouse... Naar hen moest hij toe!' (Rosenboom 1989:38). Theo zoekt liever hoon dan troost; zwakheid die door de ander gezien en begrepen wordt is beschamender dan hoon. Met Pieters aanbod van vriendschap, dat lijkt uit te gaan van gelijkwaardigheid – uitgedrukt in een formule met twee nevenschikkingen: 'jij en ik; Rokko en de boog' – kan Theo dan ook helemaal niet omgaan.

Waarom onderwerpt Theo zich liever aan Otto dan dat hij Pieters uitgestoken hand accepteert? Mijns inziens heeft dat te maken met de twee verschillende soorten hiërarchie die hier in het geding zijn. Ten eerste een 'zakelijke' hiërarchie, zoals tussen baas en ondergeschikte: die is niet vernederend, maar vormt in Theo's ogen juist de koninklijke weg naar vriendschap; en ten tweede een 'emotionele' hiërarchie die wel met vernedering gepaard gaat, namelijk voor degene die zijn emoties niet kan beheersen. Mannelijkheid staat hier op het spel: echte mannen huilen niet.

Deze verschillende hiërarchieën hangen samen met twee verschillende opvattingen van vriendschap, een vroegmoderne en een moderne. Volgens historica Dorothée Sturkenboom werd vriendschap in de vroegmoderne tijd 'door velen als een instrument opgevat dat vooral diende ter ondersteuning van de maatschappelijke en materiële positie. Het was minder persoonsgebonden en eerder op economische noodzaak dan op genegenheid gebaseerd. Deze pragmatische vriendschapsopvatting was de dominante vriendschapsopvatting in de vroegmoderne tijd' (Sturkenboom 1998:326).⁴ Pas in de moderne opvatting, die eind achttiende eeuw gangbaar werd, werd vriendschap meer opgevat als een 'geestelijke, niet-zinnelijke' liefde, een emotionele band tussen gelijkgestemden.

De opkomst van nieuwe ideeën over vriendschap betekent niet dat de oude volledig verdwijnen. Hoewel de moderne vriendschapsopvatting in de twintigste eeuw verreweg dominant is, lijkt Theo hier een vroegmoderne opvatting van vriendschap te zijn toegedaan: hij kiest als uitgangspunt de pragmatische, en niet de emotionele relatie. De vriendschap die hij voor ogen heeft met Otto is in eerste instantie instrumenteel, gebaseerd op het verlenen van diensten. Uit die dienstverlening zou de vriendschap zich moeten ontwikkelen – misschien tot een moderne vorm, al worden Theo's ideeën daarover niet geëxpliciteerd. Moderne vriendschap is gebaseerd op het delen van emoties en dus op gelijkwaardigheid, maar die gelijkwaardigheid

bestaat bij de gratie dat het tonen van emoties wederzijds is. In de scène met Pieter is Theo de enige die zijn emoties toont, wat hij ervaart als een vernedering. Het beheersen van bepaalde emoties zoals verdriet, en het ontkennen van (emotionele) kwetsbaarheid behoren tot een eeuwenoud repertoire van mannelijkheid.⁵ Dat repertoire van zelfbeheersing wringt met de moderne opvatting van vriendschap, zeker als maar een van de twee vrienden zijn emoties toont. Theo lijkt alleen in staat om in termen van hiërarchie te denken, vat het tonen van emoties in hiërarchische termen op, en loopt dus naar eigen maatstaven het risico zijn mannelijkheid te verliezen. Dat verklaart zijn gevoelens van vernedering.

In de vroegmoderne opvatting van vriendschap hoeven hiërarchieën, oftewel machtsverschillen niet problematisch te zijn zolang beide partijen het zakelijk houden en hun materiële positie kunnen bestendigen. Zelfverkozen onderdanigheid is niet beschamend. Dat komt in Theo's geval goed uit, want de relaties tussen hem en de andere jongens – Otto en Pieter, maar ook Freddie – worden van meet af aan bepaald door machtsverschillen. Zo is hij de jongste van de vier, en daarmee staat hij automatisch onder aan de ladder.

Belangrijker nog dan de leeftijdshiërarchie is het klassenverschil. Otto en Pieter zijn de zonen van een rechter, en behoren dus tot de hogere klasse. Ze wonen in een villa die hun status onderstreept, net zoals het landhuis of kasteel in de gotieke roman dat doet (*The Castle of Otranto* van Horace Walpole en *The Fall of the House of Usher* van Edgar Allen Poe zijn twee bekende voorbeelden). De familie Van Hal heeft een huishoudster in dienst en bezit een tweede huis in Zwitserland. De vaders van Theo en Freddie staan een stuk lager op de maatschappelijke ladder. Zij zijn kleine zelfstandigen, middenstanders: Theo's vader drijft een café, Freddie's vader heeft een houthandel. Freddie is net als Theo een kruimeldief, in dienst van Otto – hij levert hem 'bestellingen', zoals Theo Otto de sextant levert.

Het klassenverschil is bepalend voor de verschillende betekenissen die dienstbaarheid voor de jongens heeft. Dienstbaarheid is voor Theo een deugd, een kwestie van eer, en behalve een manier om aan geld te komen ook verbonden met vriendschap. In feite heeft Theo zich vereenzelvigd met de moraal van een dienstbare klasse, de klasse waartoe hij behoort. Voor Otto heeft dienstbaarheid niets met vriendschap te maken. Zijn overeenkomst met Theo is voor hem louter een zakelijke transactie – daar betaalt hij voor. Theo heeft van de (economische) nood een deugd gemaakt, terwijl daar voor Otto geen enkele aanleiding toe is. Die twee verschillende betekenissen zijn vervat in de titel van de roman. 'Verdienste' kan een verdienste in economische zin zijn, of een verdienste in de zin van aanspraak op lof en erkentelijkheid. Dat betekenisverschil ligt ten grondslag aan het 'misverstand' dat bij Theo postvat, dat via (zakelijke) dienstbaarheid vriendschap bereikbaar is – dat wil zeggen een niet-zakelijke relatie.

Klassenverschil en modernisering

De Britse *gothic novel* is vaak gelezen als verbeelding van het conflict tussen de opkomende moderne burgerij en de aristocratie die steeds verder onder druk komt te staan.⁶ Klasse en modernisering zijn daarmee haast vanzelfsprekende thema's voor analyse in *gothic criticism*. In Nederland is klasse veel minder een onderwerp van analyse, in literatuurwetenschap noch in historisch onderzoek. In de geschiedschrijving over de jaren vijftig bijvoorbeeld worden eerder verschillende generaties of verschillende zuilen tegenover elkaar geplaatst, dan verschillende klassen.⁷ Dat betekent echter niet dat klasse in een Nederlandse context geen relevante categorie van analyse is. Door *Vriend van verdienste* te lezen vanuit een gotiek interpretatiekader valt op wat voor centrale en conflictueuze rol klasse speelt in deze roman en welke spanningen er zijn tussen moderniteit en traditie. Aan de vooravond van de grootste moderniseringsgolf van deze eeuw, meestal samengevat als 'de jaren zestig', staan traditionele categorieën als klasse al behoorlijk onder druk.

Het klassenverschil tussen de jongens wordt vooral via anderen zichtbaar gemaakt: Freddie, die zich de mores van een 'gentleman' probeert aan te meten door wijsheden als 'a gentleman never wears brown' te debiteren, steekt zijn minachting voor Theo's vader in zijn bruine pak niet onder stoelen of banken; werkster Dorien wordt door Otto vernederd in Theo's bijzijn. Tussen de jongens onderling wordt het klassenverschil niet of nauwelijks expliciet benoemd. De jongens zitten allemaal bij elkaar op school, wat een zekere gelijkheid impliceert. Pieter en Otto lijken met hun gedrag Freddie en Theo juist erbij te betrekken, alsof ze inderdaad gelijk zijn. Zij doen alsof er geen verschil bestaat: als Pieter tegen Theo praat over zijn jolletje ('Kun jij eigenlijk zeilen, heb je dat wel eens gedaan?') (Rosenboom 1989:209) lijkt hij niet te beseffen dat zeilen voor Theo een ondenkbare hobby is. Op zulke momenten gedragen Otto en Pieter zich alsof vriendschap mogelijk is, in de vorm van een (emotionele) band tussen gelijkgestemden, waarbij materiële positie er niet toe doet: een moderne vriendschap dus.

Toch blijken de verschillen tussen Theo en Freddie enerzijds, en Otto en Pieter anderzijds, onoverbrugbaar. Die onoverbrugbaarheid blijkt op de momenten dat er door Theo of Freddie een appèl op Pieter of Otto wordt gedaan. Zolang Pieter en Otto de voorwaarden van de relatie kunnen bepalen, zoals de redenen waarom Theo in de villa komt (om een diefstal af te spreken, om drank te brengen) is er niets aan de hand. Maar zodra Theo zijn intrek in het torenkamertje heeft genomen, en de villa dus fysiek geïnfiltreerd is, komen de zaken anders te liggen. Theo heeft de ongeschreven regels overtreden, en dan worden de reactie van de broers op toenaderingen van Theo (en ook Freddie) expliciet afwijzend. Na Theo's eerste nacht in het kamertje zegt Otto tegen hem: 'Ik wil jou niet beter leren kennen' (Rosenboom 1989:158). En Freddie ontmoet alleen minachting bij zijn poging om zich aan Pieters en Otto's zijde te scharen, als Theo hen heeft opgezadeld met zichzelf. De klassengrens wordt in *Vriend van verdienste* zo toch zorgvuldig bewaakt.

Freddie is degene die de hele roman door in de veronderstelling blijft verkeren dat vriendschap met iemand uit de hogere klasse denkbaar is, en dat het mogelijk is om een ‘gentleman’ te worden door je de juiste gewoontes aan te meten. Hij vertegenwoordigt met andere woorden de (moderne) overtuiging dat opwaartse mobiliteit mogelijk is door opleiding en individuele ontwikkeling. Theo is ambivalent: hij wil wel vriendschap sluiten maar kan zich een gelijkwaardige band (nog) niet voorstellen. Hoewel Pieter en Otto in eerste instantie het spelletje van de gelijkwaardige omgang meespelen, krijgt de overtuiging dat afkomst c.q. vaders positie geldt als belangrijkste factor voor klasse de overhand, zodra Theo met hen onder hetzelfde dak verblijft. Dan komen de verhoudingen op scherp te staan en moeten de (klassen)verschillen extra gemarkeerd worden.

Jongens onder elkaar

Vrouwen spelen in het gotieke universum van *Vriend van verdienste* een ondergeschikte rol. Voor zover er vrouwen in de roman voorkomen zijn ze dood (Theo’s moeder), gek (Otto’s en Pieters moeder), of vrijwel afwezig in het verhaal (huisvrouwster Dorien en de minnares van vader Van Hal). De enige vrouw die er nog enigszins toe doet is Agnes, een klasgenote van Freddie en Pieter, maar ook haar rol is beperkt.

Het hoogste doel voor Theo is de vriendschap met Otto, relaties met vrouwen zijn bijzaak. Zo kan het gebeuren dat hij – in opdracht van Otto – Agnes naar huis brengt, van haar zijn eerste zoen krijgt, en daar op dat moment nauwelijks van onder de indruk lijkt. Hoewel ze later een prominente rol speelt in zijn dromen, vindt hij haar op de avond zelf een ‘slet’. Agnes had zich eerder die avond laten zoenen door Otto, en ze liet Pieter op haar vinger zuigen. De jongens geven haar dus bijna letterlijk aan elkaar door, ze is beschikbaar voor iedereen. Zij is, zoals Eve Sedgwick het in navolging van René Girard en Claude Levi-Strauss beschrijft in *Between Men* (1985), de vrouw die als ruilmiddel de band tussen mannen bevestigt. Het maakt niet veel uit of dat banden van rivaliteit zijn, of van affectie, aldus Sedgwick. Die zijn qua intensiteit vaak even sterk; rivaliteit wordt evenzeer gedreven door verlangens als affectie. Otto kiest Theo om Agnes naar huis te laten brengen, en niet Freddie; en hetzelfde gebeurt eigenlijk met het stelen van de sextant. Zo bevestigt Otto via Agnes de band tussen hem en Theo, en ontstaat er rivaliteit tussen Theo en Freddie.

Sedgwick schetst aan de hand van gedetailleerde analyses van Engelse literaire werken hoe tussen ca. 1750-1850 relaties tussen mannen van karakter veranderen. Onder ‘relaties’ verstaat ze het hele spectrum van niet-seksuele banden tussen mannen (vriendschap, rivaliteit, mentorschap) tot seksuele relaties (uitmondend in moderne opvattingen van homoseksualiteit), wat ze aanduidt als het continuüm van ‘male homosocial desire’. Ze verbindt de veranderingen in dat continuüm met

veranderingen in economische, politieke en klassenverhoudingen in deze periode. Ze besteedt apart aandacht aan de *gothic novel*, omdat dat volgens haar het genre is waarin eind achttiende eeuw homosociale banden tussen mannen op een nieuwe manier worden verbeeld.

In de *gothic novel* kristalliseert een nieuwe, moderne vorm van homofobie zich uit, aldus Sedgwick, die het regulerend mechanisme wordt voor het hele spectrum van mannelijke homosociale relaties: 'In the English Gothic novel, the possibility – the attraction, the danger – of simply dropping the female middle term becomes an explicit, indeed an obsessional literary subject. With it comes a much more tightly organized, openly proscriptive approach to sexuality and homosocial bonding' (Sedgwick 1985:82). Sedgwick verbindt de opkomst van de *gothic novel* met het ontstaan van een (Britse) homoseksuele subcultuur in de achttiende eeuw. Vanaf het moment dat een homoseksuele subcultuur en identiteit denkbaar wordt, worden alle verhoudingen tussen mannen (ook, of juist, de niet-seksuele) potentieel gevaarlijk of verdacht: ze zouden immers homoseksueel kunnen zijn...⁸ Vallen vrouwen ('the female middle term') weg als bindmiddel tussen mannen, dan moet de heteroseksuele orde op een andere manier gewaarborgd worden, met duidelijke ge- en verboden. Dat gebeurt volgens Sedgwick via het mechanisme van paranoia. De *gothic novels* die ze aanhaalt worden gekenmerkt door plots waarin twee mannen elkaar achtervolgen (zoals in de slotscène van *Frankenstein*), waar een man onder de kwade invloed staat van een andere man (zoals in Maturins *Melmoth the Wanderer*), of waar verdubbelingen van mannelijke personages plaatsvinden (James Hogg, *Confessions of a Justified Sinner*). Zij leest deze gotieke romans als het eerste genre waarin een moderne 'homosexual panic' vorm krijgt; het verbod op homoseksualiteit dat alle 'normale' verhoudingen tussen (heteroseksuele) mannen reguleert: '[T]he paranoid Gothic is specifically not about homosexuals or the homosexual; instead, heterosexuality is by definition its subject' (Sedgwick 1985:116). Een plot van 'mannen onder elkaar' zou dus eerder over heteroseksualiteit dan over homoseksualiteit gaan. Hoewel er sinds eind achttiende eeuw zonder twijfel veel veranderd is in de emancipatie en uitingsvormen van moderne homoseksuele identiteit en subcultuur, reguleert het mechanisme van homofobie zoals Sedgwick dat beschrijft, in veel contexten nog altijd de verhoudingen tussen (heteroseksuele) mannen – in veel voetbalkleedkamers is het taboe op homoseksualiteit nog lang niet verdwenen.

In *Vriend van verdienste* verdwijnen vrouwen als gezegd in de loop van het verhaal als bemiddelende factor. De eerste avond in de villa is Agnes wel aanwezig, maar vanaf het moment dat Theo in de torenkamer zit, speelt ze vrijwel geen rol meer. In de afwezigheid van vrouwen ontaarden de verhoudingen tussen Theo en de andere jongens pas echt. De relaties tussen de jongens worden gewelddadig en krijgen inderdaad, zoals Sedgwick schetst, paranoïde trekjes. Of de paranoia van de jongens in deze roman als een uiting van homofobie beschouwd kan worden, als een angst die alle verhoudingen tussen mannen bepaalt, is de vraag.

Van kwaad tot erger

Theo probeert zijn onderduik in de villa te verzekeren door Otto onder druk te zetten. Hij wijst Otto op het feit dat hij hem, 'een minderjarige jongen uit een ongelukkig gezin' (Rosenboom 1989:155) heeft aangezet tot diefstal, 'een jongen zonder moeder, die gemakkelijk te beïnvloeden is' (Rosenboom 1989:155). Hij gebruikt zijn (zelfopgelegde!) onvrijheid als pressiemiddel en probeert Otto aan zich te binden door zijn afhankelijkheid van hem te benadrukken, net zoals hij vriendschap in termen van dienstverlening en vrijwillige onderwerping definieerde. Otto blijkt gevoelig voor de manipulaties van Theo. Hij probeert de opgelegde band meteen met geweld te verbreken: de eerste avond al slaat hij Theo onderuit; een dag later slaat hij op het torenkamertje een glasplaat aan diggelen.

Theo eist Freddie's steun voor zijn onderduikactie met hetzelfde argument: dat hij tot de diefstal is aangezet doordat hij onder Freddie's slechte invloed staat. Ook Freddie reageert met geweld: eerst krabt hij Theo's polsen open, vervolgens sleept hij hem ruggelings aan zijn benen door het kamertje, niet wetend dat de vloer vol glasscherven ligt van Otto's eerdere uitbarsting. Theo's rug verandert in een bloederige massa.

De geweldsuitbarstingen van Otto en Freddie tonen hun machteloosheid, hun gebrek aan controle over de jongen die zich paradoxaal genoeg totaal aan hen onderworpen heeft. Ze vormen de voorbode van paranoïde angsten, die niet alleen vat krijgen op Otto en Freddie, maar ook op Theo zelf. Otto raakt er gaandeweg van overtuigd dat hij Theo gezien heeft in de tuin, om Agnes en hem te bespieden. Pieter probeert hem ervan te overtuigen dat dat onmogelijk is, omdat hijzelf op dat moment bij Theo was, maar tevergeefs. Otto doet alsnog Theo's kamertje op slot. Paranoia is besmettelijk: ook Theo zelf krijgt er last van, wat hem ertoe drijft om zelf de deur van zijn kamer op slot te houden: 'Aangeraakt door een ijselijke kou luisterde hij naar de voetstappen die hem in het hoofd bonsden [...] Was het Pieter die hem volgde? Hij wist nu zeker dat hij beslopen werd [...] Had hij de deur wel op slot gedaan?' (Rosenboom 1989:220). En ook Freddie begint aan waanvoorstellingen te lijden. Een daarvan kan duidelijk in verband gebracht worden met de angst voor homoseksualiteit. Als hij een dag nadat hij Theo over de grond heeft gesleept onaangekondigd het torenkamertje bezoekt, hoort hij gegrom en gehijg uit het kamertje komen. Freddie ziet Pieter schrijlings op Theo zitten:

'Het tafereel in het kamertje deed hem duizelen. Theo lag, schijnbaar geheel naakt en glanzend van het zweet, op zijn buik op de matras, met zijn hoofd afgedraaid zodat hij alleen zijn donkere krullen kon zien. Pieter zat schrijlings op zijn bovenbenen, diep voorover gebogen, alsof hij een snelle brommer bereed. Hij scheen zo hard in Theo's rug te knijpen dat deze met zijn handen over de grond krabde en soms ook in de rand van de matras beet. Zodra hij begreep wat er werkelijk gaande was loste zijn pornografische visioen op en kwam hij ook zijn korte maar hevige schoktoestand te boven' (Rosenboom 1989:185).

De grens tussen vriendschap en seksualiteit begint voor Freddie te vervagen. Het feit dat hij zo'n 'pornografisch' visioen kan hebben, geeft aan dat het niet ondenkbaar voor hem is dat er een homoseksueel contact tussen de twee jongens is, hoezeer hij er ook door geschokt is. De betrokkenen zelf, Theo en Pieter, focaliseren niet in deze scène, en lijken zich van geen homoseksuele betekenis bewust.

Aan deze scène is er een voorafgegaan, op de avond dat Theo zijn toevlucht zoekt in de villa, waarin Pieter en Theo samen in een bed liggen en elkaars lichaam bekijken. Ze constateren dat ze erg op elkaar lijken, en gaan tegen elkaar aan liggen als 'lepeltjes in een doosje'. Ook hier lijken Theo en Pieter zich van geen erotische betekenis bewust. Deze onschuld wordt verstoord door Otto, die hartgrondig vloekt als hij Pieter en Theo ziet, en Theo naar het torenkamertje jaagt. Het valt niet uit te maken of hij vloekt omdat hij de twee verdenkt van homoseksualiteit, of omdat hij ziet dat Theo toch naar de villa is gekomen. Theo schaamt zich diep – niet omdat hij met Pieter in bed is ontdekt, maar omdat hij slechts een onderbroek aanheeft terwijl hij voor Otto uit de trap opgaat. Volledig gekleed zijn is belangrijker voor zijn gevoel van mannelijke eigenwaarde dan met een andere man betrapt worden in bed.

Er zijn kortom verschillende momenten in de tekst die een homo-erotische lading hebben. Die homo-erotische lading is er wel voor de omstanders, maar voor zover voor de lezer is na te gaan niet voor de betrokkenen. Omdat Pieter nooit focaliseert in deze scènes, valt niet te zeggen of hij even naïef is als Theo, maar Theo is en blijft in ieder geval de onschuld zelve op seksueel terrein.

Seksualiteit of mannelijkheid?

De 'homosexual panic' die Sedgwick ziet ontstaan in de *gothic novel* is in *Vriend van verdienste* maar al te voelbaar, zo blijkt uit de bovenstaande voorbeelden. Toch draaien de aangehaalde voorbeelden uiteindelijk niet om seks – zoals moge blijken uit het feit dat Theo zich wel schaamt voor zijn halfnaaktheid, maar niet voor de bedscene waarin hij zich bevond. Mèt Sedgwick ben ik van mening dat niet homoseksualiteit hier de belangrijkste kwestie is. De vier jongens zijn onderling verwikkeld in een strijd om de macht, en daarin staat behalve klasse en leeftijd vooral mannelijkheid op het spel. Door die strijd zijn ze zo intens op elkaar betrokken dat ook voor henzelf de grenzen niet altijd duidelijk meer zijn tussen 'being a man's man' en 'being interested in men', zoals Sedgwick het subtile verschil uitdrukt. Ik lees de verwijzingen naar homoseksualiteit in de roman dan ook meer in het kader van een strijd tussen mannen om de macht die hier op gotieke wijze wordt uitgevochten, dan rond (homo)seksualiteit.

Dat homosociale verhoudingen tussen mannen in een laat-twintigste-eeuwse roman nog altijd via de angst voor homoseksualiteit gedefinieerd kunnen worden, kan beschouwd worden als een bevestiging van Sedgwick's these dat het hier over moderne verhoudingen gaat. Er lijkt wat dat betreft sinds de vroege Britse gotieke

romans nog niet fundamenteel iets veranderd. Aan de andere kant suggereert de historische setting van de roman, in een archaïsch aandoend Nederland rond 1965, dat hier een verleden wordt geschetst dat ‘moderne’ lezers uit 1985 inmiddels achter zich hebben gelaten. Maar als de roman iets duidelijk maakt is dat de scheiding tussen premodern en modern niet zo scherp te trekken valt. Definities van seksualiteit en sekse zijn bovendien nog altijd nauw met elkaar verbonden, ook buiten de roman (denk aan nog altijd bestaande ideeën als ‘homo’s zijn geen ‘echte’ mannen’ – daarin gaat het niet over de sekse van het liefdesobject, wat je zou verwachten, maar over het subject). Ook in het ‘moderne’ heden is homoseksualiteit nog vaak synoniem met niet-mannelijkheid.

Zuiverheid en het abjecte

De begrippen zuiverheid en het abjecte spelen een centrale rol bij het afbakenen van de grenzen in *Vriend van verdienste*. Het maken van onderscheid is cruciaal voor een mogelijke definitie van wat zuiver is. Arnold Labrie (2001) laat in zijn cultuurhistorische studie over zuiverheid en decadentie zien hoe Europa tussen 1870 en 1914 op allerlei verschillende terreinen is gepreoccupeerd met zuiverheid. Hij lokaliseert het verlangen naar zuiverheid – dat vaak gepaard gaat met een fascinatie voor onzuiverheid – in de burgerlijke cultuur, waar het onderdeel vormt van een vertoog over vooruitgang en orde. De analyse van Rosenbooms roman geeft aanleiding om de lijn verder door te trekken in de twintigste eeuw.

Vriend van verdienste is doortrokken van een vertoog over zuiverheid, of het nu over klasse gaat – zo benoemt Freddie zichzelf in termen van ‘bederf’ en associeert zo de hogere klasse met zuiverheid –, of over seksualiteit – denk aan Theo’s onschuld op seksueel gebied.

Theo is geobsedeerd door een verlangen naar zuiverheid, dat zich niet alleen uit in het enthousiasme waarmee hij thuis schoonmaakt en dieren opzet (opdat ze niet meer door verrotting worden aangetast), maar vooral in zijn ‘broeiberg’. Dat is een hoop afval onder plastic, waarmee hij een soort alchemistisch experiment uitvoert: hij voert de berg groenteafval, restjes bier en botten en wacht tot het rottingsproces iets zuivers zal voortbrengen. Hij is ervan overtuigd dat onder de rottenis een zwaar metaal zal groeien: ‘zacht nog als stroop maar het wordt harder mettertijd!’ (Rosenboom 1989:122). Als hij Pieter erover vertelt, wordt hij helemaal lyrisch: ‘Alles wordt ten slotte zuiver [...] het is het wit van alle stoffen, zo schoon... als je ernaar kijkt ben je al gewassen, zo schoon is het... maar je kunt het niet aanraken...’ (Rosenboom 1989:123).

Theo beziet ook zichzelf in termen van zuiverheid. Hij vindt zichzelf een ‘slechte jongen’, omdat hij steelt. Hij wil zichzelf verbeteren maar slaagt daar maar niet in. Hij bezoekt regelmatig het graf van zijn moeder, houdt het netjes schoon en biecht aan haar zijn zonden. Zij is voor hem het symbool van ultieme zuiver-

heid. Theo's streven naar zuiverheid kan gelezen worden als een verlangen naar religieuze transcendentie, het vrij en onbezoedeld zijn van zonden, de staat die zijn moeder – in de hemel – al bereikt heeft. Labrie beschrijft hoe religieuze rituelen van oudsher dienen om het abjecte uit te bannen en zo de maatschappelijke orde te herstellen. Theo's rituelen waarmee hij zuiverheid nastreeft – het schoonborsstelen van zijn moeders graf en het tot haar bidden – zijn erop gericht dat hij zijn plaats in de maatschappelijke orde weer kan innemen als deugdzaam burger.

Het zuivere wordt in *Vriend van verdienste* belichaamd door de vrouwen: niet alleen Theo's moeder-in-de-hemel, maar ook Agnes (wat 'kuis' betekent, oftewel zuiver). In Theo's fantasieën is zij een toonbeeld van zuiverheid en kuisheid. Zijn seksuele fantasie gaat niet verder dan dat hij onder haar jurk kijkt en 'een pittige geur' ruikt (Rosenboom 1989:164). Het enige wat hij daadwerkelijk doet in zijn dromen is aan haar (witte) borst drinken. Zij wordt daarmee een moederfiguur, en hij neemt de positie in van kind. De vermenging van het moederlijke en het maagdelijke heeft een religieuze ondertoon: Agnes wordt een beeld van de maagd Maria, en daarmee wordt Theo vanzelf gepositioneerd als de Zoon.

Tegenover zuiverheid staat het onzuivere, oftewel het abjecte. Filosofe Julia Kristeva schreef een nog altijd toonaangevend essay, *The Powers of Horror*, waarin ze uitlegt dat het abjecte ontstaat daar waar categorieën worden vermengd die normaliter strikt gescheiden horen te blijven. Zelfdefinitie bestaat bij de gratie van uitsluiting van het abjecte, aldus Kristeva. Vormeloosheid, vermenging en troebelheid bedreigen het zelfbeeld: 'It is thus not a lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.' (Kristeva 1982: 4). Als grenzen vervagen wordt het systeem of de eigen identiteit ondermijnd. Het is daarom niet verwonderlijk dat gotieke romans, en moderne uitvloeiels van het genre als de horrorfilm, zo'n duidelijke preoccupatie hebben met zuiverheid en het abjecte. De conflicten rond moderniteit en modernisering die in de gotieke roman worden geënceneerd draaien immers om zelfdefinitie en de afbakening van de eigen, moderne identiteit.

Ook in *Vriend van verdienste* vervagen de grenzen die de maatschappelijke orde in stand moeten houden. Het vervagen van die grenzen gaat – onvermijdelijk – gepaard met processen van abjectivering, en de beschrijvingen daarvan krijgen in *Vriend van verdienste* ruim baan: vooral als Theo's verblijf in de villa wordt beschreven. In het verstikkend hete torenkamertje vervuilt Theo in rap tempo. Hij krijgt een emmer, halfvol water, om zijn behoefte op te doen. Binnen een dag stinkt die emmer enorm, ondanks dat hij er parfum over uitsprenkelt en er een deken over hangt. Als hij de eerste nacht door dorst gekweld wordt, drinkt hij uit zijn emmer, wat minutieus wordt beschreven. Theo 'zuivert' eerst het water – hij zeef zijn uitwerpselen uit de emmer. Vlak voordat hij drinkt doet hij een gebed, en zodra hij het water drinkt krijgt hij een visioen; er ontstaat een 'helder schijnsel' in hem dat hem verblindt en doet sidderen: 'De duisternis scheurde open en uit het stralende licht kwam Agnes naar voren treden, zij naderde met in haar hand een volle

peer...' (Rosenboom 1989:164). Op het moment dat hij een van de meest abject geachte dingen doet – drinken uit een emmer met zijn eigen uitwerpselen – krijgt hij een visioen van zuiverheid. Door het drinken te beschouwen als een rituele handeling, weet hij het abjecte te perverteren en op te vatten als iets zuiverends. Het religieuze ritueel maakt van het abjecte iets zuivers, maar het ritueel blijkt zelf ook al geperverteerd, want Theo heeft niet God, maar zichzelf aanbeden: 'Ik heb gebeden voor mijn eigen spiegelbeeld, en er was licht' (Rosenboom 1989:165).

Ook de broeiberg is een bron van het abjecte. In Freddie's fantasie lopen de krioelende torren uit de broeiberg en Theo's gezicht in elkaar over. Dat is een vermenging van categorieën die veelbetekenend is: niet alleen Theo's attributen – de emmer, de broeiberg – zijn abjecte dingen, Theo *zelf* is een abject, iemand die geen vastomlijnde identiteit meer heeft. Volgens Kristeva bevindt het abjecte zich buiten de relatie subject-object. Terwijl er tussen subject en object een relatie van verlangen bestaat, bewust of onbewust, is er tussen subject en abject een relatie van uitsluiting: 'Some lives [are] not sustained by *desire*, as desire is always for objects. Such lives are based on *exclusion*.' (Kristeva 1982:6). Deze relatie van uitsluiting is inderdaad bepalend voor de verhoudingen in *Vriend van verdienste*, vooral tussen Otto en Theo.

Otto is iemand die, althans in Theo's waarneming, niet gedreven wordt door verlangens: '[I]n zijn fenomenale hoedanigheid leek hij volkomen ontledigd van innerlijke behoeften, drijfveren of ook fysieke processen: hij was zuivere verschijning' (Rosenboom 1989:150). Theo realiseert zich niet dat dat gebrek aan verlangen ook hemzelf betreft. Terwijl Theo de verhouding tussen Otto en hem denkt als een subject-object relatie, waarin hij zelf het object is, de toekomstige vriend, is hij in Otto's ogen eerder een 'abject', iets abjects. Voor Otto is Theo iets dat buitengesloten moet worden, en dat hij bij voorkeur negeert. Na Theo's eerste dag in het kamertje komt Otto dan ook niet meer bij hem kijken. Pas na dertig dagen komt hij weer eens langs, en hij zegt tegen Theo: 'om eerlijk te zijn, ik was je gewoon vergeten' (Rosenboom 1989:201).

Hoewel het abjecte buiten de relatie subject-object ligt, heeft het wel invloed op het subject, volgens Kristeva: 'It [the abject] lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's [the master's] rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master' (Kristeva 1982:2). Het abjecte dwingt zijn 'master' om steeds opnieuw de grenzen van diens universum af te bakenen, maar deze grenzen blijven vloeiend omdat ze bepaald worden door dat wat abject is. Theo probeert voortdurend Otto's ongenaakbare verschijning aan te tasten. En dat lukt hem ook nog: Otto's soliditeit wordt wel degelijk 'aangetast' door Theo's aanwezigheid: hij krijgt astmatische aanvallen en valt van de trap.

Theo wordt uitgestoten omdat hij de gevestigde orde bedreigt – de orde waarin klasse, mannelijkheid, en zuiverheid duidelijke grenzen hebben. Maar hier werkt een wurgende paradox: juist door zijn positie van uitgestotene kan Theo, als iets

abjects, de orde uitdagen; maar met zijn voortschrijdende abjectivering wordt de bedreiging die van hem uitgaat eigenlijk alleen maar groter. Extreem geweld lijkt wat Otto en Freddie betreft de enige mogelijke reactie op de chaos die dreigt te ontstaan door Theo's uitdaging van de orde. Maar het geweld heeft geen vat op Theo, omdat hij niets liever wil dan zich onderwerpen. Theo is een typische masochist; gevangen gezet worden is voor hem een vorm van bevrijding, en vanuit de onderwerping probeert hij macht te krijgen. Het geweld bevestigt hem juist in zijn positie en maakt hem in zekere zin nog subversiever, nog bedreigender.

Net zoals Theo vanuit de marge 'challenges the master' (Kristeva), zo doet mevrouw Van Hal, de moeder van Pieter en Otto, dat ook. Ze is gemarginaliseerd als echtgenote en als moeder: vader Van Hal heeft een minnares die hij ook mee naar huis neemt, en volgens haar kinderen is ze 'volslagen gek'. Toch speelt ze een beslissende rol. Op het moment dat Pieter en Otto Theo naar buiten brengen, waar hij door Freddie vermoord moet gaan worden, roept hun moeder hen. Zij ziet Theo aan voor Pieter – zij lijken op elkaar en Theo draagt een blouse van Pieter – en roept hem bij zijn naam. In de consternatie die ontstaat weet Theo alleen naar buiten te lopen. Met de aanroep door Pieters moeder wordt Theo's wens om Pieter te worden vervuld, en bezegelt moeder Van Hal het lot van haar zoon. De moeder als symbolische bron van identiteit en waarheid wordt hier geperverteerd – als zelfs zij haar kind niet herkent, verliest dat zijn identiteit. Dat betekent onherroepelijk het einde van Pieter.

Uiteindelijk is het namelijk niet Theo, maar Pieter die sterft. Als Pieter naar buiten rent, denkt Freddie Theo te herkennen aan zijn blouse en slaat hem neer. Niet alleen is Theo Pieter geworden, maar ook andersom. Pieter fungeert als zondebok, het abjecte dat de schuld van de anderen krijgt te dragen.

Conclusie

Vriend van verdienste encsceneert, als veel klassieke gotieke romans, conflicten die de voortschrijdende modernisering oproept. Gesitueerd aan de vooravond van de jaren zestig, icoon van de maatschappelijke omwentelingen in de twintigste eeuw, laat de roman zien wat er gebeurt als voorheen duidelijke categorieën beginnen te schuiven. Een gotiek interpretatiekader vestigt de aandacht op aspecten die in de bestaande (literatuur)geschiedschrijving vaak onderbelicht zijn gebleven, zoals klasse – in de klassieke *gothic novel* een vanzelfsprekende bron van conflict. De gotieke setting, inclusief de preoccupaties met geweld en met het abjecte, geeft de ondermijning van de maatschappelijke orde vorm. In *Vriend van verdienste* komt niet alleen de van oudsher geprivilegieerde positie van de hogere klasse onder druk te staan, maar ook de mores van de lagere klasse, waarvoor dienstbaarheid en afhankelijkheid een kwestie van eer is.

De spanningen tussen afhankelijkheid en onafhankelijkheid, tussen macht en onmacht staan centraal. *Vriend van verdienste* kan gelezen worden als een roman die

de angst voor of het onvermogen tot autonomie uitdrukt. Theo benadrukt keer op keer dat hij niet verantwoordelijk is voor zijn daden: hij staat onder invloed van Freddie, en hij geeft de schuld van zijn slechte daden aan zijn situatie – zijn leven zonder moeder, met een broer in een opvoedingsgesticht en een vader die te weinig aandacht aan hem besteedt. Herhaaldelijk zegt hij dat hij niet vrij is. Hij verwoordt daarmee een idee over subjectiviteit dat bepaald deterministisch aandoet. In de archaïsche setting van de roman anno 1966 kan dat nog. Twintig jaar later is, via de maakbare samenleving, de individuele autonomie tot maatschappelijke norm verheven, niet alleen voor de elite, maar ook voor de ‘kleine man’. De eerste tekenen van die nieuwe norm laten zich zien in *Vriend van verdienste*, juist in de nadrukkelijkheid van Theo’s herhaalde beroep op zijn afhankelijkheid. De noodzaak tot uitleg maakt duidelijk dat hij de vertegenwoordiger van een ideologie in crisis is; die niet meer zonder toelichting functioneert.

Wel zet Theo zijn deterministische idee in om zijn omgeving te manipuleren. Hij gebruikt zijn onvrijheid als een succesvol pressiemiddel om zijn eigen doelen te verwezenlijken, en dat geeft zijn gebrek aan autonomie toch een behoorlijk autonome draai. Theo belichaamt daarmee de spanningen tussen een oude en een nieuwe orde.

Vanuit het perspectief van de jaren tachtig presenteert *Vriend van verdienste* een archaïsch universum. De conflicterende maatschappelijke ideologieën in dat universum leiden, geheel naar de conventies van de gotieke roman, tot een strijd op leven en dood. Het is op zijn minst ironisch dat de uitkomst van die strijd in deze roman uiteindelijk niet bepaald wordt door de vechtersbazen zelf, maar door hun moeder. Ook de tijd van de autonome jongerencultuur is in het 1966 van de roman klaarblijkelijk nog niet aangebroken.

Literatuuropgave

Botting, Fred, *Gothic*. New York, London: Routledge, 2001 [1996].

Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling, *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Te verschijnen 2005.

Clery, E.J., *The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Goedegebuure, Jaap, ‘Hoe giert de Bulderbast om ‘t graf.’ *Trouw*, 3 januari 2004.

Kooijmans, Luuc, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*. Amsterdam: Bert Bakker, 1997.

Kristeva, Julia, *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

Labrie, Arnold, *Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa 1870-1914*. Amsterdam: Bert Bakker, 2001.

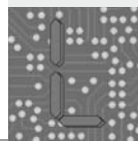
Luykx, Paul en Pim Slot, *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Verloren, 1997.

- Meer, Theo van der**, *Sodoms zaad in Nederland. Het ontstaan van homoseksualiteit in de vroegmoderne tijd*. Nijmegen: SUN, 1995.
- Miles, Robert**, *Ann Radcliffe: the Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Punter, David** (ed.), *A Companion to the Gothic*. Oxford etc.: Blackwell, 2001.
- Rosenboom, Thomas**, *Vriend van verdienste*. Amsterdam: Querido, 1989 [1985].
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders**, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- Sade, Marquis de**, 'Reflections on the novel'. In: *The Gothick Novel: a Casebook*. Victor Sage (ed.), London: Macmillan, 1990.
- Schuyt, Kees en Ed Taverne**, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag: Sdu uitgevers, 2000.
- Sedgwick, Eve Kosofsky**, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sturkenboom, Dorothée**, *Spectators van Hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*. Hilversum: Verloren, 1998.
- West, Russell and Frank Lay** (eds.), *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Noten

- 1 Botting (2001) Punter (2001) bieden een goede inleiding op het omvangrijke terrein van *gothic criticism*.
- 2 In mijn promotie-onderzoek naar verschijningen van het gotieke in hedendaagse Nederlandse romans analyseer ik werk van onder anderen Vonne van der Meer, Frans Kellendonk, Gerard Reve en Renate Dorrestein. Binnenkort verschijnt een eerste boek over het gotieke in Nederlandse literatuur vanaf 1900: Buikema en Wesseling (2005).
- 3 Rosenboom verklaarde in interviews dat hij de rechtbankverslagen van deze geruchtmakende zaak uit 1961 als inspiratiebron heeft gebruikt.
- 4 Volgens Kooijmans (1997) waren moderne opvattingen van vriendschap al wel eerder te vinden (bijvoorbeeld bij Montaigne), maar werden ze pas algemeen gangbaar door toenemende institutionele zekerheden en groeiend individualisme (p. 14-15; 326-329).
- 5 Zie bijvoorbeeld West and Lay (2000); voor een analyse van sekse en emotionele cultuur in de 18^e eeuw zie Sturkenboom (1998).
- 6 Zie bijvoorbeeld Botting (2001), Clery (1995) en Miles (1995).
- 7 Wat betreft geschiedschrijving over de jaren vijftig bijvoorbeeld Luykx en Slot (1997) en Schuyt (2000); voor literatuurgeschiedschrijving Ruiter en Smulders (1996).
- 8 Theo van der Meer (1995) beschrijft een vergelijkbare ontwikkeling in Nederland. De homoseksuele identiteit werd niet pas 'uitgedokterd' in de negentiende eeuw; al eind zeventiende eeuw werd homoseksualiteit in termen van verlangens en gedrag gedefinieerd, zij het (nog) niet door wetenschappers.

Mit desen nyen iare



SUSTER BERTKENS EERSTE LIED

Fons van Buuren

Ter inleiding

Van de Utrechtse kluizenares Suster Bertken (1426/1427 – 1514) zijn ons acht of negen liederen overgeleverd.¹ Van zes van deze liederen heb ik de afgelopen jaren een analyse gepubliceerd. Daarbij bleek steeds opnieuw dat het bij Bertken om aanzienlijk meer gaat dan ‘een enkel goed gedicht, tusschen veel gerijmel verspreid’, een kwalificatie die afkomstig is van de bibliografe M.E. Kronenberg.² Bertkens liederen zijn gedegen gestructureerd en zij bieden poëzie die er zijn mag. Haar werk stijgt ver uit boven het gemiddelde niveau van de vele berijmde teksten die ons uit de kringen van de Moderne Devotie zijn overgeleverd.

Lied 1 (‘Mit desen nyen iare’), lied 6 (‘Hoge vrouwen zijn hier boven’) en lied 9 – in het handschrift-Berlijn (zie noot 1) – zijn nog niet aan de orde geweest. Het laatstgenoemde – uit een andere bron dan de gedrukte boekjes van Bertkens werk – verdient zeker een nadere beschouwing, ook nadat niemand minder dan P.N. van Eyck er al in 1913 de loftrumpet over heeft gestoken, wat K. Heeroma later nog eens dunnetjes heeft overgedaan.³ Wat lied 1 en lied 6 betreft heb ik mij afgevraagd of ik die tot nu toe terzijde heb gelaten, omdat beide, ook bij herhaalde lezing de indruk wekken ‘minder’ te zijn dan de andere zes en mogelijk vallen in de categorie ‘veel gerijmel’.

Lied 6 is daarbij, voorzover het om Bertken gaat, enigermate verdacht. Het is namelijk ook overgeleverd in een anonieme Saksische redactie, opgetekend in een handschrift dat in het eerste kwart van de zestiende eeuw ontstaan is in Deventer.⁴ In die codex, die mogelijk nog tot stand gekomen is tijdens Bertkens leven, wordt met geen woord gerept over een auteur van dit lied. Heeft de Utrechtse kluizenares het mogelijk gekend – maar hoe dan? – en sprak het haar aan, reden voor haar om het over te nemen? Of is het andersom: is Bertken de auteur en kende men in Deventer haar lied? Dat het daar dan ‘anoniem’ werd opgetekend, is heel wel mogelijk. Vragen te over rond dit zesde lied. Zowel het lied als die vragen laat ik vooralsnog liggen.⁵

Van Bertkens eerste lied kennen we geen andere bron dan de zestiende-eeuwse drukken van haar werk. Daarover dan nu.

De tekst

De tekst is (met één uitzondering, namelijk in regel 6) overgenomen van fotokopieën van *Suster Bertkens boeck* in de editie die in 1516 is verschenen bij Jan Berntsz te Utrecht (exemplaar Den Haag, KB, 227 G 46). De spelling van *u* en *v* is aangepast evenals die van *w* = *uu*. Afkortingstekens zijn stilzwijgend opgelost. De interpunctie is van mijn hand (wat uiteraard al interpretatie inhoudt). De strofenindeling is bij Berntsz aangegeven met paragraaftekens (iets als ¶). Het lied is ook opgenomen in de zestiende-eeuwse uitgaven van Jan Seversz te Leiden en Willem Vorsterman te Antwerpen. Er zijn wat spellingsverschillen en dialectafwijkingen tussen de teksten bij deze drie uitgevers, maar die blijven buiten beschouwing. Alleen verschillen in woordgebruik worden signaleerd.

I

- 1 Mit desen nyen iare laet ons ghedachtich zijn
- 2 Hoe god heeft uutvercoren een suver ioncfroukijn,
- 3 Seer schoon versiert van binnen
- 4 Mit zijnre hoger minnen
- 5 Ende met gheware oetmoedicheit.
- 6 Veel glorioser dingen so zijn van haer geseyt.⁶

II

- | | |
|--|---|
| 7 Doe die gloriose was in haer camerkijn, | |
| 8 So heeft haer ombevangen dye gheware sonnenschijn. | <i>ombevangen</i> : omvat |
| 9 Want god is neder ghecomen | |
| 10 Ende heeft tot hem ghenomen | <i>hem</i> : zich |
| 11 Gheware menschelicheyt | <i>gheware</i> : waarachtige, echte |
| 12 Vander glorioser, die daer toe was bereit. | <i>Vander</i> : bij, uit (de glorierijke) |

III

- | | |
|--|--|
| 13 Hy woude zijn gheboren in wonderliken schijn: | <i>in...schijn</i> : op...wijze |
| 14 God ende mensch te gader, als een cleyn kindekijn. ⁷ | |
| 15 Hi is dat licht der salicheyt, | |
| 16 Daer ons veel heels wert van gheseyt, | <i>heels</i> : heil; <i>wert</i> : wordt |
| 17 Dat ons ontsteect van binnen | |
| 18 Boven wise ende onderscheit; gheen heert en cant besinnen. | <i>besinnen</i> : begrijpen |

IV

- | | |
|---|-----------------------------|
| 19 Staet op, mijn hoghe vrolicheyt, myn siel ende al mijn cracht. | <i>vrolicheyt</i> : vreugde |
| 20 Hy naect, hy sal u comen, den ghi met suchtten wacht. | <i>naect</i> : nadert |
| 21 Hy brenct u vrede ende vrolicheyt. | |

- 22 Sijn clærheyt heeft hi uut ghespreyt. *clærheyt: lichtglans*
 23 Ghevoelt zijn hete minne.
 24 Gheeft hem lof in ewicheit, hi is sonder beginne.
- V
- 25 Nu laet ons iubileren, uut minnen, doer verstant, *doer verstant: uit begrip*
 26 Ende dat in veel manieren, die tijt is hier te hant. *te hant: nabij*
 27 Laet ons met ihesum vrolic sijn,
 28 Hy toont hem als een kindekijn,
 29 Seer sacht ende suet vol minnen.
 30 Si en moegen des gevoelen niet, die leven naden sinnen. *moegen des: kunnen dat*
- VI
- 31 Te leven naden sinnen, dat mogen wy so verstaen *naden: naar de*
 32 Als ydelheit te minnen, die waarheit af te gaen. *af...gaen: verzaken*
 33 Si moghen hem wel schamen *Zij moeten zich schamen*
 34 Te draghen krijsten namen, *dat zij...*
 35 Die niet en sijn bereyt
 36 Jhesum na te volghen in vroude, in teghenheit.
- VII
- 37 Die haers eyghen willen leven, niet en moghen verstaen *Die...: Die hun eigen wil...*
 38 Hoe ihesus leert van binnen dye hem zijn onderdaen. *onderdaen: onderworpen*
 39 Hi leitse in oetmoedicheit,⁸
 40 Hi gheeft hem licht ende onderscheyt,
 41 Hi trectse in sijn minne.
 42 Die vloeden sijnre sueticheit die vloyen hem al tijt inne. *vloeden: stromen*
- VIII
- 43 Hy is alre eeren wert, men machs vol prijsen niet,⁹
 44 De ons mit hogen gaven so mildelic voersiet.
 45 Laet ons niet versagen *versagen: bang zijn*
 46 Om sine minne te dragen *Om sine minne: uit liefde tot hem*
 47 Verdriet ende teghenheit.
 48 Hi heeft ons van genaden een ewich rijc bereyt. *van genaden: goedertieren*
- IX
- 49 Jhesus, ghi moet sijn ghemint boven alle gescapenheit.
 50 Ghi sijt dat alre beste goet, als ons u waarheyt seyt.¹⁰ *u: uw*
 51 Syet aen mi, domme ezelgijn.
 52 Ic begeer een arme slaef te sijn,
 53 U suete iuck te draghen.
 54 Dat mine arme dienstelicheit u altijt moet behagen. *moet: moge*
- X
- 55 Wie soude hier begeren eer, scat of groticheit, *groticheit: aanzien*
 56 Daer ihesum onsen here wert in een cribbe geleit?¹¹

- | | |
|---|---|
| 57 Armoede, rou ende liden groot | <i>rou</i> : verdriet |
| 58 Heeft hi ghedaen tot inder doot ¹² | <i>ghedaen</i> : geleden, ondergaan |
| 59 Van sinen ionghen daghen. | <i>Van...daghen</i> : Op jonge leeftijd |
| 60 Tis scande, dat wi in cleijnre noot ons selven seer beclaghen. | |

Globaal overzicht van de inhoud

De eerste regel is die van een nieuwjaarslied en uit het vervolg blijkt dat het nieuwe jaar, zoals in de Middeleeuwen gebruikelijk was, gekoppeld is aan de menswording. Het nieuwe jaar begint met de annunciatie aan Maria (kerkelijk gevierd op 25 maart), de geboorte van Christus (25 december), of met de besnijdenis van Jezus, acht dagen na de geboorte (1 januari), en de daarmee verbonden viering van zijn ‘zoete’ naam, die hij bij die gelegenheid kreeg.¹³ Die laatste gebeurtenis komt in het lied niet ter sprake, de beide andere wel. Omdat de eerste twee strofen helemaal over Maria gaan, de eerste over haar uitverkiezing door God en de tweede over ‘Maria boodschap’, ligt het voor de hand bij ‘desen nyen iare’ allereerst aan de annunciatie te denken. Het is evenwel niet helemaal uitgesloten dat in dit geval bij ‘desen nyen iare’ ook gedacht kan worden aan het *liturgisch* jaar, dat begint met de eerste zondag van de advent. Ik kom daar in de volgende paragraaf op terug. Hoe dat zij, als je verder leest, dan blijkt – ook bij eerste lezing – uit strofe III, V (r. 28) en X (r. 56), met een ‘terugkoppeling’ naar de eerste twee strofen, dat het hele lied in elk geval ‘opgehangen’ is aan de menswording in letterlijke zin, te weten de boodschap van Gabriël en de geboorte van Christus, waarbij in de laatste strofe de lijn van zijn menselijkheid wordt doorgetrokken tot aan zijn dood toe (r. 57-59).

De menswording – het nieuwe jaar – is echter niet meer dan de aanleiding tot waar het in de tekst eigenlijk om gaat: volg Jezus, heb hem lief, leef niet ‘naden sinnen’ (regel 30 en 31). Overzien we heel globaal de strofen III tot en met X, dan blijkt dát de boodschap. Zijn licht doet ons ontgloeien (strofe III). Wees blij en voel zijn liefde (strofe IV en V). Wie dat niet doet moet zich schamen (strofe VI) en zal niet kunnen begrijpen hoe Jezus degenen die hem wel volgen leidt en tot zich trekt (strofe VII). Hij is onvolprezen, laten wij in voor- en tegenspoed hem onze liefde geven (strofe VIII). Strofe IX richt zich rechtstreeks tot Jezus: u liefhebben moet alles te boven gaan, ik wil u dienen. Strofe X ten slotte: als Jezus zich van kribbe tot kruis zo gegeven heeft, hoe schandelijk is het dan als wij ons om het minste of geringste beklagen.

Bertkens lied en de adventsliturgie

Als zoëven gezegd: de eerste strofe gaat over de uitverkiezing van Maria, de tweede over de annunciatie. Bij de derde strofe neig je er als lezer toe aan de geboorte zelf

te denken (*gheboren, cleyn kindekijn, licht der salicheyt*), maar er staat niet dat Christus al geboren is, doch *Hy woude zijn gheboren in wonderliken schijn / God ende mensch te gader als een cleyn kindekijn*, het was zijn plan zo geboren te worden. De vierde strofe bevestigt dat. Daar is duidelijk sprake van een toekomstverwachting: *Hy naect, hy sal u comen, den ghi met suchten wacht*. Pas in strofe V is er de tegenwoordige tijd: *Laet ons met ihesum vrolic zijn / Hy toont hem als een kindekijn*.

Strofe IV bevat duidelijk een adventsgedachte: sta vol vreugde op, hij is nabij, hij brengt vrede en blijdschap. Nu is het zo, dat op de eerste zondag van de advent in de liturgie de epistellezing – ook ten tijde van Bertken – genomen is uit de brief van Paulus aan de Romeinen (13, 11-14).¹⁴ Het begin daarvan luidt in vertaling: ‘Broeders, u weet dat het nu de tijd is dat wij opstaan uit de slaap. Want nu is ons heil dichterbij dan toen wij tot geloof kwamen’.¹⁵ Het epistel van de tweede adventszondag is opnieuw uit de Romeinenbrief (15, 4-13). Aan het slot van deze perikoop wenst Paulus zijn lezers: ‘De God van de hoop vervulle u door het geloof met alle vreugde en vrede’. Die vreugde komt heel nadrukkelijk terug in de epistellezing van de derde zondag (Filippenzen 4, 4-7), die begint met de woorden ‘Broeders, verheugt u altijd in de Heer. Ik herhaal: verheugt u’ en in het volgende vers ‘de Heer is nabij’. Dus *opstaan* (r. 19), het *heil dat nabij is* (r. 20), *vreugde* (r. 19 en r. 21) en *vreugde en vrede* (r. 21): het kan allemaal richting adventsliturgie wijzen.

Daarbij kunnen we ook nog bedenken dat in de liturgie werd voorgeschreven dat vanaf de eerste zondag van de advent tot en met 23 december iedere dag in de misviering een tweede gebed werd gezegd, en wel ter ere van Maria. Dat luidde aldus: ‘God, die gewild hebt dat uw Woord bij de boodschap van de engel het vlees aannam uit de schoot van de maagd Maria, geef ons, uw smekelingen die geloven dat zij waarlijk de moeder Gods is, dat wij door haar tussenkomst bij u geholpen worden’.¹⁶ Dat in de advent dagelijks gebeden gebed kan eventueel ‘teruggekoppeld’ worden naar wat in Bertkens lied voorafgaat, met name in de eerste twee strofen: de jonkvrouw Maria in wie God bij de boodschap van de engel mens geworden is.

Misschien mag er binnen dit kader ook verwezen worden naar de zogenoemde *O-antifonen*. In de week van 17 tot en met 23 december wordt tijdens het kerkelijk avondgebed, de vesper, voor en na het *Magnificat* (de lofzang van Maria) een antifoongebeden/gezongen, beginnend met de uitroep ‘O’, waarop iedere avond telkens een andere naam volgt voor de Messias, die zeer nabij is.¹⁷ Alle zeven eindigen met een smeekbede, die begint met ‘Veni’: ‘Kom’. Bijna al die smeekbeden komen ongeveer op hetzelfde neer: kom ons bevrijden, kom ons verlossen, wacht niet langer, leid ons uit de kerker, verlicht ons, red ons. Dit is, zo zou je kunnen zeggen, het *suchten*, het hartstochtelijk bidden, waar Bertken het over heeft (regel 20).

Er zijn nog twee plaatsen in de tekst waar de adventsliturgie mogelijk een rol speelt. Allereerst de laatste woorden van strofe III. Deze zijn namelijk afkomstig uit de perikoop die, zoals hierboven is opgemerkt, op de derde adventszondag wordt gelezen. Daar zegt Paulus (4, 7) van de *pax Dei* – Gods vrede – dat deze alle begrip te boven gaat (*qui exsuperat omnem sensum*). Maar Paulus gebruikt in zijn brief aan

de christenen van Efese (3, 18) bijna gelijklopende bewoordingen en dit type zinsnede komt bij de devoten zo veelvuldig voor, dat we hier wel heel voorzichtig moeten zijn met gevolgtrekkingen.¹⁸ De tweede plaats waarop hier bedoeld wordt is regel 26. In *Die tijt is hier te hant* ziet Ampe een verwijzing naar Paulus' tweede brief aan de Corinthiërs (6, 2): *ecce nunc tempus acceptabile* (zie, nu is het de juiste tijd).¹⁹ Dat kan. Maar we kunnen eventueel ook denken aan de epistellezing van de eerste adventszondag: het is tijd om uit de slaap op te staan.

Wat in deze paragraaf is geopperd blijft uiteraard onbewijsbaar. Dat de advents-*gedachte* een rol speelt lijkt echter niet te betwisten: nadrukkelijk is er bij Bertken de aansporing uit te zien naar Christus' komst. Maar wie weet, misschien is er wel sprake van bewust aangebrachte intertekstualiteit en is het lied bedoeld als meditatiestof voor de advent. Wij hoeven er in elk geval niet aan te twijfelen, dat Bertken met al de hier genoemde teksten uit de adventsliturgie als het ware doordrenkt is geweest.

Nadere ontleding

In het voorafgaande is één bepaald aspect van Bertkens eerste lied besproken. Laten we nu de gehele tekst eens strofe voor strofe en meer gedetailleerd bezien. Voor wie ook maar enigszins bekend is met de lyriek uit de kringen der Moderne Devotie zal het duidelijk zijn dat het lied tot die lyriek gerekend moet worden. Het gaat om het sterven aan de eigen wil, om het totaal en onvoorwaardelijk gericht zijn op Jezus.

De eerste strofe, de inzet, gaat over Maria, door God uitverkoren om zijn moeder te worden. Zij is innerlijk getooid *Mit zynre hoger minnen / Ende met gheware oetmoedicheit*. In een uitvoerig artikel, geschreven bij het verschijnen van Bertkens werk in de editie-Van de Graft (1955), tekent Ampe hierbij twee dingen aan. Allereerst zegt hij ' = minne tot Hem', waarmee hij bedoelt dat *zynre minnen* betekent dat Maria innerlijk *versiert* was met 'liefde tot God'. Vervolgens noteert hij: 'Merk de twee deugden, die de grote spanningsmomenten van onze ware godsverhouding bepalen', daarmee duidend op de liefde tot God en op de ootmoed, de nederigheid.²⁰ Ongetwijfeld heeft hij gelijk met 'minne tot Hem'. De andere opmerking zou wat objectiever hebben gekund: bij de moderne devoten speelden 'minne' en 'ootmoedicheit' een hoofdrol als het ging om de verhouding met God. Daarom worden ze hier ook van stond af aan in het lied op de voorgrond geplaatst en wordt Maria ten voorbeeld gesteld. De opmerking van Ampe kan overigens nog worden aangevuld. De eerste betekenis van 'ootmoedicheit' is *goedertierenheid, genade*.²¹ De regels 4 en 5 kunnen dus dubbel worden gelezen: Maria is getooid met haar liefde tot Hem en met waarachtige ootmoed, inderdaad, maar terzelfder tijd is er sprake van Gods liefde en goedertierenheid ten opzichte van Maria. Ook daarmee is zij – van zijnentwege – getooid. Regel 6 vervolgens is, zoals Ampe opmerkt, een citaat

uit psalm 87 (Vulgaat 86), vers 3, *gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei* (heerlijke dingen zijn over u gezegd, stad Gods), hier toegepast op Maria, en bovendien verwijzend naar Lucas 1, 45, waar Elisabeth Maria zalig prijst om haar geloof, *quoniam perficietur ea quae dicta sunt tibi a Domino* (want wat jou is aangezegd door de Heer, dat zal worden vervuld).²²

Strofe II is door middel van een *concatenatio* verbonden met strofe I: *gloriose* in regel 7, nu als zelfstandig naamwoord, pakt het bijvoeglijk naamwoord uit de vorige regel op. Ampe merkt op (p. 301) dat het motief *gloriose* de tweede strofe beheerst. Maria is de glorieuze, ook in de laatste regel van deze strofe (r. 12) wordt zij nog een keer zo genoemd. De strofe vertelt de boodschap van de engel aan Maria op een eigen manier. Alleen de laatste woorden van de strofe – *die daer toe was bereit* – verwijzen rechtstreeks naar Lucas 1, 38: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum* (Zie de dienstmaagd des Heren, mij geschiede naar uw woord). Regel 8 – *heeft haer ombevangen dye gheware sonnenschijn* – herinnert weliswaar aan Lucas 1, 35, *Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi* (De Heilige Geest zal over je komen en de kracht van de Allerhoogste zal je overschaduwten), maar van een *gheware sonnenschijn* die Maria *ombevangen* heeft is geen sprake. Wel houdt dat laatste woord ongetwijfeld verband met het *obumbrare* uit de Vulgaat.²³ Overigens, dat bij de Ontvangenis (en nog meer bij de Geboorte zelf) verwezen wordt naar de zon is in de Middeleeuwen heel gewoon: zoals de zon door het glas schijnt zonder dat het glas breekt, zo werd bij de conceptie en de geboorte van Jezus Maria's maagdelijkheid niet geschonden.²⁴ Bertken legt expliciet de nadruk op het feit dat God – de *gheware sonnenschijn* – is neergedaald en *gheware menschelicheyt* heeft aangenomen in de schoot van Maria. De strofe is, zo zou je kunnen zeggen, meer een exegese van Lucas dan een herschrijving van diens woorden. Die exegese beklemtoont Gods ootmoed, nu niet zozeer als *genade, goedertierenheid* – dat ook – maar vooral als *deemoed, nederigheid*. Niet slechts Maria is het grote voorbeeld van ootmoed, ook God zelf is in Jezus, de Godmens, het voorbeeld van deze deugd die de moderne devoten zo hoog in het vaandel hadden en die verderop in het lied duidelijk op de voorgrond wordt geplaatst.²⁵

Strofe III gaat niet, zoals hiervoor al is betoogd, over de geboorte zelf, maar over het wonderlijke feit dat God als mens geboren wilde worden. Een herhaling dus van wat in strofe II ook al stond. Deze Godmens is het *licht der salicheyt*, mogelijk een verwijzing naar Johannes 8, 12, waar Jezus van zichzelf zegt dat hij *lux mundi* (licht der wereld) is en dat wie hem volgt niet in duisternis wandelt maar het *lumen vitae* (het licht van het [eeuwig] leven) zal bezitten. Uiteraard houdt de notie *licht* ook een verwijzing in naar de *gheware sonnenschijn* uit de vorige strofe. Over dat – zijn – licht, over Jezus zelf dus, wordt ons veel heil verkondigd.²⁶ Zijn licht doet ons ontgloeien (r. 17). Het daarop volgende *Boven wise ende onderscheit* (r. 18) wordt door Catharina van de Graft verklaard als “alle wijzen en verscheidenheid te boven gaand, God gaat deze in zijn eenheid te boven”, maar Albert Ampe is van oordeel dat het hier gaat “over de subjectieve ervaring der ziel, die het Licht (God, Godmens) schouwt

en mint op een manier, die alle conceptuele vormen te boven gaat”.²⁷ Ik ben het met beiden oneens. Verderop (r. 40) is opnieuw sprake van *licht ende onderscheit* dat Jezus geeft aan hen die hem onderdanig zijn. In r. 17-18 wordt naar mijn mening gezegd dat God in ons ten volle zijn licht ontsteekt zowel door de menswording zelf als door de wijze waarop hij mens werd. Het is *boven wise*, dat is ‘bovenmatig’ en ‘boven het aardse niveau uit’, en *boven onderscheit*: het ‘gaat alle idee te boven’.²⁸ Ik durf niet zover te gaan als Ampe die met betrekking tot het in ons zo geweldig ontstoken licht zegt dat de ziel dat op subjectieve wijze ‘schouwt en mint’. Het gaat op dit punt in de tekst mijns inziens alleen nog over Gods gave en niet over hetgeen de mens daarmee doet. De toevoeging in de laatste regel van deze strofe, *gheen heert* [= hart] *en cant besinnen*, herhaalt ten overvloede het volstrekt onbegrijpelijke van Gods handelen en doet dat in de bijbelse bewoordingen van Paulus, zoals we eerder hebben gezien.

Pas in strofe IV is sprake van de geactiveerde menselijke reactie op het ontsteken van het licht door God: sta op! Het is het vreugderijke gevolg van wat God blijkens strofe III ons mensen zo overvloedig en onbegrijpelijk heeft toebedeeld. Dat God het plan had in de gedaante van een klein kindje mens te worden en zijn licht in ons te ontsteken leidt tot de oproep (r. 19) aan *mijn hoghe vrolicheyt, mijn siel ende al mijn cracht* om op te staan, immers: hij komt! De adventsgedachte dus.²⁹

Maar het gaat niet alleen om die adventsgedachte en eventuele verwijzingen naar teksten uit de liturgie van de advent. Regel 19 bijvoorbeeld bevat zeker een reminiscentie aan woorden van Jezus. Als hem gevraagd wordt wat het grootste gebod is, antwoordt hij met de woorden uit *Deuteronomium* (6, 5): ‘Gij zult de Heer uw God beminnen met heel uw hart, met heel uw ziel, met heel uw verstand en met heel uw kracht’. Die overbekende zinsnede vinden we bij Matteüs (22, 37), bij Marcus (12, 30) en (uit de mond van een wetgeleerde die hier een vraag van Jezus beantwoordt) bij Lucas (10, 27). De naleving van dat gebod moet het antwoord zijn op Gods liefde. Vandaar regel 23-24 van Bertkens lied, een aansporing: *Ghevoelt zijn hete minne / Gheeft hem lof in ewicheit*.³⁰

Het begin van strofe V (r. 25) sluit aan op het voorafgaande: de jubel op de *vrolicheyt* en de *lof*, terwijl ‘uut minnen, doer verstant’ verwijst naar het eerste gebod: met heel uw hart, ziel, verstand en kracht; en daarmee wijst het ook terug naar r. 19, het begin van de voorafgaande strofe. Over regel 26, *die tijt is hier te hant*, is al in de paragraaf met betrekking tot de adventsliturgie gesproken. Dan volgt in regel 27 opnieuw de aansporing verheugd (*vrolic*) te zijn en pas in de regels 28 en 29 is er sprake van het kerstgebeuren zelf: Jezus toont zich als kindje, zeer zacht en zoet, en vol liefde. Regel 30 verwijst tegenstellend naar regel 23: daar het bevel ‘Voel zijn gloeiende liefde’, hier de constatering dat degenen die *leven naden sinnen* die liefde niet kunnen voelen.

Die laatste regel komt naar mijn idee nogal onverwacht. Maar (ik opper het onder alle voorbehoud) worden we hier – sterk aangezet – toch weer verwezen naar de eerder genoemde epistellezing van de eerste zondag van de advent? Nadat

Paulus heeft opgeroepen op te staan uit de slaap, spoort hij de gemeente aan de werken der duisternis af te leggen, de wapenen van het licht aan te doen en eerbaar te wandelen: *non in comessionibus, et ebrietatibus, non in cubilibus, et impudiciis, non in contentione et emulatione* (niet in brasserijen en dronkenschap, niet in ontucht en losbandigheid, niet in ruzie en naijver). Dát is *leven naden sinnen*. Strofe VI, die met een *concatenatio* is ‘geketend’ aan zijn voorganger, werkt deze gedachte uit in niet mis te verstane bewoordingen: *ydelheit minnen, die waerheit afgaen...* Wie zo leven moeten zich ervoor schamen dat zij de naam christen dragen. Het is echter de vraag of we bij Bertkens woorden worden verwezen naar de brasserijen etc. waar Paulus het over heeft. Veeleer, denk ik, is de apostel hooguit op de achtergrond aanwezig, en hebben we hier vooral van doen met gedachten die heel typerend ‘modern-devotioneel’ genoemd kunnen worden en die in de laatste regel van deze strofe in positieve zin worden geformuleerd: het gaat erom Jezus te volgen altijd en in alles, het gaat om het radicaal afwijzen van alle wereldse ijdelheid. Zoals Maria bereid was aan Gods roepstem gehoor te geven (r. 12), zo moeten christenen bereid zijn Jezus na te volgen.

Strofe VII zet de *eyghenwilligen* uit de voorafgaande strofe tegenover hen die Jezus *onderdaen*, dat is ‘onderworpen, gehoorzaam’, zijn.³¹ Wie hun eigen wil doen, zullen niet kunnen begrijpen op welke wijze Jezus hun die hem gehoorzamen innerlijk, *van binnen* (r. 38), bijbrengt hoe te leven. Dat wijst terug naar Maria, *versiert van binnen / Mit zijnre hoger minnen* (r. 3-4) en naar het licht dat hij, het licht zelf, in ons *ontsteekt van binnen / Boven wise ende onderscheit* (r. 15-18).³² Hoe hij dat doet wordt vervolgens in de regels 39-42 nader uitgelegd.

Smits van Waesberghe heeft indertijd betoogd, dat Suster Bertken “de vier hoofdmomenten” van wat bij Ruusbroec *het begheerlijke leven* (“de tweede phase van het naar mystieke hoogten opstijgende geestelijke leven”) wordt genoemd – “misschien onbewust” – in deze zevende strofe van haar eerste lied heeft vastgelegd.³³ Het gaat dan om (a) de *oetmoedicheit*, (b) het *licht ende onderscheit*, (c) de *minne*, en ten slotte (d) het *vloeden* van *die vloeden zijnre sueticheit*. Aan de hand van talrijke citaten uit Bertkens oeuvre laat hij dan zien hoe zij zich (a) verootmoedigt (p. 62-64), zodat haar ziel, “tot in de uiterste hoeken gezuiverd door dit nederig berouw” (p. 64), openstaat voor (b) de verlichting. Ook dat ‘hoofdmoment’ wordt met vele citaten toegelicht (p. 64-67). Uiteindelijk rust de minnende ziel, de bruid, “aan het hart van haar Geliefde” (p. 67): (c) *Hi trectse in sijn minne*. “De bruid heeft aan den Bruidgom gegeven, wat Hij van haar verlangde: haar wil en haar hart. Hij is zich hiervan bewust: ‘Gi hebt mi al gegeven, dat is in dijnre macht’ [citaat uit Bertkens vierde lied, *FvB*]. Het wederwoord is nu aan Hem, of liever de wederdaad. Zij ontvangt de beloning: (d) ‘Die vloeden zijnre soeticheit, die vloeden hem al tijt inne’, de beloning die een ervaring is, welke zij niet onder woorden kan brengen” (p. 68).

Ik zal niet beweren dat Smits van Waesberghe hier ongelijk heeft wat die mystieke momenten-*in-hun-algemeenheid* betreft (eerlijk gezegd durf ik dat niet te beoordelen), maar dat het *in dit geval* zo zou zijn betwijfel ik in elk geval ten sterkste. Zeker

lijkt mij dat alle voorbeelden die hij uit Bertkens werk citeert en die hij verbindt met haar zielenleven op deze plek niet ter zake zijn. Wat Bertken hier doet is niets anders dan eenvoudigweg meedelen hoe Jezus handelt met hen die hem *onderdaen* zijn. Ik kan in deze korte opsomming binnen de context van dit eerste lied niets anders zien dan de formulering van denkbeelden die bij de moderne devoten leefden: Jezus leert ootmoed, schenkt licht en zuiver oordeel, zet zijn volgelingen ertoe aan hem lief te hebben en laat de vloed van zijn zoetheid – dat is: innigheid³⁴ – in hen stromen.

De achtste strofe borduurt hierop voort: hij die ons zo mild bedeeft met hoge gaven is boven alle lof verheven (r. 43-44). Daarop aansluitend: laten wij, vanwege zijn liefde en/of uit liefde voor hem, niet bevreesd zijn verdriet en tegenspoed te verdragen (r. 45-47). Hij heeft ons in zijn goedertierenheid (*van genaden*) een eeuwig rijk bereid (r.48). Die laatste regel staat tegenover wat voorafgaat: hier op aarde wederwaardigheden, maar daarna dan ook de hemel.³⁵

De strofe levert grammaticaal een moeilijkheid. De enclitische -s van *machs* is vreemd. Het werkwoord ‘(vol)prisen’ heeft normaliter een vierde naamval, geen tweede. Maar het MNW geeft één voorbeeld met een -s (waarbij Verdam overigens aantekent “*vindplaats niet opgeteekend*”). De -s zou dus toch misschien naar *Hy* kunnen verwijzen, of naar iets impliciets als ‘het feit dat hij alle eer waard is’.³⁶ Seversz heeft in de zestiende-eeuwse druk op deze plaats, net als Berntsz, *machs*, maar Vorsterman *can hem*, wat veel begrijpelijker is.

Dan zijn er nog de regels 45-47. Ampe stelt voor om in r. 47 in plaats van *te dragen verdriet ende teghenheit* te lezen *te dragen in vroude ende teghenheit*, omdat er eerder (r. 36) staat *na te volghen in vroude, in teghenheit*. Hij wil dus parallellelie. Als ik hem goed begrijp, leest hij: laten wij niet bevreesd zijn om zijn liefde in verdriet en vreugde te dragen. Mijns inziens staat er echter: *laet ons, om sine minne, niet versagen verdriet ende teghenheit te dragen*. Ik lees dus niet *om te dragen*, maar *te dragen om sine minne*. Daarbij kan *om sine minne* zowel betekenen ‘vanwege zijn liefde voor ons’ als ‘uit liefde tot hem’.³⁷

In strofe IX wordt Jezus rechtstreeks aangesproken: u, het grootste goed, dient te worden bemind boven alles wat geschapen is (r. 49-50). Vervolgens gaat de tekst over in de eerste persoon enkelvoud. Tot regel 49 is er sprake geweest van enerzijds *wy* (r. 31) en *ons* (r.1, 16, 17, 25, 27, 44, 45 en 48)³⁸ en aan de andere kant van *si* of *die* (r.30, 33, 35, 37). Nu richt een nieuw geïntroduceerde *ic* zich persoonlijk tot Jezus, waarbij we die *ic* zeker niet zonder meer moeten vereenzelvigen met Bertken. Bedoeld is veeleer een bovenpersoonlijk *ic*: iedere mens moet reageren op de liefde en de gaven van Jezus. Iedereen dient te bidden: zie mij, dom ezeltje, aan; ik wil een arme slaaf zijn, uw zoete juk dragen; moge mijn povere dienstbaarheid u te allen tijde behagen (r. 51-54). Het is de geest van volledige onderworpenheid die Suster Bertken, als goed kind van de Moderne Devotie, hier aandraagt, natuurlijk met betrekking tot zichzelf, maar de woorden hebben een wijdere strekking. Eigenlijk staat hier: domoor en slaaf, het geldt voor elke mens. Maar – God dank! – Jezus’ juk is zoet en zijn last licht (Matteüs 11, 30). In de laatste regel van de strofe (r. 54)

wordt met de *dienstelicheit* gezinspeeld op de dienstbaarheid van Maria uit strofe II (r. 12). Zoals zij de *ancilla Domini*, de dienstmaagd des Heren, wilde zijn zo bidt de *ic*, niet eens in de directe rede, maar afstandelijk, stamelend bijna: dat mijn povere dienstbaarheid u toch altijd moge behagen.

Na deze ‘persoonlijke’ strofe verdwijnt de *ic* weer uit beeld en gaat in de laatste strofe de tekst, openend met een retorische vraag, terug naar algemene bewoordingen. De begeerte om slaaf te zijn uit de voorafgaande strofe (r. 52) wordt hier met die retorische vraag opgepakt: wie zou nu nog wereldse zaken (*eer, scat of groticheit*, dat is wereldse roem en materieel welvaren) begeren, als Jezus slechts een kribbe (r. 56) ter beschikking had? En zoals het met die kribbe bij hem begon, zo is het zijn hele leven met hem verder gegaan: armoede, smart, groot lijden, tot zijn dood op jeugdige leeftijd (r. 57-59). Het is schandalig dat wij ons, als er nauwelijks iets aan de hand is, beklagen.

Ampe heeft bij r. 58 opgemerkt dat hier i.p.v. *ghedaen* wellicht *ghedraghen* moet worden gelezen, want wat er staat “is al te erbarmelijk als zin”.³⁹ Ook al heeft Vorsterman op deze plaats *ghehadt* (wat dichter bij Ampes voorstel komt, ofschoon ik moet zeggen dat dit *ghehadt* mij ook niet fraai in de oren klinkt), toch denk ik dat Ampe ongelijk heeft. De combinatie van ‘doen’ met een zelfstandig naamwoord in de vierde naamval ter omschrijving van een werkwoord is zo normaal in het Middelnederlands dat een wijziging hier overbodig lijkt.⁴⁰

Zo gaat Ampes voorstel (p. 301) om *Tis scande* (r. 60) te vertalen met een aanvoegende wijs eveneens nogal ver: het ware geen scande, nee, het is gewoon schandelijk.

Ten slotte merkt Ampe nog op dat deze laatste strofe “navolging is van *Capittel wt der ew. Wijsheit vanden verduldighen lidene*”, een tekst waaraan hij in 1956 eerder aandacht had besteed.⁴¹ De gedachten evenwel die in het bedoelde *Capittel* worden geuit zijn weer de bekende. Het gaat om een gesprek tussen de *Ewighe Wijsheit* en *Die dienre* over de vraag *hoe hem een mensche sal gheven tot verduldighen liden* (p. 66). Ampe verwijst in het bijzonder naar de passage op p. 81, waar de *Wijsheit* opdraagt: *sijt lijdsaem in uwe tribulacien*, waarop de *dienre* zegt dat lijden te aanvaarden *also lange alsic niet becoert en weerde*, waarop de *Wijsheit* riposteert: *Waenstu sonder liden te comen, daer ic sonder liden niet comen en conde? Ic ben dijn heere ende du biste mijn knecht. Wilty gaen spelen ende ijdelheit bedriven ende laten mi mijn cruce allene dragen? Dat waer [...]* *grootte scande, dat ic di om niet ende sonder danck gheve daer bidden my ander menschen om devotelic mit ynnigher herten*. De *dienre* vraagt nu of zijn gesprekspartner hem enige punten kan leren die hem kunnen helpen om *uwe minne mede te verwervene*. Dan krijgt hij een lijstje van zeven punten: overdenk je zonden en leer alle schepselen te vergeten; denk aan mijn lijden en dood, net zolang tot je alles om mijnenwille lijdt; denk aan het eeuwig leven en zijn vreugde, net zolang totdat het je verdriet hier te zijn; overdenk de levens der heiligen om ze na te volgen; overdenk de Heilige Schrift en de geboden, opdat je de bekoring weerstaat; denk aan je dood opdat je altijd onbevreesd kunt sterven; en ten slotte, denk aan mijn barmhartigheid om

niet in wanhoop te vervallen. De *dienre* vraagt dan om de genade dit te kunnen volbrengen, want zonder de *Wijsheit* kan hij niets.

Natuurlijk herken je in deze tekst iets van wat we ook bij Bertken aantreffen, maar het gaat om zulke algemene overeenkomsten, allemaal bekend uit dit type literatuur, terwijl het anderzijds zo weinig overeenkomt met het hier besproken lied, dat deze ‘toevallige’ passage niets bewijst over ‘navolging’ van juist deze tekst.

Afronding

Bertkens eerste lied gaat over het opzijzetten van zichzelf om in liefde volledig dienstbaar te zijn aan Jezus als antwoord op Gods onbegrijpelijke liefde, die haar hoogtepunt vond in de menswording.

Overzien we nu na bovenstaande analyse de tekst, dan blijkt dat het lied, met als beginpunt het ‘nieuwe (liturgische?) jaar’, oproept om allereerst aan Maria, de uitverkorene van God, te denken. Zij, de ootmoedige dienstmaagd, staat aan het begin van de menswording van de goedertieren, maar ook deemoedige, God, die uit zuivere liefde als een kindje op aarde wilde komen. Die niet te bevatten goedheid moet ons verheugd stemmen en zijn liefde moet ons leiden tot onvoorwaardelijke wederliefde, in volledige dienstbaarheid: geen wereldse zaken najagen, alles verdragen uit liefde tot hem, over niets klagen na alles wat hij, de Godmens, als mens voor ons heeft geleden.

Bertken is er niet op uit fraaie poëzie te schrijven. Wat zij biedt is een meditatieve tekst rond de menswording, mogelijk gebaseerd op liturgische elementen uit het begin van het kerkelijk jaar, en in elk geval bedoeld als aansporing Jezus na te volgen door volledige overgave aan Gods liefde. Een aantal verwijzingen binnen de tekst toont, zoals ik in de gedetailleerde bespreking van de strofen heb proberen te laten zien, dat het geheel doordacht geconstrueerd is. De structuur van het lied is mijns inziens duidelijk. Wel zijn er enkele plekken waar het, naar mijn gevoel, niet helemaal goed gaat. De regel *Si en moegen des gevoelen niet, die leven naden sinnen* (r. 30) komt nogal uit de lucht vallen (waarna overigens de zesde strofe daar wel goed op aansluit, terwijl de zevende strofe via regel 37 de *tourneure* terug naar strofe V weer uitstekend opvangt). Verder blijft – ik althans ontkom er niet aan – de laatste regel van het lied, na wat allemaal voorafging, enigszins zweven.

De analyses zoals ik die in het verleden van andere liederen van Suster Bertken heb gemaakt brachten mij steeds tot de overtuiging dat het om zeer persoonlijke en fraaie teksten ging die voortreffelijk in elkaar staken. Mijn conclusie met betrekking tot het eerste lied is dat het persoonlijke element en de hechte structuur wat minder aanwezig zijn. Dat is dan natuurlijk geredeneerd vanuit een (of nog beperkter: mijn) hedendaagse kijk op de tekst. Suster Bertken had andere dingen in de zin en andere dingen aan haar hoofd dan poëzie-analyse. Het gaat haar om de *imitatio Christi*, de navolging van Christus. Maar ook als we dat voor ogen houden, blijft recht overeind

dat dit lied, bij nauwkeurige waarneming, als tekst goed in elkaar zit. Misschien is het geen door en door sterke poëzie, maar gerijmel is het zeker evenmin.

Literatuuropgave

- Van Aelst 1997 - J. van Aelst**, 'Suffering with the Bridegroom. The *Innighe sprake* of the Utrecht recluse Sister Bertken'. In: *Ons geestelijk erf* 71 (1997), p. 228-249.
- Ampe 1956 a - A. Ampe**, 'Het "Hoefken van devocien"'. In: *Ons geestelijk erf* 30 (1956), p. 43-82.
- Ampe 1956 b - A. Ampe**, 'De geschriften van Suster Bertken'. In: *Ons geestelijk erf* 30 (1956), p. 282-320.
- Bijbel**, zie: Gramatica 1959.
- Van Buuren 1995 - A.M.J. van Buuren**, "'Die scutter heeft dat licht den buc ghegeven". Astrologie en theologie'. In: *De nieuwe taalgids* 88 (1995), p.39-50.
- Van Buuren 1999 - A.M.J. van Buuren**, 'Mi quam een schoon geluyt in mijn oren. Aantekeningen bij Suster Bertkens tweede lied'. In: *Spiegel der letteren* 41 (1999), p. 83-101.
- Van Buuren 2000 - F. van Buuren**, 'Ja zuster, nee zuster. De overlevering van "Die werelt hielt my in haer gewout"'. In: B. Besamusca, F. Brandsma en D. van der Poel (red.), *Hoort wonder! Opstellen voor W.P. Gerritsen bij zijn emeritaat*. Hilversum, 2000, p. 43-50. (Middeleeuwse studies en bronnen 70)
- Van Eyck 1913 - P.N. van Eyck**, 'Een lied van Suster Baertken?'. In: *De beweging* 9 (1913), p. 186-195. (Herdruckt in: P.N. van Eyck, *Verzameld werk*. Dl. 3. Amsterdam, 1959, p. 471-481)
- Van de Graft 1955 - C.C. van de Graft** (ed.), *Een boecxken gemaket ende beschreven van suster Bertken die lviij iaren besloten heeft gheseten tot Utrecht in die buerkercke*. Naar de eerste uitgave van Jan Berntsz. Utrecht 1516 opnieuw uitgeg. Met een inl. en aantek. door -. Zwolle, 1955. (Zwolse drukken en herdrukken 9)
- Gramatica 1959 - A. Gramatica** (ed.), *Bibliorum sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam*. Nova editio [...]. Vaticanum, 1959.
- Heeroma 1968/1969 - K. Heeroma**, 'Het ingekluise lied'. In: *Maatstaf* 16 (1968/1969), p. 433-454. (Ook verschenen in: K.Heeroma, *Spelend met de spelgenoten. Middelnederlandse leesavonturen*. Den Haag, 1969, p. 256-276. (Fakulteitenreeks 12))
- Kronenberg 1925 - M.E. Kronenberg**, 'De eerste uitgave van het Boecxken gemaket van Suster Bertken (1516)'. In: *Het boek* 14 (1925), p. 209-215.
- Mak 1958 - J.J. Mak**, *Middeleeuwse kerstvoorstellingen*. Utrecht/Brussel, 1958.
- Mertens 2002 - Th. Mertens**, 'Het Diepenveense zusterboek als exponent van gemeenschapstichtende kloosterliteratuur'. In: W. Scheepsmas (red.), *Het ootmoedig fundament van Diepenveen. Zeshonderd jaar Maria en Sint-Agnesklooster 1400-2000*. IJsselacademie, 2002, p.77-94. (Publicaties van de IJsselacademie 152)
- Missale romanum** [1950] - *Missale romanum* [...]. Editio iuxta typicam vaticanam. Harlem, [1950].
- MNW**, zie: Verwijs en Verdam 1885-1952.
- Smits van Waesberghe 1944 - M. Smits van Waesberghe**, 'Het mystieke dicht- en prozawerk van Suster Bertken'. In: *Roeping* 22 (1944), p. 20-32 en p. 60-74.

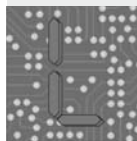
- Snellen 1924 - J. Snellen** (ed.), *Een boecxken gemaket van suster Berthen die twi iaren besloten heeft gheseten tot Utrecht in dye buerkercke*. Naar den Leidschen druk van Jan Seversen opnieuw uitgeg. met aanteeck. en een inleiding door -. Utrecht, 1924. (Herdrukken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde 3)
- Verwijs en Verdam 1885-1952 - E. Verwijs en J. Verdam**, *Middelnederlandsch woordenboek*. 's-Gravenhage, 1885-1952. 11 dln. (Herdruk: 's-Gravenhage, 1969-1977. Nu ook op cd-rom)
- Weiler 2002 - A.G. Weiler**, 'Het "oetmodighe fundament van Dyepenven"'. In: W. Scheepsma (red.), *Het ootmoedig fundament van Diepenveen. Zeshonderd jaar Maria en Sint-Agnesklooster 1400-2000*. IJsselacademie, 2002, p. 113-128. (Publicaties van de IJsselacademie 152)

Noten

- 1 Acht liederen zijn opgenomen in de zestiende-eeuwse drukken van haar werk, verschenen bij Berntsz in Utrecht, Seversz in Leiden, en Vorsterman in Antwerpen. Het negende staat op haar naam in een vijftiende-eeuws handschrift (Berlijn, SPK, ms. germ. oct. 190, f. 153v – f. 156r). Niet alle literatuurhistorici die zich met dat lied hebben beziggehouden accepteren deze toeschrijving. Daarover laatstelijk Van Buuren 2000.
Ik maak van deze eerste noot gebruik mijn dank te betuigen aan José van Aelst, Evert van den Berg, Cor van Bree, Annemeike Tan en Paul Wackers voor hun hulp en kritiek.
- 2 Kronenberg 1925, p. 215. Als bibliografe was Kronenberg hogelijk geïnteresseerd in de zestiende-eeuwse uitgaven van Bertkens werk, maar met de persoon en haar levenswijze alsmede met de inhoud van haar geschriften kon zij geen kant uit, zo heeft zij herhaaldelijk verklaard.
- 3 Van Eyck 1913, Heeroma 1968/1969. Zie ook Van Buuren 2000.
- 4 Berlijn, SPK, ms. germ. oct. 185. De tekst is afgedrukt in Snellen 1924, p. 77.
- 5 Terzijde: opmerkelijk is wel dat er in lied VI regels voorkomen die duidelijk doen denken aan enkele regels uit lied I. Vgl. hierna noot 32.
- 6 Berntsz en Seversz hebben hier 'geschiet' (respectievelijk 'geschyet'), Vorsterman heeft terecht 'geseyt'. In deze zelfde regel heeft Vorsterman niet 'so zijn' maar 'zijn ons'.
- 7 Vorsterman heeft 'als' twee keer: 'als als'.
- 8 Seversz heeft i.p.v. 'leitse' in deze regel 'lcerse', waarschijnlijk een drukfout voor 'leerse'; Vorsterman heeft 'lietse', vermoedelijk eveneens een drukfout.
- 9 I.p.v. 'machs' heeft Vorsterman 'can hem'.
- 10 Seversz heeft niet 'u waerhey' maar 'waerheit'; Vorsterman heeft 'die waerhey'.
- 11 Vorsterman heeft niet 'Daer' maar 'Als'.
- 12 I.p.v. 'ghedaen' heeft Vorsterman 'ghehadt'.
- 13 Zie Lucas 1, 26-38 en 2, 1-7.
- 14 Voor de Latijnse liturgische teksten zie *Missale romanum* [1950].
- 15 Voor citaten uit de Latijnse bijbel (Vulgaat) is gebruikgemaakt van de editie Gramatica 1959; de vertalingen zijn van mijn hand.
- 16 Voor dit voorschrift zie *Missale romanum* [1950], p. 1. Het Latijnse gebed op p. 2.
- 17 Zie nader over deze antifonen Van Buuren 1995, in het bijzonder p. 45-46 (met verdere literatuur).
- 18 Zie verder hierover Van Buuren 1999, p. 97-98.

- 19 Ampe 1956 b, p. 301.
- 20 Van de Graft 1955; Ampe 1956 b, p. 300.
- 21 MNW 5, kolom 1632-1633.
- 22 Ampe 1956 b, p. 300.
- 23 Zo citeert het MNW 5, kolom 108, uit *Hs. Moll* 'Die craft des alre oversten sal di ombevanghen'.
- 24 Vgl. Mak 1958, p. 110-115.
- 25 Zie over de ootmoed bij de devoten bijvoorbeeld Mertens 2002, p. 86-87 en Weiler 2002, in het bijzonder p. 122.
- 26 Ampe 1956 b, p. 301 verwijst hier naar Matteüs 1, 20-23, met de toevoeging 'enz.' En het is inderdaad niet zo moeilijk om aan de hier bedoelde voorzegging van de engel nog de nodige bijbelplaatsen toe te voegen waar bedoeld wordt op Jezus als de Verlosser der mensheid (bijvoorbeeld Lucas 2, 11, Johannes 4, 42, *Handelingen* 4, 12 en 5, 31).
- 27 Van de Graft 1955, p. 100; Ampe 1956 b, p. 301.
- 28 Voor 'boven wise' zie MNW 9, kolom 2676-2677, sub 3; voor 'boven onderscheit' MNW 5, kolom 402, sub 8.
- 29 Bij wijze van curiosum vermeld ik het volgende. In een bijlage bij het decembernummer van het tijdschrift *Mens en melodie* 11 (1956) is een kleine compositie opgenomen van de musicus Wouter Paap op tekst van deze vierde strofe van Suster Bertkens lied: 'Staet op mijn hoge vrolickheit'. Met dank aan Simon Groot, die mij hierop attendeerde.
- 30 Het is misschien goed erop te wijzen dat deze vierde strofe ook verwantschap vertoont met Bertkens *Innighe sprake*, in het bijzonder met de regels 590-596 in de editie-Van de Graft (p. 95). Over de *Innighe sprake* zie Van Aelst 1997.
- 31 'Onderdaen' is hier het als bijvoeglijk naamwoord gebruikte voltooid deelwoord van 'onderdoen'. Zie MNW 5, kolom 328-329.
- 32 De regels 37-38, *Die haers eyghen willen leven niet en moghen verstaen / Hoe ihesus leert van binnen dye hem zijn onderdaen*, vinden we, positief geformuleerd, terug in Bertkens zesde lied: *Dye haer eyghen wille laten, ihesus sijn onderdaen, / Gheen tonghe en mach wtspreken wat si van hem ontfanen* (Van de Graft 1955, p. 109, r. 266-267). Vgl. hierboven noot 5.
- 33 Smits van Waesberghe 1944, p. 61-69. Het geciteerde op p. 61.
- 34 Voor deze betekenis vgl. MNW 7, kolom 1490, sub 3.
- 35 Vgl. Romeinen 8, 18.
- 36 MNW 9, kolom 879. Met dank aan Cor van Bree, die mij bovendien liet weten, dat het voorstelbaar is dat men tegen het einde van de Middeleeuwen genitivus en accusativus wel eens gaat verwisselen.
- 37 Vgl. MNW 5, kolom 92-95, sub 8. Zowel Evert van den Berg als Cor van Bree acht 'om' als grammaticale markeerder van een beknopte bijzin (het 'weglaatbare om') te modern voor een tekst als die van Bertken.
- 38 Alleen in r. 19 is even sprake van *mijn* en in r. 19-20 van *u*; in beide gevallen richt de auteur zich tot een derde (*mijn vrolicheyd, siel ende cracht*), zonder dat er sprake is van een 'ik'.
- 39 Ampe 1956 b, p. 301.
- 40 MNW 2, kolom 238-239, sub 1. *b*.
- 41 Ampe 1956 a, p. 43-82. Het bedoelde hoofdstuk is afgedrukt op p. 66-82. Ampe verwijst i.v.m. Bertkens lied speciaal naar p. 81.

‘De epauletten neuken de vrouw van de stethoscoop’



DE METAFICTIONELE STRUCTUUR VAN CEES
NOOTEBOOMS *EEN LIED VAN SCHIJN EN WEZEN*

J.W.H. Konst

Het centrale personage van Cees Nootebooms *Een lied van schijn en wezen* (1981) is ‘de schrijver’, een figuur wiens eigenaam in de novelle ongenoemd blijft. Hij werkt aan een roman over ene kolonel Ljuben Georgiev, een aan zijn fantasie ontsproten persoonlijkheid die honderd jaar eerder, in 1879, in Bulgarije geleefd zou hebben. Op zeker moment krijgt de schrijver het verwijt voor de voeten geworpen dat de gecompliceerde relatie tussen werkelijkheid en fictie hem tijdens het schrijven te zeer in beslag zou nemen. ‘Jouw eeuwige, en vruchteloze, preoccupatie is,’ zo heet het, ‘of romanfiguren wel of niet bestaan.’ (Nooteboom 1981:62) Helemaal onterecht zijn deze woorden niet. De schrijver bezint zich inderdaad keer op keer op de zijnsstatus van zijn protagonist. Had bijvoorbeeld Ljuben Georgiev reeds bestaansrecht voordat hij verzonnen werd, leeft hij voort nadat zijn verhaal verteld is, waarin verschilt hij van ‘reële’ mensen en wat betekent het voor de laatsten, wanneer het kennelijk zo eenvoudig is een niet-bestaande persoon te bedenken, als het ware in het leven te roepen? Deze en vergelijkbare vragen stellen de grens tussen het domein van de realiteit en de literaire verbeelding ter discussie. Traditioneel heten werkelijkheid en fictie voor gescheiden werelden te staan, maar is dat eigenlijk wel zo?

Met deze laatste kwestie houdt niet alleen de hoofdpersoon van *Een lied van schijn en wezen* zich bezig. In opvallend veel romans uit de laatste decennia wordt het grensgebied tussen ‘schijn’ en ‘wezen’, tussen literatuur en realiteit verkend. Daarbij wordt niet alleen getornd aan de mogelijkheden van de literatuur een overtuigende uitbeelding van de werkelijkheid te bieden, ook wordt het concept van de werkelijkheid geproblematiseerd. (Vervaeck 1999:17-30) Wat bijvoorbeeld moet men onder ‘de’ realiteit verstaan, wanneer blijkt dat iedere mens zich een eigen voorstelling van die realiteit maakt? Literatuur nu, die de verhouding tussen fictie en werkelijkheid ter discussie stelt en tegelijkertijd de eigen middelen thematiseert waarmee zij een beeld van die werkelijkheid oproept, wordt *metafictie* genoemd. Deze term is betrekkelijk jong en werd een jaar of dertig geleden binnen de anglistiek geïntroduceerd. (Gass 1970; Waugh 1984:2-3) Tijdens de afgelopen tien jaar is

hij ook binnen andere disciplines gangbaar geworden en speciaal de germanistiek heeft inmiddels enkele belangwekkende studies te bieden. (Frank 2001; Scheffel 1997; Sprenger 1999) Na een beschouwing over metafiction en de narratieve middelen die in veel metafictionele romans worden toegepast, biedt het navolgende een analyse van *Een lied van schijn en wezen*. Zowel wat betreft de inhoudelijke uitwerking, als de formele opzet zal het vruchtbaar blijken Nootebooms novelle in het licht van de recente theorievorming over metafiction te bezien.

I. Metafiction

De eerste monografie over metafiction verscheen in 1984 van de hand van Patricia Waugh. Zij geeft de volgende definitie (Waugh 1984:2):

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

Deze definitie is buitengewoon invloedrijk gebleken en klinkt bijvoorbeeld door in de begripsomschrijving die Dirk Frank recentelijk geformuleerd heeft (Frank 2001:48):

[...] mit dem Begriff der Metafiktion [läßt sich] jene (Erzähl-)Literatur beschreiben, die auf wohlkalkulierte Weise ihre eigene Konstruktion transparent macht und damit sich reflexiv zu ihrer Fiktionalität und ihrem Illusionscharakter verhält, wenngleich diese nicht destruiert.

Naar aanleiding van deze definities kan op drie elementaire kenmerken van metafictioneel proza gewezen worden. In de eerste plaats staat het artificiële karakter van de literaire tekst centraal. Literatuur is in de formulering van Waugh een ‘artefact’, een ding, en de structuren die aan dat ding ten grondslag liggen (‘methods of construction’) moeten binnen de eigenlijke tekst blootgelegd worden. Datzelfde betoogt Frank wanneer hij ervoor pleit de ‘eigene Konstruktion’ van een literair werk ‘transparent’ te maken. De claim die Waugh en Frank hier leggen, is onmiskenbaar in tegenspraak met de wijze waarop narratieve literatuur zich van oudsher aan de lezer gepresenteerd heeft. Doorgaans poogden auteurs hun papieren werkelijkheid een zo hoog mogelijk authenticiteitsgehalte te verlenen. De literaire mechanismen en de narratieve technieken waarop hun fictionele wereld berust, worden juist níet geëxpliciteerd, omdat anders – in de woorden van Frank – het ‘Illusionscharakter’ van een literaire tekst in het gedrang zou kunnen komen. Dat laatste is in metafictionele teksten evenwel niet ongebruikelijk. De lezer wordt geconfronteerd met niet

mis te verstane signalen die laten zien dat hij een werkelijkheid wordt binnengevoerd die niet alleen kunstmatig, maar ook onbetrouwbaar is.

Metafictionele literatuur thematiseert in de tweede plaats zichzelf. Zij verhoudt zich – zo brengt Frank dat onder woorden – 'reflexiv zu ihrer Fiktionalität'. Datzelfde poneert ook Waugh, die van mening is dat metaficte de eigen literariteit 'self-consciously' onderzoekt. Dit alles klinkt rijkelijk abstract, maar impliceert over het algemeen dat in een roman de vraag wordt opgeworpen wat het wezen van fictie uitmaakt. Het bijzondere daarbij is dat deze vraag heel concreet wordt toegepast op diezelfde roman. Zo kan het dus voorkomen dat een lezer kennis neemt van allerlei beschouwingen over fictionaliteit, om vervolgens vast te stellen hoe de verteller of een van de personages die beschouwingen in verband brengt met de roman die hij op datzelfde moment leest. In die zin kan men dus spreken van de 'Autoreflexivität des Textes', zoals dat in het Duitse onderzoek gangbaar is geworden: een literair werk evalueert zogezegd zichzelf. (Frank 2001: *passim*; Scheffel 1997: *passim*; Sprenger 1999: *passim*) Op deze wijze wordt de lezer aangespoord om te abstraheren van het oppervlakkige verloop der gebeurtenissen en zich te bezinnen op de fictionele status van het boek dat hij in handen houdt. Dit betekent dat literatuur in laatste instantie over literatuur gaat: 'Metafiktion geht davon aus, daß der Leser nichts darüber erfahren kann, wie die Welt funktioniert, aber darüber, wie Literatur funktioniert.' (Sprenger 1999:165)

In metafictionele literatuur draait het altijd om – en dat is een derde wezenlijk kenmerk – de vraag hoe fictie en werkelijkheid zich ten opzichte van elkaar verhouden. In dat verband wordt aan de conventionele voorstelling van zaken, die uiteindelijk op Aristoteles' *Poetica* teruggaat, geen geloof meer geschonken. De Griekse wijsgeer had met betrekking tot de literatuur het begrip *mimesis* (nabootsing) geïntroduceerd. Hij beschouwde een literair werk als een imitatie van de realiteit, omdat het op exemplarische wijze menselijk handelen uitbeeldt dat in de werkelijkheid mogelijk geacht wordt. Deze visie heeft eeuwenlang opgang gemaakt en werd pas in de loop van de twintigste eeuw aangevochten. In metafictionele romans wordt de mimetische benadering van literatuur afgewezen, onder meer omdat de realiteit onkenbaar heet te zijn. Iedere poging haar na te bootsen is op voorhand tot mislukken gedoemd, zodat de wereld die een auteur oproept uitsluitend als een op zichzelf staande, een autonome werkelijkheid gezien kan worden. (Sprenger 1999:152-153) Een andere reden om de mimetische literatuuropvatting terzijde te schuiven heeft te maken met het feit dat veel hedendaagse auteurs geen principeel onderscheid meer wensen te maken tussen fictie en werkelijkheid. (Hansen 1995:49-71; Waugh 1984:48-61) Zij zijn van mening dat de wetten waaraan fictie gehoorzaamt tevens de wetten zijn die aan de werkelijkheid ten grondslag liggen.

In het licht van de literaire traditie verdient geen van de drie in het voorgaande genoemde kenmerken van metaficte het predikaat 'nieuw'. Sommige historische auteurs hebben bijvoorbeeld al het artificiële karakter van hun werk beklemtoond, verder treft men in een niet gering aantal vroegmoderne romans een poëtische

betekenislaag aan die als 'autoreflexiv' betiteld zou kunnen worden en uiteraard hebben ook in het verleden veel schrijvers belangstelling getoond voor de relatie tussen fictie en realiteit. (Currie 1995:5-15; Sprenger 1999:29-58; Steffel 1997:3-7; Vervaeck 1999:135-136; Waugh 1984:5-7) In het recente onderzoek vestigen twee historische teksten steeds weer de aandacht op zich, omdat ze metafictionele trekken zouden hebben, namelijk Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615) en Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1759-1767). Voor wat betreft de Nederlandse letterkunde zou men in deze kontekst aan Multatuli's *Max Havelaar* (1860) kunnen denken. De verteller van dit werk kiest regelmatig voor een meta-standpunt en becommentarieert zijn eigen inspanningen. Een van de centrale invalshoeken is daarbij de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid. Illustratief is in dit verband meteen al de openingszin van Multatuli's Indië-roman (Multatuli 1992:I,3):

Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht, N° 37. Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik er toe overging een paar riem papier extra te bestellen, en het werk aantevangen, dat gy, lieve lezer, zoo-even in de hand hebt genomen, en dat ge lezen moet als ge makelaar in koffi zijt, of als ge wat anders zyt. Niet alleen dat ik nooit iets schreef wat een roman geleck, maar ik houd er zelfs niet van, iets dergelyks te lezen, omdat ik een man van zaken ben. Sedert jaren vraag ik my af, waartoe zulke dingen dienen, en ik sta verbaasd over de onbeschaamdheid, waarmee een dichter of romanverteller u iets op de mouw durft spelden, dat nooit gebeurd is, en meestal niet gebeuren kan.

Ondanks deze parallellen is er met moderne metafiction toch nog iets anders aan de hand dan met historische literatuur waarin bijvoorbeeld sprake is van poëtische zelfbeschouwing of het problematiseren van het fictie-begrip. Dat heeft alles te maken met het feit dat elementaire zekerheden die door Cervantes, Sterne en Multatuli nog wél aangehangen werden, voor veel eigentijdse auteurs geen geldigheid meer hebben. Hedendaagse metafictionele literatuur vindt ontegenzeggelijk een voedingsbron in het postmodernisme. (Currie 1995:15-18; Sprenger 1999:110; Vervaeck 1999:135-36) Het gefragmenteerde wereldbeeld dat deze 'stroming' typeert, een wereldbeeld waaraan ieder ordenend principe vreemd is, weerspiegelt zich in recente metafiction. De gevolgen daarvan blijven niet uit. Wanneer bijvoorbeeld Cervantes, Sterne en Multatuli zich over de realiteit uitspreken, dan is die ook voor hen weliswaar moeilijk te vatten, maar zij beschouwen haar niettemin als een onaantastbare grootheid. Veel recente metafictionalisten echter twijfelen aan het bestaan van de realiteit en wanneer zij uitspraken over de werkelijkheid doen, dan zijn die dientengevolge van een principiële ander karakter. Waugh brengt dat als volgt onder woorden: 'Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures.' (Waugh 1984:7)

Voordat het licht op *Een lied van schijn en wezen* zal vallen, is het zinvol aandacht te schenken aan de narratieve mechanismen die volgens de recente onderzoeksliteratuur karakteristiek zijn voor metafictionele romans – en die, naar zometeen zal blijken, tevens typerend zijn voor de novelle van Nooteboom. Uiteraard kan een auteur de relatie tussen fictie en werkelijkheid op uiteenlopende manieren aan de orde stellen. Het valt evenwel in het oog dat een groot aantal contemporaine metafictionalisten een voorkeur aan de dag legt voor vier verschillende structurele procédés. (Frank 2001:55-56) Het betreft:

1. De verteller als bemiddelaar tussen verhaalstof en lezer

In veel prozaliteratuur uit de twintigste eeuw blijft de verteller als persoonlijkheid op de achtergrond. Hij spreekt de lezer niet aan en ook expliciete vertellerscommentaren, die de interpretatie van het lezerspubliek actief sturen, zijn eerder uitzondering dan regel. In metafictionele romans wordt de vertellerspersoonlijkheid doorgaans op een andere wijze uitgewerkt. Het gaat om iemand die nadrukkelijk aanwezig is in de tekst en die er niet voor terugschrikt allerlei commentaar te leveren, speciaal ook commentaar van literair-theoretische aard. (Steffel 1997:46-90; Waugh 1984:14-15) De verteller doet zich op die manier kennen als iemand die zich gericht op zijn eigen bezigheden als 'presentator' van een verhaal bezint. Om die reden betitelt Sprenger hem in navolging van Waugh als een 'self-conscious narrator' (Sprenger 1999:151), een begrip dat bijvoorbeeld ook op de verteller van de *Max Havelaar*, die zojuist even aan het woord kwam, toegepast kan worden. Doordat de verteller zozeer op de voorgrond treedt, ontstaat in veel metafiction een 'Vermittlungsebene' (Frank 2001: 56-59) tussen de verhaalstof en de lezer.

2. De 'Chinese-box-structure'

Metafictionele romans worden niet zelden gekarakteriseerd door de inbedding van zelfstandige verhalen in een overkoepelende structuur. Zoals een Chinese lakdoos een reeks van steeds kleinere doosjes bevat, zo is de figuur van de roman-in-de-roman, of het boek-in-het-boek typerend voor metafiction. (Frank 2001:91-98) Nu is de inbedding van een geschiedenis of meerdere geschiedenissen in een raamver telling niet werkelijk nieuw. Men hoeft in dit verband maar te denken aan de *Decamerone* (1348-1353) van Giovanni Boccaccio of aan de *Canterbury Tales* (1386-1400) van Geoffrey Chaucer. Wat wél nieuw is, is dat de hogere authenticiteit van de raamver telling, zoals die traditioneel verondersteld wordt, ter discussie komt te staan. In metafictionele literatuur is het tweede (of latere) verhaalniveau niet altijd meer principieel ondergeschikt aan het eerste. Doordat namelijk tussen de verschillende verhaalniveau's allerlei formele en inhoudelijke parallellen gesugge-

reerd worden, komen de raamvertelling en het ingebedde verhaal, of de ingebedde verhalen, allengs op één lijn te staan. Sprenger brengt dat als volgt onder woorden: 'Form und Inhalt der Binnenhandlung spiegeln den der Rahmenhandlung, so daß die Frage aufkommen muß, warum die äußere Geschichte authentischer sein sollte als die Binnengeschichte?' (Sprenger 1991:154-155)

3. *Het openbreken van de fictionele constructie*

Wanneer een roman verschillende verhaalniveau's bevat, dan verlangen de klassieke narratieve schemata dat deze niveau's scherp van elkaar gescheiden blijven. Personages die in een ingebed verhaal figureren kunnen niet plotseling optreden in de raamvertelling, omdat hun wereld zowel in ruimte als in tijd op afstand heet te staan van de wereld van de raamvertelling. In veel metafictionele romans echter worden de ruimtelijke en temporele dimensies van de tekst doorbroken. Dan is het bijvoorbeeld heel wel denkbaar dat dezelfde personages een rol spelen op verschillende narratieve niveau's. Het effect hiervan is dat de illusionistische werking van een fictionele tekst ondergraven wordt. Van de werkelijkheidsclaim die in het *mimesis*-begrip besloten ligt – 'alles is precies zoals in de realiteit' – blijft dan weinig over.

4. *Twijfel aan de eenmaligheid van de gebeurtenissen en de personages*

De geloofwaardigheid van conventionele, mimetische romans berust mede op de suggestie dat de beschreven personen en handelingen uniek zijn. De lezer ziet op die manier zijn eigen individualiteit in de tekst weerspiegeld: ook zijn persoonlijkheid acht hij eenmalig en wat hem in het leven overkomt, gebeurt niemand anders op dezelfde wijze. In metafictionele literatuur wordt twijfel aangetekend bij de uniciteit van de personages en hetgeen ze beleven. Hun karakterstructuur en handelingen zijn, zo heet het, helemaal niet zo uitzonderlijk en individueel bepaald. In dat verband wordt een beroep gedaan op enerzijds de werkelijkheid en anderzijds op bestaande literatuur. Beide hebben min of meer vaste modellen ('frames') te bieden voor de wijze waarop fictionele personages denken, voelen en handelen. (Sprenger 1999:153-154; Waugh 1984:28-34) Sterker nog, men kan zelfs stellen dat ook 'reële' personen zich moeilijk aan deze modellen kunnen onttrekken, zodat aangenomen moet worden dat ook hun persoonlijkheid in hoge mate van externe factoren afhankelijk is. Deze laatste redenering heeft voor de verhouding tussen fictie en realiteit verstrekkende consequenties. Bezieet men literatuur als een reservoir van 'frames', dan kan men haar niet meer zoals Aristoteles louter als een nabootsing, als een afgeleide van de werkelijkheid beschouwen. Neen, juist door die 'frames' zal zij invloed op het handelen van 'reële' mensen uitoefenen, zodat fictie de werkelijkheid niet alleen afbeeldt, maar in zekere zin ook genereert.

II. Een lied van schijn en wezen

Een lied van schijn en wezen heeft twee verschillende narratieve niveau's. (De Nijs 1995) Het eerste niveau verhaalt over de schrijver, zoals reeds kort gememoreerd de hoofdpersoon van Nootebooms novelle. Hij werkt aan een nieuwe roman, die na een moeilijke aanvangsfase langzaam maar zeker vaste vorm aanneemt. Hoeveel moeite het de schrijver ditmaal kost een in zijn ogen aanvaardbaar werk af te leveren, wordt duidelijk uit een reeks van gesprekken die hij voert met 'de andere schrijver', wiens eigen naam de lezer evenmin als die van de schrijver zelf te horen krijgt. Aan de andere schrijver legt de schrijver bij herhaling de vragen en twijfels voor waarmee hij zich tijdens het schrijven van zijn roman geconfronteerd ziet. Een tweede narratief niveau neemt de lezer mee naar Bulgarije. Het is 1879 en de Bulgaren hebben zich kort daarvoor bevrijd van de Turkse overheersing. Drie personen treden voor het voetlicht: de al even genoemde kolonel Ljuben Georgiev, de dokter Stefan Fičev en diens verloofde en latere echtgenote, de mysterieuze Laura. De vriendschap van de kolonel en de arts komt onder druk te staan, omdat eerstgenoemde liefdesgevoelens ontwikkelt voor Laura. Wanneer hij haar in Rome – waar het echtpaar Fičev op huwelijksreis verblijft – inderdaad verleidt, lijkt het gedaan met de vriendschap tussen beide mannen. Ljuben Georgiev keert terug naar huis en laat Stefan Fičev en zijn echtgenote in Italië achter.

De novelle van Nooteboom telt 24 korte hoofdstukken waarin afwisselend een van de twee narratieve niveau's centraal staat: ofwel de moeizame weg van de schrijver, die in het jaar 1979 leeft en alles in het werk stelt om zijn jongste project tot een goede einde te brengen, dan wel de verwickelingen honderd jaar daarvoor tussen de kolonel, de dokter en de door beiden beminde Laura. De belevenissen van dit drietal, die in kleine, chronologisch opeenvolgende eenheden gepresenteerd worden, behelzen in de voorstelling van Nooteboom de stof van de roman waaraan de schrijver werkt. De lezer wordt als het ware getuige gemaakt van het denk- en schrijfproces dat aan een literair werk voorafgaat. Men volgt de vorderingen van de schrijver op de voet en iedere keer wanneer deze een deel van zijn roman-inwording voltooid heeft, wordt dat als een op zichzelf staand caput in *Een lied van schijn en wezen* opgenomen. De lezer ziet zich dan teruggevoerd naar de wereld van Ljuben Georgiev en Stefan Fičev, ook al is dat steeds van korte duur. Want in het direct volgende caput valt het licht steevast weer op de schrijver en diens worsteling met zijn weerbarstige stof.

III. De verteller als bemiddelaar tussen verhaalstof en lezer

Tussen de beide in de vorige paragraaf gesignaleerde narratieve niveau's bestaat in beginsel een hiërarchische relatie, en wel omdat het relaas over Ljuben Georgiev en Stefan Fičev in de raamvertelling over de schrijver en zijn schrijversbestaan is

ingebied. Het valt in het oog dat de ‘primaire’ verteller van *Een lied van schijn en wezen*, de verteller dus die verhaalt over de schrijver, bij uitzondering een – om de in het voorgaande geïntroduceerde term van Frank te handhaven – ‘Vermittlungsebene’ tussen verhaalstof en lezer construeert. Een enkele maal slechts kiest hij voor een vogelvluchtperspectief en geeft hij een persoonlijk commentaar op het verloop der gebeurtenissen. Illustratief is het moment waarop de schrijver verliefd wordt op een van de personages uit zijn eigen roman. Men leest: ‘Nu gebeurde er bij de schrijver iets raadselachtigs. Opwinding, zo kon het nog het beste omschreven worden.’ (Nootboom 1981: 39) Het perspectief ligt hier bij de ‘primaire’ verteller, die invloed uitoefent op de interpretatie van de lezer met de aankondiging dat er iets ‘raadselachtigs’ staat te gebeuren.

Het tweede, en ondergeschikte narratieve niveau – de geschiedenis van Ljuben Georgiev en Stefan Fičev – onderscheidt zich van het eerste doordat de ‘secundaire’ verteller zijn verhaal voortdurend becommentarieert. Laatstgenoemde kan in *Een lied van schijn en wezen* gelijkgesteld worden met de schrijver, de protagonist van de novelle. Hij reflecteert keer op keer over concrete vragen die zich tijdens het schrijven voordoen: hoe kunnen de personages het best gekarakteriseerd worden, is het waarschijnlijk dat zij op de beschreven wijze reageren, hoe komt het verhaal tot een overtuigend einde? Op deze wijze komt, in de zin van Frank, een ‘Vermittlungsebene’ tot stand. De lezer neemt enerzijds kennis van de verwickelingen rond Ljuben Georgiev en Stefan Fičev, anderzijds stelt hij vast hoe de wordingsgeschiedenis van hun verhaal door de schrijver gethematiseerd en geproblematiseerd wordt.

Meteen al aan het begin van Nootbooms novelle valt het licht op de problematiek van het schrijven. In gedachten is de schrijver bezig met de personages die zich in het directe vervolg tot de hoofdfiguren van zijn roman zullen ontwikkelen. Het zijn aanvankelijk nog weinig concrete persoonlijkheden. Voor zijn geestesoog ziet de schrijver niet veel meer dan epauletten en een stethoscoop, inderdaad tamelijk algemene attributen voor een kolonel en een dokter. Maar door zijn associaties de vrije loop te laten krijgen deze personen allengs meer persoonlijke kleur. De dokter ontpopt zich tot iemand met bijna vrouwelijke gelaatstreken, maar ook tot iemand die niet al te lang stilstaat bij de pijn en het lijden van zijn patiënten. Zowel qua uiterlijk als qua mentaliteit is de kolonel zijn tegendeel. Hij maakt met zijn massieve gestalte en te brede nek een gedrongen indruk en als bewonderaar van Schopenhauer is hij zwaar op de hand. Nadat beide hoofdpersonen op deze wijze ‘geboren’ zijn, geeft de schrijver hun een thuis in het Bulgarije van de late negentiende eeuw. Van meet af aan staat hem voor ogen waardoor de vriendschap, die tussen beide mannen bestaat, gecompliceerd zal worden: ‘De kolonel’, zo luidt de eerste zin die hij aan het papier toevertrouwt, ‘wordt verliefd op de doktersvrouw.’ (Nootboom 1981:11)

Het moment waarop de kolonel en de dokter hun naam krijgen is in *Een lied van schijn en wezen* een sleutelmoment. De schrijver bezint zich op de macht die een auteur over zijn personages heeft en stelt (Nootboom 1981:13):

Als het dan een vorm van macht was om de fysiek van niet bestaande mensen te beschrijven (om niet bestaande mensen een fysiek te geven) vanuit een innerlijke, nergens te verifiëren visie – dan was het toppunt van die macht toch wel om aan die niet bestaande figuren een *naam* te geven alsof ze echt in de, of een, burgerlijke stand stonden ingeschreven.

Van de hier beschreven macht maakt de schrijver gebruik wanneer hij namen bedenkt voor zijn hoofdpersonen: Ljuben Georgiev en Stefan Fičev. De kolonel en de dokter zijn nu als mensen van vlees en bloed geworden, zodat het moment gekomen lijkt om hen zelfstandig te laten optreden. Aan het begin van hoofdstuk 4 verschuift dan voor het eerst het perspectief van de schrijver naar de personages die hij verzonnen heeft. De lezer wordt meegenomen naar het tweede narratieve niveau en waant zich in Bulgarije in het jaar 1879. Maar dat duurt niet lang, want hoofdstuk 5 dient zich al snel aan. Daarin ligt het perspectief weer bij de schrijver die zich, zo blijkt, verdiept in historische vakliteratuur over de Balkan, om zodoende namelijk de nodige achtergrondkennis te verwerven over de historische werkelijkheid van Ljuben Georgiev en Stefan Fičev.

Na deze eerste keer zal er in Nootebooms novelle nog vaak gewisseld worden tussen het eerste en tweede narratieve niveau. Het effect daarvan is dat de vertel-fictie van het Bulgaarse geschiedenis constant doorbroken wordt. De lezer krijgt weliswaar de gelegenheid zich in te leven in Ljuben Georgiev en Stefan Fičev, maar zodra hij de schrijver en diens beslommeringen even uit het oog verloren is, dient deze zich weer aan, eigenlijk altijd om hetgeen men zo-even over de kolonel en de dokter gelezen heeft te commentariëren. Daarbij valt op dat zijn roman-in-wording de schrijver allesbehalve tevreden stemt. Meer dan eens beziet hij hetgeen hij geschreven heeft met een haast fysieke afkeer: 'De volstreckte banaliteit van die regel maakte hem misselijk.' (Nooteboom 1981:11); of: 'Haat was misschien nog de beste omschrijving van het gevoel waardoor de schrijver overvallen werd toen hij naar die laatste drie woorden keek.' (Nooteboom 1981:28)

IV. De 'Chinese-box-structure'

Door de twee narratieve niveau's kan men in *Een lied van schijn en wezen* de 'Chinese-box-structure' waarnemen die zo karakteristiek is voor veel metafiction. Daarbij zij overigens opgemerkt dat Nooteboom voor een betrekkelijk eenvoudige opzet gekozen heeft. Er is sprake van slechts twee verhaallagen en van de optie om bijvoorbeeld in het ingebedde verhaal over de kolonel en de dokter nog weer andere verhalen in te voegen is geen gebruik gemaakt. Zo bezien gaat Nooteboom heel wat minder ver dan veel internationale, meer experimenteel gerichte metafictionalisten, zoals Vladimir Nabokov (1962: *Pale fire*), John Fowles (1964: *The French lieutenant's woman*) of Italo Calvino (1979: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [Als op een winteravond een reiziger]). (Hutcheon, 1984:57-70; McHale 1987:112-130) Tussen

de raamvertelling en de Bulgaarse geschiedenis bestaan in *Een lied van schijn en wezen* opvallend veel parallellen. (De Nijs 1995:8; Wesselo 1981:952-954) Zowel de schrijver als de kolonel geven er bijvoorbeeld blijk van hun respectievelijke beroep als een zware (psychische) last te ervaren. Opmerkelijk is ook dat de vriendschap tussen de kolonel en de dokter zich spiegelt in de relatie die de schrijver met de andere schrijver heeft. Deze staat de schrijver met raad en daad terzijde, zoals ook de dokter de kolonel helpt waar hij kan.

1. De kolonel

Hoewel Ljuben Georgiev de reputatie van een onverschrokken beroepssoldaat geniet en bovendien kan bogen op roemrijke wapenfeiten, heeft het militaire bedrijf hem van zijn gemoedsrust beroofd. Sinds de bevrijdingsoorlog tegen de Turken wordt hij achtervolgd door gruwelijke nachtmerries: 'Elke nacht trokken ze door zijn droom, dertigduizend verlorenen die een snoer van stervenden en doden achter zich lieten die afgevreten werden door halfwilde honden en varkens.' (Nootboom 1981:23) De kolonel, die zijn angstdromen als een teken van lafheid beschouwt, krijgt van de dokter een kalmeringsmiddel voorgeschreven dat enige verlichting brengt. Laatstgenoemde toont zich verbaasd over het feit dat Ljuben Georgiev zegt zélf in zijn dromen voor te komen en 'doden [te zien], lijken, aan elkaar geklit, met gaten erin. Lijken met gezichten die op het mijne lijken. Lijken die babbelen, en ik kan ze niet verstaan.' (Nootboom 1981:30) In de ogen Stefan Fičev klinkt dit alles hoogst ongeloofwaardig (ibidem):

Niemand droomt ooit van zichzelf. [...]. Je droomt over jezelf, je vlucht, je doet iets, maar je ziet jezelf nooit.

Met de gestorvenen evenwel die 's nachts aan Ljuben Georgiev's geestesoog voorbijtrekken ligt dat anders. 'Ze hebben mijn gezicht,' antwoordt hij de dokter. (ibidem) Voor de kolonel vervloeien dag en nacht, werkelijkheid en droom allengs meer in elkaar. Dat wordt versterkt door de verliefdheid die hij voor Laura ontwikkelt, de verloofde en latere echtgenote van Stefan Fičev. Zij lijkt een etherische verschijning, bleek en haast doorschijnend, iemand van wie je je afvraagt of ze eigenlijk wel bestaat. Vanaf het moment dat ook zij in de dromen van Ljuben Georgiev gaat figureren, is het met zijn innerlijke evenwicht definitief gedaan (Nootboom 1981:67):

Vier of vijf keer per nacht werd hij wakker en wist niet meer of hij van Laura, Fičev of de oorlog gedroomd had, of van alles tegelijk en door elkaar, en daardoor leek het alsof de nachtmerries zich in de dag voortzetten. Haar beeld was dan ook 's nachts en overdag hetzelfde, of liever, ook

overdag was Laura Fičev iemand die er nauwelijks was, die bijna niets woog, alsof de materie waaruit ze was samengesteld lichter was dan die van wie dan ook.

Zijn verwarrende dromen en de confrontatie met de engel-achtige Laura vervreemden de kolonel van zichzelf en doen hem ten slotte zelfs twifelen aan zijn eigen existentie. Is de Ljuben Georgiev van de dag de 'echte', of die van de nacht? En wat betekent het voor zijn bestaan dat hij in een en dezelfde werkelijkheid leeft met Laura, die in het voorgaande citaat als 'iemand die er nauwelijks was' beschreven wordt? Zij heeft bovendien de onhebbelijke gewoonte tijdens een gesprek langs iemand heen te kijken, wat voor de kolonel eens te meer vraagtekens oproept met betrekking tot de realiteit van zijn eigen persoon (Nooteboom 1981:52):

[...] haar blauwe ogen [hadden] naar een andere Ljuben gekeken, iemand die hij zelf misschien ook was maar die zich dan toch niet helemaal in zijn gestalte bevond, eerder ergens half naast hem, half in hem, zodat hij nu ook niet meer zeker was of ze die woorden even tevoren wel tegen hem had gesproken.

Aan het einde van *Een lied van schijn en wezen* is het met Ljuben Georgiev kwalijk gesteld. Of hij bestaat kan hij niet meer zeggen en alles wijst erop dat hij zichzelf verloren heeft: 'van de Georgiev die hij kende [was] niets meer [...] overgebleven, alsof hij heel snel sleet. Hij herkende zich niet meer, niet als hij een poging deed over zichzelf na te denken en niet als hij in de spiegel keek [...].' (Nooteboom 1981:67)

2. De schrijver

Net als bij de kolonel komt het bij de schrijver tot een identiteitscrisis en ook in zijn geval speelt daarbij Laura Fičev een sleutelrol. De zelftwijfel van de protagonist van *Een lied van schijn en wezen* heeft alles te maken met het verhaal over Ljuben Georgiev en Stefan Fičev dat in zijn hoofd langzaam maar zeker gestalte aanneemt. Het blijkt dat voor de schrijver de grenzen tussen werkelijkheid en fictie steeds meer vervagen, zoals Ljuben Georgiev er op zijn beurt niet meer in slaagt realiteit en droom uit elkaar te houden. Wat de nachtmerries voor de kolonel zijn, is voor de schrijver met andere woorden de literaire schijnwereld van Bulgarije in het jaar 1879. Weliswaar is hij van mening dat een auteur macht heeft over zijn personages, bijvoorbeeld door ze – zoals reeds bleek – een eigennaam te geven. Maar of deze macht absoluut is, dat is een vraag die zich steeds nadrukkelijker aan hem opdringt (Nooteboom 1981:12):

Schrijvers, dacht de schrijver, verzinnen een werkelijkheid waarin ze zelf niet hoeven te leven, maar waar ze wel macht over hebben. Hij verschoof het nog zo lege vel voor hem. Was dat nu wel waar? Had hij macht over die twee gezichten die hij daar nu zo langzaam zag ontstaan? Of hadden die misschien macht over hém?

Dit probleem wordt op de spits gedreven wanneer de schrijver – net als Ljuben Georgiev! – verliefd wordt op Laura. De situatie is uiterst complex, want een fictief personage gaat indirect invloed uitoefenen op degene die zich zelf als haar schepper beschouwt. Zijn niet-alledaagse gevoelens brengen de schrijver danig in verwarring en hij heeft het gevoel dat hem de concepten van fictie en realiteit, die hij altijd als elkaars tegengestelden gezien heeft, door de vingers glippen (Nootboom 1981:39):

[...] bestond dat: zinnelijke opwindung over een niet bestaande vrouw? 'Niet als je een echt goeie schrijver bent,' zou de andere schrijver gezegd hebben, maar die meed hij, en met succes. Aan de andere kant, als zijn verhaal gewoon een bedenksel geweest was, een verzinsel als afspiegeling van het leven zoals ze met duizenden in boeken verschenen om mensen te verstrooien, zou hij dan die merkwaardige opwindung ook gevoeld hebben? Maar die vrouw, wie dat dan ook zou worden, wás toch een verzinsel?

Bezien vanuit het perspectief van Ljuben Georgiev is de etherische Laura ('iemand die er nauwelijks was') slechts in schijn een niet-existerende, en dus een fictieve figuur. Op het niveau van het ingebedde verhaal is er immers sprake van objectieve bewijzen voor haar bestaan, bijvoorbeeld omdat zij niet alleen door de kolonel, maar ook door haar echtgenoot wordt waargenomen. In het geval van de schrijver ligt dat anders. In de werkelijkheid waarvan hij deel uitmaakt kent behalve hijzelf niemand anders de echtgenote van Stefan Fičev. Door zijn verliefdheid is het alsof hij toegang zoekt tot de fantasiewereld van Laura, een wereld die principeel gescheiden van de zijne heet te zijn. Dit leidt ertoe dat de schrijver – opnieuw is de overeenkomst met Ljuben Georgiev frappant – gaat twijfelen aan zijn eigen bestaan. Hij krijgt zelfs het gevoel dat 'hij zelf de fictieve figuur was, iemand uit een verhaal'. (Nootboom 1981:72) De onzekerheid van de schrijver over zijn eigen existentie duidt de andere schrijver zonder veel omhaal in het licht van diens hooggestemde opvattingen over het schrijverschap (Nootboom 1981:60):

Jij denkt dat de wereld pas bestaat als je schrijft. Jij die niet wilt schrijven – want ik ga er van uit dat iemand die zo lang niet geschreven heeft het eigenlijk niet wil, of niet durft, – gelooft er veel meer in dan ik. Want als de wereld pas bestaat als je schrijft, dan bedoel je eigenlijk dat jij pas bestaat als je schrijft. [...] Jij twijfelt niet aan de echtheid van je personen, maar aan die van jezelf. Als jij iemand kunt verzinnen, dan kan iemand jou ook verzinnen hebben.

Volgt men deze redenering – die inderdaad kenmerkend is voor de literatuuroppvatting van de schrijver – dan is schrijven een bij uitstek paradoxale bezigheid geworden. Schrijven betekent verzinnen, en verzinnen impliceert dat je je eigen bestaan tegelijkertijd bevestigt en opheft, want wie verzint kan ook verzonnen worden.

De schrijver zelf belicht de vermeende eigen fictionaliteit tegen de achtergrond van een thema dat van cruciaal belang is in het oeuvre van Nootboom: het onop-

houdelijke voortschrijden van de tijd. (Van Belle 1997:14) In de ogen van Nootebooms schrijver wordt het concept van de werkelijkheid gecompliceerd door het regime van de tijd. De tijd maakt dat uiteindelijk alles en iedereen vergankelijk is. Zelfs in de 'eeuwige' stad Rome, waar de schrijver – en dat is natuurlijk geen toeval! – deze gedachten ontwikkelt, is het verval, het verloren gegane verleden overal tastbaar. Tegen deze achtergrond wenst hij de werkelijkheid niet langer als een absolute en onaantastbare grootheid te zien, omdat zij, zo luidt zijn oordeel, moet buigen voor de vergankelijkheid van het leven. In laatste instantie heeft alleen de tijd de eeuwigheid (Nooteboom 1981:74):

Dat idee, meer dan welke andere gedachte of hersenschim, was het dat hem en de hele wereld fictief maakte, omdat alles nu eenmaal ondermijnd werd door een toekomstig niet-bestaan.

De realiteit is hier als zodanig fictie geworden en men ziet hoe de schrijver 'the possible fictionality of the world outside the literary fictional text', zoals Waugh dat in haar definitie van metafiction omschreven had, expliciet aan de orde stelt. Een en ander heeft vérgaande implicaties voor de literaire verbeelding. Gesteld namelijk dat de werkelijkheid fictief is, dan moet de literatuur als het derivaat van diezelfde werkelijkheid dat in het kwadraat zijn. In de woorden van de schrijver heet de realiteit zodoende '[de] schijn van wezen, die de wereld [is]' en literatuur wordt paradoxalerwijze als 'echte schijn' gekwalificeerd. (Nooteboom 1981:75)

3. De dokter en de andere schrijver

Zoals de kolonel en de schrijver in hun twijfel aan de realiteit van de eigen persoon met elkaar vergelijkbaar zijn, zo vertonen ook hun respectievelijke gesprekspartners, de dokter en de andere schrijver, veel overeenkomsten. Stefan Fičev bijvoorbeeld ondervindt bij de uitoefening van zijn professie weinig problemen. Het valt hem in tegenstelling tot zijn vriend niet zwaar de gruwelen van de oorlog, waarmee ook hij als legerarts geconfronteerd wordt, van zich af te zetten. Op de nachtmerries van de kolonel reageert hij laconiek: 'Je lijkt wel gek [...]. Drink een grózdova voor je gaat slapen.' (Nooteboom 1981:27)

Evenmin als Stefan Fičev ervaart de andere schrijver zijn beroep als een last. Schrijven is voor hem niets anders dan 'een eenvoudig handwerk uit te oefenen, gewoon een verhaal te vertellen met een begin en een eind.' (Nooteboom 1981:35) Van de worsteling van de schrijver met abstracta als fictie en werkelijkheid begrijpt de andere schrijver weinig. Hij opteert voor een tamelijk ongecompliceerde, welbeschouwd zuiver mimetische literatuuropvatting: 'Er is de wereld, en ik vertel van de wereld aan de wereld.' (Nooteboom 1981:59) Van al te veel theoretische reflectie in een literair werk wil de andere schrijver evenmin veel weten, omdat dat de lezer onnodig zou kunnen afschrikken: 'Het enige wat hem [= de lezer] interesseert is

of datgene wat hij leest voor hem op dat moment werkelijkheid wordt. Of liever, is. Is dat niet zo, dan gooit hij het weg [...].’ (Nootboom 1981:46)

Alvorens het betoog over de metafictionele aspecten van een *Lied van schijn en wezen* voort te zetten, is het hier bij wijze van kort excurs intrigerend enkele woorden te wijden aan de twee tegengestelde literatuuropvattingen die in de novelle van Nootboom gestalte krijgen: de ‘recht-toe-recht-aan’-poëtica van de andere schrijver enerzijds, en anderzijds de schijnbaar zo veel gecompliceerdere poëtica van de schrijver, die de neiging heeft alle begrippen te problematiseren die voor zijn vakbroeder schijnbaar vanzelfsprekend zijn. Wanneer men deze twee poëtica’s op het literaire klimaat van de jaren zeventig en de vroege jaren tachtig in Nederland projecteert, dan is het verleidelijk in de schrijver en de andere schrijver vertegenwoordigers te zien van twee elkaar destijds heftig beconcurrerende richtingen. De andere schrijver lijkt met zijn mimetische poëtica symbool te staan voor de zogenaamde ‘neo-realisten’ uit de jaren zeventig, tot wie bijvoorbeeld auteurs als Hans Plomp, Mensje van Keulen, Heere Heeresma en George Kool gerekend worden. (De Rover 1993) De literaturopvattingen van de schrijver lijken daarentegen het ‘academisme’ te weerspiegelen van de zogenaamde Revisor-auteurs. Vanaf het einde van de jaren zeventig wezen zij iedere kunstvorm af die louter en alleen als een afbeelding van de werkelijkheid verstaan wilde worden. Nadrukkelijk opteerden zij in dat verband voor een literatuur die een op zichzelf staande, een ‘nieuwe’ realiteit construeert, waarbij niet langer de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid het uitgangspunt vormt, maar de verbeelding van de literator. (Melissen 1993; Zwier 1992-1993) In dit verband kan gedacht worden aan prozaïsten als Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier, Doeschka Meijsing en Frans Kellendonk.

Na deze korte uitweiding moge een korte recapitulatio van de afgelopen paragraaf de aandacht weer op de metafictionaliteit van *Een lied van schijn en wezen* vestigen. Tussen de raamvertelling en het ingebedde verhaal bestaan te veel analogieën om nog van toeval te kunnen spreken. De relatie tussen fictie en werkelijkheid (raamvertelling) wordt vergeleken met de verhouding tussen droom en realiteit (ingebede verhaal). Aan de hand van de belevenissen van de kolonel en de schrijver wordt geïllustreerd hoe in het verlengde van droom en fictie twijfel aan de eigen existentie, ja zelfs twijfel aan het bestaan van de werkelijkheid kan liggen.

V. Het openbreken van de fictionele constructie

De werkelijkheidsillusie van het verhaal over Ljuben Georgiev en Stefan Fičev wordt geweld aangedaan doordat de grens tussen beider wereld en die van de schrijver geen absoluut dichte is. (Offermans 1983) Dat bleek zojuist reeds uit de liefdesgevoelens van de schrijver voor Laura. Maar ook in omgekeerde richting bewegen de raamvertelling en het ingebedde verhaal zich naar elkaar toe. Zowel de kolonel als

de dokter lijken van het bestaan van de schrijver op de hoogte te zijn. Met betrekking tot Stefan Fičev wordt bijvoorbeeld gezegd (Nootboom 1981:52):

Een Nederlandse schrijver had ooit, bijna honderd jaar nadat deze gebeurtenissen zich afspeelden, beweerd dat de vrouw die een man kiest zijn houding in de wereld uitdrukt – of iets van die strekking – en zo was het, dacht Fičev, precies.

En over Ljuben Georgiev leest men (Nootboom 1981:55):

Als er nu maar iemand geweest was met wie hij had kunnen praten, al was het maar een Nederlandse schrijver geweest, maar de enige Nederlandse schrijver die hem tamelijk goed kende was nog niet geboren, en daarbij, de kolonel kon niet praten, hij had het nooit gedaan.

Veelzeggend is verder dat de schrijver daadwerkelijk infiltreert in de wereld die haar bestaan dankt aan zijn eigen fantasie. Wanneer in zijn roman Stefan en Laura Fičev voor hun huwelijksreis naar Rome gereisd zijn, neemt ook de schrijver zijn intrek in een hotel in de Italiaanse hoofdstad. Ondanks het tijdsverschil van honderd jaar heeft hij het vreemde gevoel beiden achterna gereisd te zijn: 'Sofia had hem [= de schrijver] nooit aangetrokken, en bovendien, daar waren ze [= het echtpaar Fičev] nu weg, ze waren nu, net als hij, hier [= in Rome].' (Nootboom 1981:71) Tot een werkelijke ontmoeting tussen de schrijver en zijn personages komt het niet, maar dat lijkt maar weinig te schelen. Verschillende malen krijgt men de indruk dat ze elkaar op een haar na missen, onder meer wanneer de Fičevs en Ljuben Georgiev, die ook naar Rome gekomen is, op een avond afscheid van elkaar nemen (Nootboom 1981:83):

[...] geen van drieën zag, dat toen Ljuben Georgiev te voet alleen verder ging, er achter de zojuist door hen verlaten koets een andere wegreed waarin een eenzame vreemdeling zat van wie de kleren heel wat buitenissiger waren dan die van henzelf.

Het is verleidelijk de 'eenzame vreemdeling' te identificeren met de schrijver. De grens tussen diens eigen werkelijkheid en die van zijn romanfictie is dan opgeheven en hij is verrassenderwijze zélf deel gaan uitmaken van een wereld die hij verzonnen heeft.

In *Een lied van schijn en wezen* voltooit de schrijver zijn roman niet. Wanneer het werk bijna klaar is verscheurt hij het en de papiersnippers die resteren verbrandt hij in Rome op zijn hotelkamer. Daarmee is het lot van Ljuben Georgiev, Stefan en Laura Fičev bezegeld. Eerstgenoemde voelt op het moment dat de schrijver zijn tekst vernietigt 'een scheurende, brandende pijn in zijn hartstreek.' (Nootboom 1981:91) Ook beide anderen worden een 'geheimzinnige brandende pijn [gewaar] die hen één vreselijk ogenblik verscheurde en zonder adem liet.' (ibidem) Hoewel

de mogelijkheid wordt opengelaten dat ze verder leven, is de eerste gedachte van de lezer dat de kolonel, de dokter en diens vrouw op dit moment sterven. Op een metaforisch vlak worden daarmee de temporele en ruimtelijke dimensies opnieuw doorbroken. (Kusters 1981-1982:53) De protagonisten van het ingebedde verhaal gaan ten onder aan de processen die in de raamvertelling het einde van het manuscript betekenen, te weten ‘verscheuren’ en ‘verbranden’. Op die manier wordt onderstreept dat Ljuben Georgiev, Stefan en Laura Fičev slechts een papieren existentie hebben en de roman van hun belevenissen heeft in die zin geen werkelijkheid te bieden, maar is – onder verwijzing naar de definitie van Waugh – niets anders dan een ‘artefact’.

VI. Twijfel aan de eenmaligheid van de gebeurtenissen en de personages

Het individuele gehalte van de gebeurtenissen en personen in *Een lied van schijn en wezen* wordt frequent ondergraven. Dat geldt zowel voor de raamvertelling als voor de geschiedenis over Ljuben Georgiev en Stefan Fičev. De uniciteit van het Bulgarije-verhaal – om met de ingebedde vertelling te beginnen – wordt in de eerste plaats ter discussie gesteld door de verwijzing naar vaste literaire modellen. ‘Het idee dat jij ooit een doktersroman zou schrijven,’ (Nooteboom 1981:10) zegt de andere schrijver op een van de eerste pagina’s tot de schrijver. Daarmee attendeert hij de lezer op een genre dat – hoe triviaal ook – vaste structuren en terugkerende thema’s kent. Of deze nu bepalend zijn voor de roman waaraan de schrijver werkt, of hij eigen wegen zoekt, misschien ook wel een parodie beoogt – het zijn interessante vragen, maar ze voeren op deze plaats te ver. Hier volstaat de vaststelling dat het beroep op het doktersgenre de roman van de schrijver op voorhand in een literaire context plaats. De suggestie die daarvan uitgaat is eenduidig. De lezer namelijk weet zich gewaarschuwd dat het verhaal over Ljuben Georgiev, Stefan en Laura Fičev misschien wel helemaal niets nieuws te bieden heeft, omdat hij over vergelijkbare driehoeksrelaties al in talloos veel ‘dokterromans’ heeft kunnen lezen.

In de tweede plaats ondermijnt het beroep op de constanten van de werkelijkheid de eenmaligheid van de belevenissen van de kolonel en de dokter. Zo is de schrijver van mening dat hetgeen hun overkomt, al zovelen is gebeurd (Nooteboom 1981:12):

Er waren ongetwijfeld op alle vijf de continenten kolonels verliefd op doktersvrouwen en dokters op kolonelsvrouwen – en aangezien er al een paar honderd jaar kolonels én dokters waren, was zijn verhaal natuurlijk al een paar honderd keer geschreven, maar dan door het leven zelf.

De verwickelingen rond Ljuben Georgiev en het echtpaar Fičev laten zich volgens de schrijver samenvatten in de wel erg lapidaire zinsnede: ‘De epauletten neuken de vrouw van de stethoscoop.’ (Nooteboom 1981:12) Er is dus niets nieuws onder

de zon en dat maakt dat zowel de personages als hun geestelijk vader reeds in een vroeg stadium weten hoe hun 'gezamenlijke' geschiedenis zal aflopen. Zo overdenkt de schrijver op zeker moment: 'Een dergelijk verhaal [zoals dat waaraan hij werkt] kon alleen maar eindigen met de dood van een of twee hoofdpersonen, of misschien wel van alle drie.' (Nootboom 1981:58) En wanneer Ljuben Georgiev op het punt staat Laura te verleiden heet het: 'Hij wist nu hoe alles zou verlopen, zoals hij vroeger in de oorlog altijd geweten had van welke kant de Turken zouden komen, waar en wanneer ze zouden aanvallen.' (Nootboom 1981:83)

In de derde plaats valt in het oog hoe er in het ingebedde verhaal een spel met clichématige identiteiten gespeeld wordt. De metonymia die de schrijver zojuist bezigde, spreken in dit verband boekdelen: de 'epauletten' zijn de kolonel en de 'stethoscoop' is de dokter. Beiden worden gereduceerd tot de attributen van hun professie en men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat zij als 'typische' vertegenwoordigers van hun beroepsgroep gekarakteriseerd worden. De nachtmerries van de kolonel en zijn voorliefde voor Schopenhauer geven hem weliswaar een zekere individualiteit, maar voor het overige is hij het prototype van de ijzervreter: plomp van lichaamsbouw, onbeholpen in de omgang met vrouwen en maar tot op zeer beperkte hoogte in staat over zichzelf te reflecteren. De arts Stefan Fičev is als vanzelfsprekend een *Feingeist* met een bleek en zacht gezicht, hij verheerlijkt het cultuurland Italië (Nootboom 1981:70: 'kunst, beschaving, licht') en verafschuwt Bulgarije (ibidem: 'dit land van honden en boeren').

In de raamvertelling treft men vergelijkbare mechanismen aan die het universele karakter van de situatie beklemtonen. Zo is de schrijver de mening toegedaan dat hij met zijn twijfels over het schrijven onder zijn vakgenoten geen uitzondering is. Integendeel, hun teruggetrokken leven maakt dat vrijwel iedere auteur zich op zeker moment afvraagt of hij op de juiste weg is: 'Er is iets onzegbaar treurigs aan schrijvers alleen in hun werkkamer. Vroeger of later in hun leven komt het moment waarop ze twijfelen aan wat ze doen.' (Nootboom 1981:11) Wat voor de kolonel en de dokter gold, geldt ook voor de schrijver en de andere schrijver: hun karaktertekening lijkt te berusten op betrekkelijk clichématige identiteiten. Men weet van beiden niet veel meer dan dat ze schrijven, aan het literaire leven in Nederland deelnemen en tegengestelde literatuuropvattingen huldigen. Maar als psychologisch uitgewerkte persoonlijkheden komen ze niet of nauwelijks uit de verf. De lezer weet bijvoorbeeld vrijwel niets over hun maatschappelijke omstandigheden, hun sociale bindingen of hun verleden. Maar deze vlakke karaktertekening heeft onmiskenbaar een reden. Het feit dat de schrijver en de andere schrijver inwisselbaar zijn met zoveel andere auteurs onderstreept dat het in *Een lied van schijn en wezen* niet zozeer om individuele levensgeschiedenissen gaat, maar veeleer om de abstracte problematiek van het schrijven.

VII. Evaluatie: literatuur als ‘omgekeerde metafoor’

Het valt niet zwaar de definities van metafiction door Waugh en Frank toe te passen op *Een lied van schijn en wezen*. Het artificiële karakter van Nootebooms fictionele wereld komt bijvoorbeeld tot uitdrukking, doordat de ruimtelijke en temporele dimensies van de novelle doorbroken worden. (Zie paragraaf V) Dat betekent enerzijds dat de illusionistische werking van de tekst geweld aangedaan wordt, anderzijds dat het volle licht op de literaire constructie valt. Ook over de ‘Autoreflexivität’, het zelfbeschouwende karakter van het werk, hoeft geen twijfel te bestaan. *Een lied van schijn en wezen* handelt over het schrijven van literatuur, sterker nog, dankzij de ‘Vermittlungsebene’ die de schrijver tussen de verhaalsof en de lezer aanbrengt gaat het speciaal ook om het schrijven van deze tekst. (Zie paragraaf III) En als er in de derde en laatste plaats na het voorgaande één ding duidelijk is geworden, dan is dat wel dat de relatie tussen literaire verbeelding en realiteit als het centrale thema aangemerkt mag worden. (Zie paragraaf IV en paragraaf VI) Daarbij laat zich vaststellen dat fictie en werkelijkheid zich in elkaars richting bewegen, zodat beide concepten ten slotte op losse schroeven komen te staan.

Dit laatste feit kan in verband gebracht worden met de paradoxale denkbeelden van de schrijver over het schrijven als ‘omgekeerde metafoor van de werkelijkheid’. (Nooteboom 1981:39) Wat daaronder verstaan moet worden, wordt nergens nader uitgewerkt, maar de ‘omgekeerde metafoor’ is kennelijk belangrijk genoeg om er bij drie opeenvolgende gelegenheden op terug te komen. (Nooteboom 1981:39-40; 46-47; 48-49) Redeneert men dat literatuur een afgeleide van de werkelijkheid is, dan kan in de ogen van de schrijver ‘het geschrevene als metafoor van het bestaande’ (Nooteboom 1981:40) begrepen worden. Wanneer de relatie wordt ‘omgekeerd’, dan impliceert dat dat de werkelijkheid een afgeleide wordt van de literatuur. Fictie dringt dan door in de realiteit, die vanaf dat moment niet meer autonoom is, maar in dienst staat van iets anders. De schrijver geeft een voorbeeld van dit procédé. In zijn ogen kan de begrafenis van een mede-auteur, waar hij op zeker moment aan deelneemt, als ‘omgekeerde metafoor’ beschouwd worden (Nooteboom 1981:48):

Nederlandse schrijvers kunnen in het algemeen weinig voor elkaar doen, maar elkaar begraven kunnen ze uitstekend, en als er nu ergens een omgekeerde metafoor van de werkelijkheid bestond dan was het wel zo’n begrafenis die nog het meest leek op een ouderwets boekenbal.

Zoals dat kennelijk ook tijdens het boekenbal het geval is, spelen de aanwezigen bij de begrafenis naar de mening van de schrijver een rol. Zij hopen op een bepaalde manier waargenomen te worden, een manier die niet noodzakelijkerwijze met de werkelijkheid in overeenstemming hoeft te zijn. Het rollenspel tast daardoor de authenticiteitswaarde van de realiteit aan, zodat men zou kunnen stellen dat de werkelijkheid door fictie geïnfilteerd wordt. Dat nu is precies wat de schrijver

met zijn 'omgekeerde metafoor' lijkt te bedoelen. In dit licht is het lange motto op de laatste bladzijde van *Een lied van schijn en wezen* veelzeggend. Het is ontleend aan *El gran teatro del mundo* (1649) van Pedro Calderón de la Barca en refereert aan de vroegmoderne metafoor van de wereld als een toneel en de mens als een toneelspeler. Deze voorstelling geniet hier te lande bijvoorbeeld bekendheid door de beroemde verzen van Joost van den Vondel: 'De weereld is een speeltooneel, / Elck speelt zijn rol en krijgt zijn deel.' (Vondel WB:III-512) Ook het beroep van de schrijver op Goethe is illustratief. Opnieuw gaat het om de gedachte dat de realiteit meerlagig is en niet als een zuiver autonome modaliteit gezien kan worden: 'Hoe was dat citaat van Goethe ook weer? Alles bestehende ist ein Gleichnis.' (Nootboom 1981:39) De schrijver verwijst hier naar het tweede deel van de *Faust* (1808 / 1833) waarvan de slotregels letterlijk luiden: 'Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis.' (Goethe 1986:364)

Nootbooms 'omgekeerde metafoor' impliceert dat het primaat niet langer bij de werkelijkheid ligt, maar bij de fictie. Bezieet men met deze gedachte in het achterhoofd nogmaals *Een lied van schijn en wezen* dan laat zich vaststellen dat de problematiek van de 'omgekeerde metafoor' in het handelingsverloop tot uitdrukking gebracht wordt. De beide narratieve lagen van de novelle staan voor verschillende realiteitsniveau's. De hiërarchie is – het werd bij een eerdere gelegenheid al even aangestipt – in principe duidelijk: de geschiedenis van Ljuben Georgiev en Stefan Fičev is ondergeschikt aan het relaas over de schrijver, omdat een ingebed verhaal nu eenmaal een geringere realiteitswaarde heeft dan de raamvertelling waarvan het deel uitmaakt. Maar aan deze hiërarchie wordt getornd. Zo bleek bijvoorbeeld dat de grenzen tussen de beide narratieve niveau's relatief open zijn. (Zie paragraaf V). In het geval van een strikt hiërarchische relatie tussen een raamvertelling en een ingebed verhaal zou dit laatste ondenkbaar zijn.

Verder is er de kwestie van de naamgeving. In paragraaf III kwam aan de orde dat de schrijver het toekennen van namen aan zijn personages als een machtshandeling bij uitstek ziet. Eerst door een eigennaam komen romanfiguren waarlijk tot leven, alof 'ze echt', zo heette dat in de woorden van de schrijver, 'in de, of een, burgerlijke stand stonden ingeschreven'. In dit perspectief is het intrigerend dat de lezer juist de namen van de schrijver en de andere schrijver niet aan de weet komt. Hoewel gesuggereerd wordt dat hun wereld een hoger werkelijkheidsgehalte heeft, lijken ze daardoor minder 'echt' dan de kolonel en de dokter, wier eigenamen immers wél vermeld worden. Of nog iets pregnanter geformuleerd: is het niet verwonderlijk dat het bestaan van Ljuben Georgiev en Stefan Fičev op grond van hun namen aannemelijker gemaakt wordt dan het bestaan van hun bedenker, de anonieme schrijver?

En dan zijn daar in de derde en laatste plaats de talrijke parallellen tussen de kolonel en de dokter enerzijds, en de schrijver en de andere schrijver anderzijds. (Zie paragraaf IV) Die ondergraven eveneens de conventionele hiërarchie tussen raamvertelling en ingebed verhaal. Door gemeenschappelijke karaktertrekken en

gedeelde bestaanstwijfels ontwikkelen vooral de kolonel en de schrijver zich tot elkaars spiegelbeeld. Dat maakt de in het voorgaande door Sprenger opgeworpen vraag actueel 'warum die äußere Geschichte authentischer sein sollte als die Binnengeschichte?' (Zie paragraaf I.2) Ligt het primaat met andere woorden bij de wereld van de schrijver en de andere schrijver, en kan dus de realiteit van Ljuben Georgiev en Stefan Fičev als een afgeleide, als een metafoor gezien worden? Of is het misschien toch andersom. Dan ligt het primaat bij de wereld van de kolonel en de dokter en moet de werkelijkheid van de schrijver en de andere schrijver als een derivaat, en dus als een 'omgekeerde metafoor' gezien worden.

De tekst van *Een lied van schijn en wezen* geeft over deze kwestie uiteindelijk geen uitsluitsel. Aan het slot van de novelle vervloeien werkelijkheid en fictie, realiteit en droom, en het heden van de schrijver en het verleden van de kolonel en de dokter in elkaar. De lezer verliest op die manier elk houvast en blijft achter met het onbehaaglijke gevoel dat existentiële vanzelfsprekendheden niet langer meer vanzelfsprekendheden zijn. En daarmee staat hij niet alleen, want de schrijver vergaat het precies zo. Die heeft aan het einde van Nootebooms novelle de indruk het domein van fictie, droom en verleden betreden te hebben, maar hoe dat precies in zijn werk is gegaan, blijft ook voor hem een raadsel (Nooteboom 1981:92): 'Zonder het uit te kunnen leggen wist hij dat er zoiets met hem gebeurd was. Maar aan wie had hij dat uit moeten leggen als hij het zelf niet begreep?'

Literatuuropgave

VAN BELLE 1997

Hilde van Belle, 'Cees Nooteboom.' In: *Kritisch Literair Lexikon*, Aflevering augustus 1997.

CURRIE 1995

Mark Currie (Ed.), *Metafiction*. London / New York, 1995 (= Longman Critical Readers).

FRANK 2001

Dirk Frank, *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden, 2001 (= DUV Literaturwissenschaft / Kulturwissenschaft).

GASS 1970

William H. Gass, *Fiction and the figures of life*. New York, 1970.

GOETHE 1994

[**Johann Wolfgang von Goethe**, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. München, 1994 (= *Goethes Werke* [Hamburger Ausgabe], Bnd. III., 15. Aufl., Hrsg. Erich Trunz. Hamburg, 1993).

HANSEN 1995

Klaus Peter Hansen, *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen / Basel, 1995.

HUTCHEON 1980

Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York / London, 1984.

KUSTERS 1981-1982

Wiel Kusters, 'Over het verzinnen van een schrijver.' In: *Bzzlletin* 10-95 (1981-1982), p. 52-54.

MCHALE 1987

Brian McHale, *Postmodernist fiction*. New York / London, 1987.

MELISSEN 1993

Sipko Melissen, '9 mei 1986: Frans Kellendonks roman 'Mystiek lichaam' verschijnt – de literatuuropvatting van de Revisor-auteurs.' In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Hoofddred.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen, 1993, p. 853-858.

MULTATULI 1992

Multatuli, *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door A. Kets-Vree. 2 dln. Assen / Maastricht, 1992 (= Monumenta Literaria Neerlandica 6).

DE NIJS 1995

Pieter de Nijs, 'Cees Nooteboom, *Een lied van schijn en wezen*.' In: *Lexikon van literaire werken*, Aflevering augustus 1995.

OFFERMANS 1983

Cyrille Offermans, 'In de greep van het verlangen. Cees Nooteboom, *Een lied van schijn en wezen*.' In: Idem, *De kracht van het ongrijpbare. Essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam, 1983, p. 265-268.

DE ROVER 1993

Frans de Rover, 'Juni 1970: Peter Andriessse, Heere Heeresma, George Kool en Hans Plomp publiceren het 'Manifest voor de jaren zeventig.' In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Hoofddred.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen, 1993, p. 813-818.

SCHEFFEL 1997

Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen, 1997 (= Studien zur deutschen Literatur 145).

SPRENGER 1999

Mirjam Sprenger, *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart / Weimar, 1999.

VERVAECK 1999

Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel / Nijmegen, 1999.

VONDEL-WB

Joost van den Vondel, *De werken. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*. Bewerkt door J.F.M. Sterck e.a. 10 dln. + register. Amsterdam, 1927-1940.

WAUGH 1984

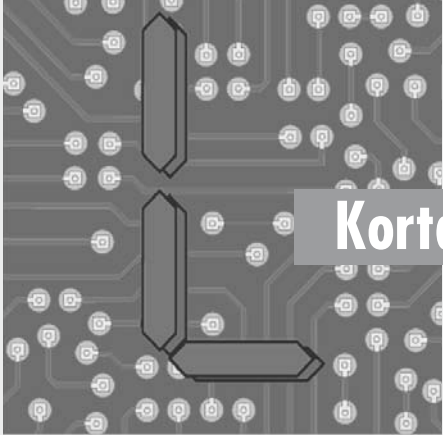
Patricia Waugh, *The theory and practice of self-conscious fiction*. London en New York, 1984 (= New Accents).

WESSELO 1981

J.J. Wesselo, 'Een lied van schijn en wezen.' In: *Nieuw Vlaams tijdschrift* 34 (1981), p. 948-956.

ZWIER 1992-1993

G.-J. Zwier, 'De oude en de nieuwe waterval. Over het Revisor-proza en de Revisor-kritiek.' In: *Bzzlletin* 22-104 (1992-1993), p. 3-21.



Kortaf

Joost van den Vondel, *Jeptha*; *Koning David hersteld*; *Faëton*, J.W.H. Konst (red.) en *Lucifer*; *Adam in ballingschap*; *Noah*, Riet Schenkeveld-van der Dussen (red.). DELTA-reeks, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 2004, ISBN 90 351 2652 1/NUR 301 en 90 351 27382/NUR 307, beide delen euro 29,95

Bij de presentaties van de zorgvuldig en aantrekkelijk uitgegeven Vondel-tragedies in de DELTA-reeks ontspon zich als vanzelf de discussie over de waarde van historische teksten voor hedendaagse lezers. Met de twee Vondel-delen in de hand kan een dergelijke discussie zinvol gevoerd worden vanuit de vraag op welke manier lezers de boeken zullen gaan gebruiken. Allereerst is daarbij de weergave van de tekst belangrijk. Voor beide delen geldt dat ze gebaseerd zijn op de gezaghebbende uitgave van de Wereldbibliotheek. Geheel terecht heeft men – zij het na veel discussie – ervoor gekozen de teksten te herspelen. Dit maakt ze al heel wat toegankelijker zonder dat dit aan inhoud of vorm schade berokkent. Ook zijn er kleine aanpassingen in naamvalsgebruik, klankweergaves en interpunctie gemaakt, die nauwkeurig worden verantwoord. De redacteurs van de verschillende delen

gaan niet op precies dezelfde wijze te werk. Bij Konst vallen de naamvalsvormen in principe weg, tenzij dat ten koste zou gaan van rijm of metrum, Schenkeveld-van der Dussen heeft de naamvalsvormen gehandhaafd. Zij geeft hiervoor het argument dat de naamvalen een integrerend deel uitmaken van Vondels taal en bovendien diep veranderd zijn in zijn dichtstelsel. Dit zijn weliswaar principiële zaken, maar zonder een zorgvuldige vergelijking met de WB-uitgave is het verschil in aanpak tussen de twee editoren nauwelijks merkbaar, zij het dat Konst een paar keer overcorrigeert: *Abram* is evenzeer de naam voor de aartsvader als *Abraham*, zodat de verandering in *Jeptha* (r.220) tot *Abra'm* onjuist is; de wijziging van 'Iô Pean' in 'Iô Paian' in *Faëton* (onder andere r. 1371) dient geen doel en de vervanging van 'deurwaerstes' door 'deurwaardsters' (*Faëton* r. 693) verliest een Nederlandse klankwet uit het oog.

Naast de kleine tekstingrepen vinden lezers steun in de annotaties. Ook deze zijn in beide delen gebaseerd op de WB-uitgave, echter met voortdurende aandacht voor hedendaagse lezers. Beide redacteurs hebben de aantekeningen en annotaties zorgvuldig geschrift en aangevuld. Een opmerke-

lijke aanvulling in cultuurhistorisch opzicht is het verklaren en voorzien van een achtergrond van bijbelse namen en gebeurtenissen, die de WB-redacteurs zo'n zeventig jaar geleden kennelijk nog algemeen bekend achtten. Voor de geschiedenis van Jephtha en koning David zou trouwens een landkaartje van het Oud-Testamentische Israël zinvol geweest zijn.

Natuurlijk is er bij annotaties altijd kritiek mogelijk. Zo wordt in het Berecht van *Lucifer* (p. 16) het begrip 'Nijdigheid' ten onrechte niet verklaard en zou een hedendaagse lezer bij de naam Scaliger meer geholpen zijn geweest met de annotatie 'gezaghebbend literatuurtheoreticus' dan met een verwijzing naar '*Poetices* 1,37', waarvan mij geen enkele Nederlandse vertaling bekend is, en waarvan men maar moet weten dat '37' niet verwijst naar een pagina, maar naar een paragraaf. Dat Scaliger hier (evenals in de WB-uitgave) meer dan honderd jaar is geworden '(1484-1585)' zullen lezers hopelijk wel snel als drukfout voor 1558 onderkennen. Annotaties in het Berecht van *Adam in ballingschap* verwijzen bij Vossius wijselijk snel naar de WB-uitgave. De opsomming van geleerden in het Berecht van *Jephtha* krijgt echter een nog uitgebreider annotatie dan in de WB-uitgave. Werden daar de geleerden gevat onder de noemer 'namen van uitgevers van Aristoteles en Horatius of schrijvers over de theorie der dichtkunst', hier worden ze allen voorzien van jaartallen en titels van publicaties; Scaliger sterft hier trouwens in 1561!

Evenals in de *Griffioenreeks* is het commentaar van de editoren – beschei-

den – achterin de uitgaves geplaatst als Nawoord. Het zijn in beide boeken korte schetsen; Jan Konst richt zich vooral op de vraag hoe volgens Vondel een goede tragedie eruit diende te zien. Hij geeft een helder overzicht van de theoretische ontwikkeling die Vondel doormaakte en weeft zijn bespreking van de drie stukken daar zorgvuldig in. Riet Schenkeveld geeft wat meer aandacht aan de bijbelse en theologische achtergronden, waarbij een paragraaf getiteld 'Engelenpsychologie' wellicht extra nieuwsgierig maakt; ook bespreekt zij steeds de ontvangst door tijdgenoten. Beiden verdedigen de keuze van 'hun' drie tragedieteksten. Voor Schenkeveld ligt dit betrekkelijk eenvoudig omdat Vondel zelf de relatie tussen de stukken in zijn 'Opdracht' bij *Noah* formuleert. Konst stelt als verbindende factor dat het handelen van Jephtha, David en Febus als *schuldtragedie* te duiden is (p. 297); daarenboven wijst hij erop dat in alledrie de stukken het moment geaccentueerd waarop de hoofdpersonen hun ongeluk definitief moeten aanvaarden (p. 300). Deze redenering is plausibel. Dat Konst echter 'hun ongeluk' voor alledrie de vaders definieert als 'de dood van hun eigen kind' is te oppervlakkig. Gaat het er in *David* en *Faëton* om dat vaders moeten toezien hoe hun over het paard getilde zoons ter wille van een groter, maatschappelijk belang worden gedood, in *Jephtha* is er een vader die zijn volledig gehoorzame dochter willens en wetens ter dood brengt en daar pas achteraf spijt van krijgt. Juist de verschillen in de stukken tussen het optreden van de vaders (en moeders) enerzijds, de kinderen anderzijds dragen onder

andere in genderperspectief een veld van interpretatiemogelijkheden in zich, die nu verdoezeld zijn.

Hoewel de tragedies natuurlijk allereerst belangrijk zijn als toneelteksten, heeft de redactie ervoor gekozen de door Vondel toegevoegde inleidende opdrachten en berechten vooraf te laten gaan aan de eigenlijke tekst. Het lijkt mij dat dit een onnodige barrière opwerpt voor een brede groep lezers; de inhoud zoals die door de dichter steeds in een paar zinnen wordt geformuleerd, had kunnen volstaan. De inleidende teksten waren beter op hun plaats geweest, voorafgaand aan het Nawoord, waarin ze (door Schenkeveld-van der Dussen) nog apart besproken worden. Daar zou dan ook aandacht kunnen zijn besteed aan cultureel interessante feiten, bijvoorbeeld dat Vondel Anna van Hooren, aan wie *Jeptha* is opgedragen, gemalin van de heer van Vlooswijck noemt, maar diezelfde Cornelis van Vlooswijck, die *Koning David hersteld* figuurlijk in ontvangst mocht nemen, niet als gemaal van mevrouw Van Hooren presenteert.

De *Delta*-reeks beoogt de belangrijkste werken uit de oudere Nederlandse letterkunde permanent beschikbaar te houden voor een algemeen publiek met literaire belangstelling. Met de uitgave van twee delen tragedies van Vondel heeft de redactie op uitnemende wijze haar taak vervuld. De tekstbezorgers zijn Vondel-kenners van naam, die zich met grote vakbekwaamheid hebben ingezet om de historische teksten leesbaar te maken voor een hedendaags publiek, zonder ook maar ergens afbreuk te doen aan de teksten die Vondel ooit schreef. Deze blijken opnieuw prachtig. Het taal-

en dichtvermogen dat Joost van den Vondel zijn naam heeft bezorgd, moet ook lezers van nu kunnen meeslepen. De drie door Schenkeveld uitgegeven teksten werden aangeboden aan Hans Croiset. Dit was geen loos gebaar. We weten dat met een vakbekwame en geïnspireerde regisseur als Croiset Vondel ook nu nog kan boeien. We treden dan een andere wereld binnen en kunnen ons verwonderen over allerlei theologische en politieke kwesties die niet meer van deze tijd zijn, we kunnen ook de confrontatie aangaan met de ethische keuzes en de vanzelfsprekendheden van een man voor wie de jonge, Nederlandse samenleving een uitdaging betekende en een reflectie nodig maakte, - en dat allemaal in een taal die meeslepend en vormend is.

A. Agnes Sneller

Lex van de Haterd, *Om hart en vurigheid. Over schrijvers / kunstenaars van tijdschrift / uitgeverij De Gemeenschap 1925 – 1941*. Haarlem (In de Knipscheer) 2004, 352 pp, ISBN 90-6265-566-1. 29,50.

Over het katholieke literair-culturele tijdschrift *De gemeenschap*, dat tussen 1925 en 1941 verscheen, en zijn belangrijkste redacteurs is veel gepubliceerd. Zo promoveerde Harry Scholten in 1978 op de studie *Aspecten van het tijdschrift De gemeenschap* en kwam in 1986 een Schrijversprentenboek over dit tijdschrift uit. Van meer recente datum zijn onder meer de biografie van Michel van der Plas *Daarom, mijnheer, noem ik mij katho-*

liek (2000) over Anton van Duinkerken en de bundel *Anton van Duinkerken: een veelomvattend mens* (2003). Over Jan Engelman verscheen in 2000 een verzameling artikelen in de uitgave *Op gezang en vlees belust* en Mathijs Sanders besteedde in het hoofdstuk 'Om hart en vurigheid' van zijn dissertatie *Het spiegelend venster* (2002) aandacht aan de poëtica van *De gemeenschap*.

Het zijn dezelfde woorden, ontleend aan een brochure van Van Duinkerken, die de titel vormen van het boek dat Lex van de Haterd schreef over *De gemeenschap: Om hart en vurigheid*. Wat voegt deze studie toe aan het vele dat inmiddels bekend is? Het antwoord op die vraag vormt zonder meer de rechtvaardiging van deze publicatie. Allereerst is die gelegen in de omstandigheid dat de *vormgeving* van het tijdschrift, in tal van opzichten een essentieel facet, tot nu toe weinig aandacht heeft gekregen. Een soortgelijke onderbelichting in de secundaire literatuur viel *de uitgeverij* ten deel, die gelieerd was aan het tijdschrift en dezelfde naam had. De betekenis van Van de Haterds boek ligt voor alles in het gegeven dat beide veronachtzaamde aspecten thans voor het eerst royaal belicht worden.

In het eerste deel wordt een schets gegeven van het literair- en kunsthistorische kader. Deel twee, met tweehonderdvijftien bladzijden verreweg het omvangrijkste deel, bevat een verzameling geschreven portretten van de belangrijkste medewerkers van het tijdschrift en de uitgeverij. Deel drie behelst de alfabetische en chronologische fondslijst van de uitgeverij. Het boek wordt gecompleteerd met bibli-

ografieën, een samenvatting en conclusie, en een register op personen, tijdschriften en uitgeverijen.

Het zijn vooral deel II en III en, niet het minst, de honderden door het hele boek opgenomen illustraties die reliëf geven aan de vormgeving van de honderdvierenzeventig afleveringen van het tijdschrift en de honderddrieënveertig titels die bij de uitgeverij verschenen. De illustraties zijn uiterst gevarieerd in formaat en inhoud: behalve geschilderde, getekende en gefotografeerde portretten zijn het afbeeldingen van tekeningen, houtsneden en fotocollages die onder meer als vignet in of omslag van tijdschrift en boeken dienden. Van de eenentwintig portretten of hoofdstukken uit deel II zijn er slechts enkele aan schrijvers als Engelman, Van Duinkerken, Antoon Coolen en Albert Kuyle gewijd. Vijftien portretten gaan over gezichtsbepalende architecten, grafici, schilders, typografen en fotografen. Niet in de laatste plaats zijn zij het die met hun figuratief expressionistische, constructivistische en typofotografische omslagontwerpen, illustraties en typografie het tijdschrift en de door De Gemeenschap uitgegeven boeken veelal een modernistisch aanzien gaven.

Uiteraard concentreert Van de Haterd zich in deze hoofdstukken op activiteiten ten behoeve van tijdschrift en uitgeverij. Aldus worden van gerenommeerde kunstenaars als Otto van Rees, Joep Nicolas, Leo Gestel, Sybold van Ravesteyn, Gerrit Rietveld, Paul Schuitema en Charles Nypels kanten belicht waaraan in kunsthistorische publicaties over hen in de regel voorbij wordt gegaan. Voor minder bekende

kunstenaars als Henri Jonas, Andries Oosterbaan, Cuno van den Steene en Lambert Simon vormen deze hoofdstukken de eerste beschrijving van hun artistieke werkzaamheden voor tijdschrift en uitgeverij. De auteur toont zich in dit deel, en dan vooral in de vijftien portretten van de beeldend kunstenaars, een zorgvuldig observator die met kennis van zaken, zij het soms wat al te opsommend, ingaat op technieken, stijlkenmerken, thema's, motieven, stromingen en invloeden. Voor de lezers van *Nederlandse letterkunde* zullen naar ik vermoed de teksten over de beeldende dimensies van *De gemeenschap* en de beschouwingen over de uitgeverij het meest interessant zijn.

Wat de neerlandicus Van de Haterd in deel I en in de schrijversportretten evenwel over de *litteraire* aspecten van het tijdschrift zegt, stelt teleur. Dat aan de bekende data en feiten niet of nauwelijks iets wordt toegevoegd, dat in het betoog nogal wat onjuistheden staan, dat de argumentatie meer dan eens weinig overtuigt door het negeren van relevante bronnen, en tal van polemische divagaties de tekst van met name deel I hinderlijk ontsieren, dat alles doet afbreuk aan de kwaliteit van deze monografie.

Zo benadrukt de schrijver de 'betekenisvolle rol' die Marsman in *Het getij* heeft gespeeld. Maar wat kan die rol geweest zijn? De gedichten die hij naar dat tijdschrift opstuurde werden stelselmatig geweigerd; een publicatie van zijn hand is niet in *Het getij* te vinden. Van de Haterd laat Theo van Doesburg in 1921 redacteur van *Het getij* worden. Maar die functie heeft hij nooit

bekleed, net zomin als Henri Bruning redacteur van *De vrije bladen* is geweest, zoals beweerd wordt. Een overzicht van de receptiegeschiedenis van *De gemeenschap* in de letterkundige handboeken begint met Knuvelders *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde* uit 1953. Volgens de auteur is dit boek 'tot ver in de jaren tachtig het toonaangevende handboek van de Nederlandse literatuur' gebleven. Ik ga voorbij aan de wat te ruime formulering 'Nederlandse literatuur' in dit citaat en meen te kunnen constateren dat van de renommee die deze literatuurgeschiedenis in de jaren vijftig in katholieke kringen had in de jaren tachtig weinig tot niets meer over was. Voor een impressie van de ontvangst in die periode – en daar was het de schrijver om te doen – had de tiende druk van Knuvelders *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* uit 1982 geraadpleegd moeten worden. Daarin immers heeft Knuveldeer een herziene en aangevulde versie van zijn verhaal over de Nederlandstalige literatuur na 1916 gepresenteerd, een versie die niet het minst voor het interbellum in tal van opzichten de accenten anders legt dan in 1953.

In de jaren tussen de twee wereldoorlogen publiceerde F. Bordewijk bij De Gemeenschap zijn romans *Blokken* (1931), *Knorrende beesten* (1933) en *Bint* (1934). Van de Haterd typeert het proza van deze romans, zonder daar overigens op in te gaan, telkens onbekommerd als proeven van Nieuwe Zake-lijkheid, terwijl zowel contemporaine kritische als recente wetenschappelijke reflecties juist deze karakterisering voor Bordewijks vroege romans problemati-

seren, zoniet verwerpen. Volgens Van de Haterd zou Ilja Ehrenburgs nieuw zakelijke roman *10 pk het leven der auto's* (1929) Kuyle hebben geïnspireerd om als directeur van De Gemeenschap een roman als *Bint* uit te geven. Wat Kuyle vooral aansprak in Ehrenburgs befaamde industriëroman, zo lezen we, was de felle anti-kapitalistische tendens ervan en de moderne reportage-achtige stijl (eenvoudige grammaticale constructies, defictionaliserende presentatie van vele namen, getallen en feiten). Dat Kuyle warm liep voor dergelijke zaken geloof ik graag, maar in *Bint* zijn deze stilistische en ideologische eigenschappen ver te zoeken.

Over Kuyle gesproken: als bekend was de rol van deze prominente *Gemeenschap*-redacteur in de literatuur definitief uitgespeeld toen hij in de jaren dertig radicaliseerde tot een overtuigd fascist en antisemiet, die zich na de oorlog, ondanks vele veroordelingen, niet schuldig voelde over zijn collaboratie. Van de Haterd besluit zijn portret van Kuyle met een citaat uit 1958 waarin een vraagteken wordt gezet bij het feit dat de toonaangevende literaire kritiek hem doodzweeg. Die vraag of twijfel is nog tot daaraan toe. Het getuigt echter van weinig goede smaak om hier George Kettmann aan het woord te laten, een notoire nationaal-socialist en antisemiet, die na de oorlog onder meer werd veroordeeld tot een gevangenisstraf en publicatieverbod van tien jaar.

Tenslotte nog een enkel woord over de polemische uitweidingen waarin met name literatuurhistorici worden geka-pitteld omdat zij auteurs als Bordewijk, Marsman en Van Ostaijen uitvoerig en

positief bespreken zonder aandacht te besteden aan *De gemeenschap* of in te gaan op de relatie van deze schrijvers met het tijdschrift of de uitgeverij. Het wordt enigszins potsierlijk als Van de Haterd de oorzaak daarvan zoekt in gebrek aan kennis, onder anderen bij Anbeek en Dorleijn. Zij zouden bijvoorbeeld niet weten dat de drie eerste romans van Bordewijk bij De Gemeenschap werden uitgegeven en dat *Knorrende beesten* en het grootste gedeelte van *Bint* in *De gemeenschap* werden voorgepubliceerd. Ook zouden zij er niet van op de hoogte zijn dat werk van Van Ostaijen en Marsman bij De Gemeenschap verscheen en dat Marsman in het tijdschrift gepubliceerd heeft. Het is jammer dat Van de Haterd op deze bedenkelijke manier discussieert en niet inziet dat de gesignaleerde omissie vooral betekent dat Bordewijk, Van Ostaijen en Marsman in de literaire historiografie terecht niet beschouwd worden als auteurs die representatief zijn voor *De gemeenschap*. Hoe non-conformistisch, progressief en ruimdenkend *De gemeenschap* in bepaalde opzichten ook geweest mag zijn, het tijdschrift is en blijft immers *au fond* een door en door katholiek periodiek, zoveel wordt eens te meer duidelijk uit *Om hart en vurigheid*: 'Kunst en literatuur hadden een functie: het ging niet alleen om schoonheid, maar ook om het uitdragen van de katholieke boodschap.'

Hans Anten