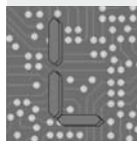


Het *Antwerps Liedboek* in de Deltareeks



Dieuwke van der Poel

Onlangs is een nieuwe editie verschenen van het *Antwerps Liedboek*, de bundel als *Een schoon liedekensboek* in 1544 door Jan Roulans in Antwerpen gedrukt is. Dat dit *Antwerps Liedboek* belangrijk en intrigerend is, is al sinds de negentiende eeuw bekend toen een vurige romantische interesse ontstond voor alles wat middeleeuws was of leek. Ook latere generaties werden geboeid door de bundel: geen ander liedboek uit het Nederlandse of Duitse taalgebied, ja zelfs uit Europa, heeft zoveel wetenschappelijke aandacht getrokken als het *Antwerps Liedboek*. Er zijn tussen van 1855 tot 1982 vijf edities geweest, de onlangs verschenen uitgave is de zesde. Het is tevens de eerste complete editie die geschikt is voor een groot publiek: de twee andere volledige uitgaven (Hoffmann von Fallersleben en Joldersma) richtten zich op specialisten en een derde (Hellinga) gaf slechts bij minder van de helft van de teksten een toelichting. Er was nog een reden waarom een nieuwe editie wenselijk was en die houdt verband met de bijbehorende muziek. In het boekje uit 1544 zijn alleen teksten overgeleverd, geen muziek en zelfs wijsaanduidingen ontbreken. Het drukken van muzieknotatie was waarschijnlijk te duur en bovendien niet nodig; dit waren immers de liedjes die iedereen kende. Maar een lied is geen lied zonder muziek: het is juist de combinatie van tekst en muziek die deze kunstvorm zo bijzonder maakt. Al eerder, in 1972, verscheen een uitgave waarin musicologen en neerlandici samenwerkten en waarin 87 melodieën met *Antwerps Liedboek*-teksten waren opgenomen (de welbekende uitgave Vellekoop-Gerritsen). Sindsdien heeft de methodiek van de reconstructie van melodieën grote vorderingen gemaakt, met als belangrijke mijlpaal de verschijning van het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (2001). Hierdoor is het thans mogelijk gebleken om voor maar liefst 142 van de 217 verschillende liedteksten een melodie te vinden die authentiek mag worden genoemd. In het verlengde hiervan kon nog een ander desideratum vervuld worden. Opnames van gezongen uitvoeringen van niet minder dan 36 liederen door Vlaamse en Nederlandse zangers en muzikanten zijn aan de editie toegevoegd.

De Deltareeks bood een geschikt kader voor een nieuwe editie van juist dit boek. Veel van de liedteksten zijn ook nu nog sprankelend, grappig of ontroerend

voor een breed publiek, zeker als een woordverklaring de belangrijkste semantische obstakels wegneemt. Bovendien betekende de inbedding in de Deltareeks voor ons als editeurs dat we ons moesten beperken. Veel liederen zijn zo interessant dat er een heel artikel en soms een heel boek over geschreven had kunnen worden (en over een aantal liederen is inderdaad in het verleden reeds een monografie verschenen), maar wij hadden het streven om de commentaar niet veel langer te laten zijn dan het lied zelf. In zekere zin zijn we de beperking van de Deltareeks dankbaar – de uitgave had nog eens tweemaal zo omvangrijk kunnen worden, maar dan zou het boek nog lang niet verschenen zijn.

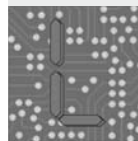
Het is de redactie van de Deltareeks (in het bijzonder Paul Wackers) die het initiatief heeft genomen voor deze nieuwe editie. In de herfst van 1998 werd de Canadese onderzoekster Hermina Joldersma gepolst. Zij was in 1982 aan de University of Princeton op dit liedboek gepromoveerd, maar zoals zoveel Amerikaanse dissertaties was haar studie nauwelijks beschikbaar in Europa. Zij besloot dat de editie het hele liedboek moest omvatten en stelde een groep editeurs samen waarin verschillende disciplines vertegenwoordigd waren. Het *Antwerps Liedboek* staat op de scheidslijn tussen middeleeuwen en nieuwe tijd, daarom waren er onderzoekers nodig die zich thuis voelden op het gebied van oraliteit en middeleeuwse literatuur, en anderen die gespecialiseerd waren in rederijkersliteratuur. Veel liederen hebben wortels en vertakkingen in een Europese traditie, die uiteraard niet buiten beschouwing kon blijven. Elk liedje is te beschouwen als een klein labyrint van taal - dat vergde een doorgewinterde lexicoloog. En het was vanzelfsprekend dat er muziek bij moest komen. De melodieën moesten dus gereconstrueerd en liefst ook gezongen. Het team was overigens in korte tijd samengesteld: ieder voelde zich aangetrokken door de uitdaging om van dit omvangrijke boek, en die 217 teksten een verantwoorde en voor velen leesbare editie te maken. Wij hebben er ongeveer vier jaar over gedaan met diverse vergaderingen maar vooral veel overleg per e-mail. Er is bijna geen enkel gedeelte van de editie aan te wijzen waaraan niet door verschillende mensen geschreven en geschaafd is. Zo is het de interdisciplinaire editie geworden die deze verzameling liederen werkelijk tot haar recht laat komen, met alle teksten in een kritische editie, compleet met woordverklaringen, commentaar, melodieën, gezongen uitvoeringen en dat in een boek dat, zoals alle delen uit de Deltareeks, prachtig is vormgegeven door Hannie Pijnappels. Dat liedboekje uit het zestiende-eeuwse Antwerpen is het meer dan waard.

Hierna volgen de teksten van de lezingen die door de editeurs gehouden zijn bij de presentatie van *Het Antwerps Liedboek* op 18 november 2004 te Utrecht. Sommige bijdragen komen direct voort uit het onderzoek voor de editie (Van der Poel, Geirnaert en Grijp), andere laten zien welk onderzoek mogelijk is met materiaal uit deze editie als uitgangspunt (Joldersma, Oosterman). Het is de wens van de editeurs dat de nieuwe editie de vakgenoten zal inspireren tot hernieuwd onderzoek naar het beroemdste liedboek uit de zestiende eeuw.

Literatuuropgave

- Bruin, M. de, en J. Oosterman** (samenst.), m.m.v. C. Strijbosch e.a., *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600. Repertory of Dutch songs until 1600*. 2 dln. Gent/Amsterdam 2001.
- Hellinga, W.Gs** (ed.), *Een Schoon Liedekens-Boeck. in den welcken ghy in vinden sult. veelderhande liedekens. oude ende nyeuwe om droefheyt ende melancolie te verdryven*. 's-Gravenhage 1941.
- Hoffmann von Fallersleben, H.** (ed.), *Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544. Nach dem einzigen noch vorhandenen Exemplare hrsg.* Hannover 1855. Horae Belgicae 11.
- Joldersma, H.** (ed.), *'Het Antwerps Liedboek': a critical edition*. 2 dln. Ann Arbor, MI 1982.
- Poel, D.E. van der** (eindredactie), D. Geirnaert, H. Joldersma en J. Oosterman, *Het Antwerps Liedboek*. Reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp. 2 dln. Tiel 2004. Delta.
- Vellekoop, K., H. Wagenaar-Nolthenius, W.P. Gerritsen, A.C. Hemmes-Hoogstadt** (ed.), *Het Antwerps Liedboek. 87 melodieën op teksten uit "Een Schoon Liedekens-Boeck" van 1544*. 2 dln. Amsterdam 1972.

Het *Antwerps Liedboek* compleet



Dieuwke van der Poel

In december 2002 was een voorlaatste versie van de nieuwe editie van het *Antwerps Liedboek* gereed. Weliswaar was het typoscript nog niet helemaal compleet: er was nog geen nawoord, er waren nog wat discussiepunten in de commentaren bij de teksten, de muziek was nog niet elektronisch verwerkt en de plannen voor de Cd's met gezongen uitvoeringen waren nog in een prematuur stadium, maar toch, deze voorlaatste versie was definitief genoeg om voor te leggen aan de begeleider uit de redactieraad van de Deltareeks, Paul Wackers. Toen hij mij na enige tijd het typoscript teruggaf, zei hij: "Het *Antwerps Liedboek* is heel anders dan ik altijd gedacht heb". Dat was de eerste reactie van de eerste lezer van onze editie, en het was precies de reactie waarop ik gehoopt had, omdat ze overeenstemt met mijn eigen ervaring uit een periode van intensieve studie van dit omvangrijke en boeiende liedboek.

Vanaf de eerste publicatie van enkele liederen in 1833 door Hoffmann von Fallersleben, de ontdekker van het liedboek, heeft het *Antwerps Liedboek* in de belangstelling gestaan en er is geen neerlandicus die het niet kent. Lieder en uit het *Antwerps Liedboek* komen dikwijls voor in bloemlezingen, sommige liedjes hebben in de mondelinge overlevering de eeuwen getrotseerd, er zijn plaat- en Cd-opnamen, maar een goed beeld van de inhoud hebben alleen de echte specialisten.¹ Dat is jammer, omdat het boek zo'n enorme rijkdom herbergt.

Waarschijnlijk denken de meeste neerlandici bij het *Antwerps Liedboek* vooral aan enkele beroemde liederen. Welke? Om in te kunnen schatten wat de bekendste liederen zijn, vergeleek ik een viertal liederenbloemlezingen uit de twintigste eeuw: *Nederlandsche lyriek* van Keuchenius en Tinbergen uit 1920, *Het Dietse lied van de Middeleeuwen* van Godthelp en Mirande uit 1940, *Van tweeërlei minne* van Jop Pollmann uit 1962 en *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige blad zijden* van Gerrit Komrij uit 1994. Er zijn drie liedjes uit het *Antwerps Liedboek* die in alle vier deze bloemlezingen voorkomen en die dus blijkbaar de topdrie vormen: *Het daghet in den oosten* (AL 73), *Het viel eens hemels douwe* (AL 74) en *Och ligdy nu en slaept* (AL 132).² Het is een selectie waarmee ik

geheel kan instemmen: het zijn inderdaad stuk voor stuk pareltjes. Deze uitsnede laat interessant genoeg ook iets zien van de bijzondere statuur die de liedteksten uit het *Antwerps Liedboek* dikwijls hebben. *Het daghet in den oosten* is een aangrijpend lied over een jonge vrouw die gedwongen wordt haar geliefde in alle eenzaamheid te begraven, haar geliefde die die ochtend in een duel door zijn rivaal gedood was. Maar juist dit beroemde lied is allerm minst eenvoudig te interpreteren: heel wat moderne onderzoekers hebben erover geschreven, maar een interpretatie die alle vakgenoten overtuigt, is er nog steeds niet (ook in onze editie is er op dit punt geen doorbraak te verwachten). Mogelijk is dat ook juist de charme van het lied: een ontroerend verhaal met raadselachtige elementen. Ook *Och ligdy nu en slaept* heeft een bijzondere tekst: deze is namelijk hoogstwaarschijnlijk niet in deze vorm door één dichter geschreven. In de oneven strofen vraagt een jongeman die bij het venster van zijn geliefde staat, in verheven bewoordingen om bij haar binnengelaten te worden. In de even strofen antwoordt de beminde vrouw: zij wijst hem op sarcastische toon af, omdat zij al met een ander in bed ligt. Onderzoek voor onze editie heeft uitgewezen dat het lied waarschijnlijk in fasen is ontstaan: aanvankelijk was er alleen de smeekbede van de jongeman, later is daar het honende antwoord van de vrouw ingevoegd. Ik ben ervan overtuigd dat het oorspronkelijke lied nooit zo geliefd zou zijn geworden zonder die latere toevoeging: het is juist het spel van tegenstellingen en spot dat het lied zo aardig maakt.

Ook het derde lied, *Het viel eens hemels douwe*, heeft een gefaseerde ontstaansgeschiedenis, aangezien het is samengesteld uit een reeds bestaand dageraadslid en een bekend meilied.

Aan de hand van de vier genoemde bloemlezingen is niet alleen te achterhalen welke afzonderlijke liederen uit het *Antwerps Liedboek* het meest bekend zijn, maar ook welk soort liederen men gewoonlijk associeert met dit liedboek. Daarmee beland ik op het heikele punt van de genre-indeling van het laatmiddeleeuwse lied, een kwestie waarover al discussie is zolang als liederen bestudeerd worden. In het kader van onze editie, die immers in principe voor een algemeen publiek bestemd is, hebben we deze discussie niet willen ophalen. We gebruiken genrebenamingen tamelijk pragmatisch en definiëren deze in een aparte ‘Lijst van literaire en musicologische termen’. De commentaar op de liedteksten begint met een aanduiding van het genre die vooral bedoeld is als hulpmiddel bij het lezen.

Welk soort liederen uit het *Antwerps Liedboek* hebben de vier bloemlezers, de smaakmakers van de Nederlandse lyriek, gekozen? Favoriet blijken de verhalende liederen en een bijzondere subcategorie daarvan, de balladen.³ Het percentage verhalende liederen en balladen ten opzichte van het totaal aantal liederen uit het *Antwerps Liedboek* in de respectievelijke bloemlezingen schommelt rond de 40 %: bij Keuchenius en Tinbergen 39 %, bij Godthelp en Mirande 44 %, bij Pollmann 40 % en alleen bij Komrij 22 %. Deze percentages zijn heel typerend voor de beeldvorming rond het liedboek: het is mijn stellige indruk dat veel vakgenoten het *Antwerps Liedboek* vooral met verhalende liederen en balladen associëren.

Dat is echter geen correcte associatie. Verhalende liederen en balladen komen frequent voor, maar niet het meest frequent. Volgens de genretoekenning in onze editie figureren de volgende categorieën het meest veelvuldig (in de opsomming heb ik de kleinste genres achterwege gelaten):

liefdesklachten 23 %

verhalende liederen 15 %

historieliedereren 12,5 %

kluchtliederen 5,5 %

dageraadliederen, dialoogliederen en balladen: elk 4,5 %

Verhalende liederen en balladen vormen dus samen bijna 20 % van de liederen in het liedboek, en niet 40 % zoals in de bloemlezingen. Overigens is Komrijs keuze meer representatief: zoals gezegd vormen de verhalende liederen en balladen bij hem 22 % en bovendien heeft hij relatief veel liefdesklachten en historieliedereren opgenomen (respectievelijk 19,5 % en 14,5 %). Toch zal zijn keuze de beeldvorming rond het *Antwerps Liedboek* niet hebben doorbroken. Komrij ontleent namelijk tamelijk chaotisch aan verschillende edities, waardoor liederen uit het *Antwerps Liedboek* wel op vijf verschillende plaatsen in zijn boek terechtgekomen zijn, en de verantwoording is zo onoverzichtelijk dat hieruit alleen na veel zoeken en met kennis van de gebruikte edities kan worden gedestilleerd welke liederen eigenlijk uit het *Antwerps Liedboek* afkomstig zijn (zie Strijbosch 1997, vooral 183-184).

Natuurlijk is het in principe helemaal niet erg dat de verhalende liederen en balladen zo bekend zijn: ze zijn nog steeds boeiend en intrigerend. Maar het *Antwerps Liedboek* heeft nog zoveel meer te bieden. Dat wil ik laten zien aan de hand van een uitsnede die wordt ingegeven door de opbouw van het boek. Drukker Jan Roulans heeft de liederen alfabetisch geordend, opdat de liedjes door de gebruikers van het boek makkelijk te vinden zouden zijn. Met die alfabetisering is wel iets bijzonders aan de hand: er zijn namelijk drie reeksen. De eerste reeks loopt van het begin tot en met lied 173 (waarbij lied 172 en 173 niet in het alfabet passen en waarschijnlijk zijn toegevoegd om het katern te vullen). De tweede reeks beslaat de liederen 174-209 en de derde reeks loopt van 210-221 (ook 221 staat buiten de alfabetische reeks). Omdat de grenzen van de drie alfabetische reeksen globaal samenvallen met de katerngrenzen, is al eerder in het onderzoek de veronderstelling geuit dat deze driedeling verband houdt met het herdrukken van de verzameling. Jan Roulans heeft blijkbaar bij het herdrukken tweemaal een aantal liederen in alfabetische volgorde toegevoegd, maar hij heeft de nieuwe liederen niet in de bestaande verzameling ingevoegd. Zo bezien is het overgeleverde boekje uit 1544 minstens een derde, vermeerderde druk. Die herdrukken zijn ook te dateren; zij zijn elkaar in korte tijd opgevolgd (zie het 'Nawoord', deel 2, 25-31). Dat maakt het interessant de toegevoegde liederen apart te beschouwen. Het karakter van het

Antwerps Liedboek lijkt namelijk vanaf lied 174 te veranderen: de later toegevoegde liederen verschillen van de verzameling uit de eerste druk.⁴

Opmerkelijk is het zeer grote aantal historielieder: 17 stuks. Het overgrote deel daarvan is in 1544 van zeer recente datum en stamt uit de jaren 1542-1543. Ze handelen over het conflict tussen de Hertog van Gelre en Karel de Vijfde, een conflict dat ook voor Antwerpen zeer directe gevolgen had gehad. Huursoldaten onder leiding van de beruchte Maarten van Rossem trokken namelijk in de zomer van 1542 plunderend door Brabant en belegerden ook Antwerpen enige dagen (het lied *Bourgoenschen, laet ons vrolick singhen* (AL 177) is gemaakt na dit afgeslagen beleg). Er zijn in Antwerpen zeer veel teksten over deze plundertochten gedrukt (zoals pamfletten en nieuwstijdingen), en daarom is in dit verband wel gesproken van de eerste media-hype van de Lage Landen (Pleij 2000, 188). Blijkbaar heeft Jan Roulans hiervan een graantje willen meepikken toen hij nog vóór het najaar van 1543 de tweede druk op de persen legde, waarin relatief veel liederen over dit actuele conflict voorkomen.

Bij de toegevoegde liederen zijn ook veel kluchtliederen (door ons gedefinieerd als: verhalend lied met een dramatische intrige en een grappige ontknoping, vaak over een driehoeksverhouding waarin de ene partner de andere bedriegt). Een voorbeeld daarvan is *Hout al aen, laet ons vrolic springen* (AL 188), over een vrouw die kort na elkaar twee minnaars ontvangt. Ze komt echter in tijdnood, en verbergt de eerste minnaar op zolder voor de tweede, en de tweede in een kist wanneer haar man thuiskomt. Die vertrouwt het zaakje niet, waarop de komische ontknoping en een quasi-serieuze moraal volgt. Meer in het algemeen zijn er in dit laatste gedeelte nogal wat schunnige liedjes, waaronder een groepje van vijf een bijzondere plaats inneemt (AL 178, 179, 189, 191, 193). Ze horen bij elkaar omdat de humor steeds op hetzelfde principe berust: de vaktermen van een bepaald ambacht worden dubbelzinnig gebruikt, zoals in het lied van de jonge vrouw die aan de slotenmaker vraagt of hij haar slotje wil vijlen. Sommige daarvan hebben echt het karakter van opvoeringsteksten, bijvoorbeeld doordat het publiek in eerste strofe heel direct wordt aangeroepen of zelfs wordt aangemoedigd om mee te zingen (191: 1,5). Ook hebben verschillende liederen suggestieve refreinregels die heel geschikt zijn om door een – mogelijk enigszins beschonken – publiek te worden meegezongen (bijvoorbeeld in AL 191: *Vijlt mijn slotken, tgaet so wel!*). In de teksten (de melodieën zijn niet bekend) is op die manier nog heel goed het plezier van het samen zingen voelbaar.

Er zijn in de laatste alfabetten meer liederen die een opmerkelijke samenhang vertonen. Ik denk dan aan twee lofliederen op de boer, die door zijn harde werken iedereen van voedsel voorziet, zelfs al zijn er allerlei mensen en dieren die hem lastigvallen en tegenwerken, zoals vrijende paartjes die in zijn korenveld gaan liggen en mollen die zijn grond omwoelen (AL 176 en 201). Mogelijk zijn beide liederen, die veel overeenkomst vertonen, in een en dezelfde rederijderskamer gemaakt naar aanleiding van een opdracht aan de leden om zo'n loflied te schrijven.

Iets soortgelijks is te zien in een ander groepje van drie samenhangende liederen, drie huwelijksklachten. *Eylaes, ic arm allendich wijf* (AL 185) is het relaas van een

slovene vrouw die de hele dag lekkere hapjes klaarmaakt voor haar man die zelf niets uitspookt en tot overmaat van ramp ook in bed niets presteert. In *Wy moghen wel loven en dancken den tijt* (AL 208) is de rolverdeling precies omgekeerd en gaat het om een man die zo bij zijn vrouw onder de plak zit dat hij al het huishoudelijke werk doet. In *Ik wil gaen om mijn ghewin* (AL198) komt een vrouw aan het woord die haar geld verdient in de prostitutie, wat haar niet alleen inkomsten maar ook veel plezier bezorgt, terwijl haar echtgenoot geniet van zijn luxe leventje en zijn ogen sluit voor de herkomst van al dat geld. Het liederentrio vertoont niet alleen in thematiek maar ook in vorm veel overeenkomsten (bijvoorbeeld in de refreinregels); waarschijnlijk zijn zij in competitieverband op een voorschreven thema gedicht. Als dit zo is dan was de lijn tussen Jan Roulans en de betreffende rederijderskamer blijkbaar heel kort.

Zeer recente historieliederen, schunnige liedjes met een vormgeving die gericht lijkt te zijn op samen zingen, liederen die in een rederijderskamer ontstaan zijn: vooral in de laatste liederen van het *Antwerps Liedboek* zindert het leven van het zestiende-eeuwse Antwerpen. Daar komt nog iets anders bij. Bijna al deze liedjes noemt Roulans in het opschrift *Een nyeu liedeken*. En nieuw lijken de toegevoegde liederen inderdaad, niet alleen op grond van de dateringen van de historieliederen, maar ook van de overlevering. Van de 48 toegevoegde liederen zijn er maar liefst 40 die alleen in het *Antwerps Liedboek* voorkomen en die elders niet zijn overgeleverd. De mededeling van Jan Roulans op de titelpagina dat er *meer dan veertichderhande nyeuwwe liedekens* zijn toegevoegd *die in gheen ander liedekensboecken en staen* wordt dus ruwweg bevestigd door het overgeleverde materiaal. In dat verband is ook opmerkelijk dat er bij de liedteksten uit de laatste reeksen de minste mogelijkheden waren de bijpassende melodie te vinden: waar Louis Peter Grijp in het eerste alfabet bij circa tweederde van de teksten een melodie kon aangeven, was de relatieve score in het laatste gedeelte bijna de helft lager. De conclusie moet dan ook zijn dat er in dit gedeelte van het liedboek vrij veel eendagsvliegen voorkomen, die we thans alleen kennen doordat Jan Roulans, blijkbaar in grote haast, zoveel mogelijk liedjes verzamelde om een nieuwe herdruk van zijn bestseller in de winkel te krijgen.

En dan, na al dit wapengekletter en deze pikante humor, het laatste lied *Daer staet een clooster in Oostenrijc* (AL 221). Een mooiere afsluiting van het liedboek is nauwelijks denkbaar. Met dit lied, dat eeuwenlang in heel Noord-Europa gezongen is, zijn we uiteindelijk weer helemaal terug in de wereld van de ballade en haar traditionele motieven. Het gaat over liefdesverlangen, de linde als liefdesboom en een nachtegaal als gesprekspartner van de minnaar, kortom het is het soort lied waarmee het *Antwerps Liedboek* gewoonlijk geassocieerd wordt.

Ik hoop natuurlijk dat het *Antwerps Liedboek* thans weer veel nieuwe lezers en zangers zal trekken en dat zij zullen ervaren dat Jan Roulans niets teveel heeft gezegd toen hij claimde dat het liedboek *droefhey ende melancolie* kan verdrijven. Maar ook dat letterkundigen en musicologen tot de ontdekking zullen komen dat

de verzameling veelzijdiger en gevarieerder is dan zij altijd dachten. Die mogelijkheid is er nu, want het *Antwerps Liedboek* is thans beschikbaar, in de Deltareeks, compleet.

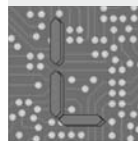
Literatuuropgave

- Godthelp, H. en A.F. Mirande**, *Het Dietse lied van de Middeleeuwen. Een keur*. Amsterdam 1940. Wereldbibliotheek.
- Grijp, L.P.**, 'Zangcultuur', in: T. Dekker e.a. (red.), *Volkskultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen 2000, p. 337-379.
- Hoffmann von Fallersleben, H.** (ed.), *Holländische Volkslieder. Mit einer Musikbeilage*. Breslau 1833. Horae Belgicae 2.
- Keuchenius, Th.E.C. en D.C. Tinbergen**, *Nederlandsche lyriek vanaf de dertiende eeuw tot 1880*. Dl. 1 *De Middeleeuwen*. Leiden 1920.
- Komrij, G.**, *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam 1994.
- Poel, D.E. van der (eindredactie), D. Geirnaert, H. Joldersma en J. Oosterman**, *Het Antwerps Liedboek. Reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp*. 2 dln. Tiel 2004. Delta.
- Pleij, H.**, 'Anna Bijns als pamflettiste? Het refrein over de beide Maartens', in: *Spiegel der Letteren* 42 (2000), p. 187-225.
- Pollmann, J.**, *Van tweeërlei minne. Bloemlezing van Middelnederlandse lyriek*. Zwolle 1962. Klassieken uit de Nederlandse letterkunde.
- Strijbosch, C.**, 'Komrij's monument: een duivelse prestatie', in: *Queeste* 4 (1997), p. 181-189.

Noten

- 1 Voor de mondelinge overlevering, zie Grijp 2000, vooral 356-364.
- 2 Bij het proces van canonisering speelt zonder twijfel ook de muziek een rol. Zo is het te verwachten dat de 36 liederen die voorkomen op twee Cd's bij de Delta-uitgave in de komende jaren een grotere bekendheid gaan genieten, doordat de opnamen bijvoorbeeld in het onderwijs gebruikt worden. Van de zojuist genoemde topdrie staan *Het daghet in den oosten* en *Het viel eens hemels douwe* ook op eerste plaatopname (voor zover mij bekend) van enkele 'Antwerpse' liedjes, namelijk die van Studio Laren (o.l.v. Marijke Ferguson), Stichting Constanter 1977.
- 3 De term 'ballade' is van oudsher veel gebruikt in het liedonderzoek, maar het genre is lastig exact af te grenzen. In onze editie hebben we de balladen wel afgescheiden binnen de verhalende liederen, waarbij we voor 'balladen' de volgende omschrijving gehanteerd hebben: verhalend lied, veelal met een tragische afloop, met bepaalde stijlkenmerken (zoals veel dialoog en een sprongsgewijze verteltrant) en (vaak) met een internationale bekendheid.
- 4 Hierna bedoel ik met 'toegevoegde liederen': de liederen 174-221, een extra onderscheid tussen de tweede en derde alfabetische reeks bleek niet zinvol.

Nagedachten bij de muzikale reconstructie van het *Antwerps Liedboek*



Louis Peter Grijp

Reconstructie van de melodieën, zo wordt mijn bijdrage aan de Delta-heruitgave van het *Antwerps Liedboek* op de titelpagina omschreven. In soortgelijke gevallen staat er iets als ‘de melodieën uitgegeven door ...’, maar de term ‘reconstructie’ is hier wel op zijn plaats. In de druk van het *Antwerps Liedboek* uit 1544 is op het eerste gezicht geen spoor van muziek te zien. Weliswaar werden liederen in de zestiende eeuw praktisch altijd gezongen, maar in heel veel liedboeken, ook uit later tijd, werden de melodieën niet afgedrukt. Wel zijn er meestal wijsaanduidingen, maar ook die ontbreken in het *Antwerps Liedboek* vrijwel geheel.

De eerste en belangrijkste taak bij de muzikale reconstructie is dus het terugvinden van de melodieën. Het resultaat moet vervolgens in een hedendaagse muzieknotatie worden uitgedrukt. Soms moet de muziek worden geritmiseerd – in het *Devoot ende Profitelijck Boecxken* uit 1539 bijvoorbeeld staan wel noten maar is er geen tijdsduur aangegeven. De teruggevonden melodieën hebben bijna altijd een andere tekst dan die in het *Antwerps Liedboek*, of zelfs helemaal geen tekst. Dus moeten de noten op de tekst uit het liedboek worden geplaatst. De bezorger van de editie beperkt zich daarbij in beginsel tot de eerste strofe. Nu kunnen we de liederen zingen. Daarvoor moeten ook de volgende strofen op de noten worden gepast, ditmaal door de zangers. Tenslotte kan men er voor kiezen de zang op instrumenten te begeleiden, of een lied met meer stemmen te zingen. Dat vereist een arrangement, hetzij genoteerd of geïmproviseerd. Men kan dit in allerlei stijlen doen – bijvoorbeeld als lied met pianobegeleiding of als folknummer met gitaren, dulcimers, accordeons en andere akoestische instrumenten, of als folk-rock met elektrische instrumenten. In de folkwereld is het *Antwerps Liedboek* sedert de jaren zeventig van de twintigste eeuw geliefd; men beschouwt het als een belangrijke bron voor de Nederlandse en Vlaamse volksmuziek. Men kan ook proberen de muziek uit te voeren zoals die anno 1544 heeft geklonken en de verworvenheden van de muziekhistorische uitvoeringspraktijk toepassen. Dan geldt het paradigma van de ‘oude muziek’. Dat hebben

we op de begeleidende cd's van de Delta-uitgave voor enkele tientallen liederen gevolgd. Met de uitvoering is de muzikale reconstructie rond.

Ik wil niet beweren dat men op de cd's de liederen precies zo kan beluisteren zoals ze in 1544 hebben klonken. Dat weten we eenvoudigweg niet. In het gunstigste geval kunnen we zeggen dat de muziek zo zou kunnen hebben geklonken. Bij elke fase van de reconstructie treden onzekerheden op en moeten beslissingen worden genomen die niet altijd op even vaste gronden berusten, wetenschappelijk gezien. De eerste onzekerheden zijn er al bij de identificatie van de melodieën. Bij sommige liedteksten zijn er meerdere melodieën die er mee in verband kunnen worden gebracht en kan men er over discussiëren welke melodie de oorspronkelijke is. En ook als men het daarover eens is, kan die melodie in verschillende versies zijn genoteerd, als gevolg van de mondelinge overlevering. Daaruit één versie kiezen is bij een editie om praktische redenen wenselijk, maar het is ook een vorm van interpretatie. Vervolgens kunnen er onzekerheden optreden bij de tekstplaatsing, en zelfs 'pas-problemen'. In feite is het een orale praktijk die bij het editeren noodgedwongen op papier wordt vastgelegd. Ongetwijfeld hebben zangers indertijd de tekst niet altijd op dezelfde manier op de melodie gepast, dat is een kwestie van persoonlijke stijl en smaak, en wellicht ook van het moment. Bij een uitgave moet er soms tussen gelijkwaardige mogelijkheden worden gekozen – dus ook daar is het een kwestie van stijl en smaak. Dit geldt nog sterker in de volgende fase, de muzikale realisatie. Zelfs wanneer men de beginselen van de muziekhistorische uitvoeringspraktijk toepast, zijn er legio mogelijkheden, zowel in de keuze van de begeleidende instrumenten als in de uitvoering van de muziek, vocaal en instrumentaal. Ook in 1544 zal elke zanger of instrumentalist zijn eigen repertoire aan versieringen en riedeltjes hebben gehad. Zeker instrumentalisten zullen melodieën telkens gevarieerd hebben, volgens de regels van de zogenoemde diminutiepraktijk. Om het in een paradox uit te drukken: de enige manier om een melodie met zekerheid niet zo te spelen als het in de zestiende eeuw werd gedaan, is de melodie precies te reproduceren zoals hij genoteerd is, zonder verdere variatie. We betreden daarmee het grensgebied tussen wetenschappelijke reconstructie en artistieke inspiratie.

Met al deze relativeringen wil ik niet suggereren dat muzikale reconstructie een hersenschim of puur een kwestie van persoonlijke voorkeuren is. Zeker met betrekking tot de authenticiteit van de melodieën zijn vaak wel degelijk harde gegevens te vinden die via een wetenschappelijke bewijsvoering met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid tot bepaalde conclusies leiden, en bij minder sluitende gevolgtrekkingen kan tenminste een graad van waarschijnlijkheid worden beargumenteerd. Ik kan me heel goed voorstellen hoe eerdere editors van het *Antwerps Liedboek*, zoals Florimond van Duyse en Kees Vellekoop, evenals ik soms hebben zitten wikken en wegen of een liedtekst nu op de ene of de andere melodie gezongen zal zijn geweest. Aan het resultaat, de gepubliceerde melodie, is dat echter niet af te lezen. Mijn voorgangers zijn vaak spaarzaam geweest met de beredenering van hun keuze of zeggen er zelfs niets over. Dat is jammer: een latere onderzoeker die

een en ander nog eens wil natrekken kan een schakel in de redenering over het hoofd zien en tot een andere conclusie komen. Of omgekeerd, als de editor een beetje heeft moeten gokken, vraagt de latere onderzoeker zich af of hij misschien iets gemist heeft. Ik pleit er dan ook voor de argumentatie rond de identificatie van een melodie steeds expliciet te verwoorden. Dat is in de commentaren van de Delta-uitgave dan ook zo veel mogelijk gedaan, zover de redactionele richtlijnen het toelieten.¹

Identificatie van melodieën door Van Duyse en Vellekoop

Juist met de identificatie van de melodieën is in de nieuwe uitgave een grote stap voorwaarts gezet, zoals ook in de publiciteit rondom de presentatie is benadrukt. Dat kan getalsmatig op verschillende manieren worden uitgedrukt. Hadden Kees Vellekoop en de zijnen in de bekende uitgave van 1972 in totaal 87 liederen met muziek opgenomen, wij hebben nu 142 liederen met muziek.² Dat zijn er 55 meer, een toename van zo'n 60%. Dit cijfer is evenwel geflatteerd. In het *Antwerps liedboek* komen nogal wat liederen voor die hun melodieën met andere liederen uit hetzelfde boek delen, omdat het contrafacten zijn of anderzins. Vellekoop c.s. hebben daarvan een aantal herkend, maar die met opzet weggelaten in hun streven naar een uitgave met louter verschillende melodieën. Wij hebben daarentegen in de editie van het hele liedboek bij zo veel mogelijk teksten de melodie afgedrukt, ook als die melodie twee keer of vaker voorkomt. Trekken we de contrafacten en andere dubbels er van af, dan komen we op 27 melodieën meer dan in de editie-Vellekoop.³

Ook dat aantal kan worden genuanceerd. Vellekoop is niet zozeer op zoek geweest naar nieuwe melodieën maar heeft de beschikbare onderzoeksresultaten geëvalueerd, zoals ik al in zijn herdenkingsbundel heb aangegeven⁴. Dat betrof vooral het werk van de genoemde Florimond van Duyse. Deze Gentenaar heeft in zijn monumentale uitgave *Het oude Nederlandsche lied* (1903-1908) zoveel mogelijk liederen uit het *Antwerps Liedboek* met muziek opgenomen, zonder dat streven overigens te vermelden. Van Duyse, die over een omvangrijke documentatie moet hebben beschikt, lijkt zelfs zich tot het uiterste te hebben ingespannen om de melodieën voor de Antwerpse liedteksten terug te vinden. Soms lijkt hij in zijn enthousiasme zijn gebruikelijke wetenschappelijke gestrengheid wel eens te zijn vergeten en is de authenticiteit van een identificatie voor discussie vatbaar. Vellekoop heeft dan ook een tiental melodieën van Van Duyse verworpen.⁵ In een aantal gevallen heb ik dankzij nieuw materiaal kunnen vaststellen dat Van Duyse het vermoedelijk toch bij het juiste eind had.

Ik geef enkele voorbeelden. Voor lied 109, *Met luste willen wi singhen* over de bedevaart van de edelen Cleve, Hoorne en Batenborch naar het Heilige Land, geeft Van Duyse twee melodieën uit het *Devoot ende Profitelijck Boecxken* (1539), die via een omweg verbonden kunnen worden met geestelijke contrafacten op het lied van de

edelen.⁶ De omweg is nogal onzeker en het feit dat er op die manier twee verschillende melodieën worden gevonden draagt niet bij aan de overtuigingskracht van de redenering. Zoiets zal ook Vellekoop hebben gedacht, die het lied uit zijn uitgave achterwege liet. Via het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (waarover dadelijk meer) vindt men in het Liedboek van Anna van Keulen (Rijnland 1500) een van de bedoelde geestelijk contrafacten met daarbij een variant van een van de melodieën uit het *Devoot ende Profitelijck Boecxken*.⁷ Dat is toch wel een sterk argument voor de authenticiteit van die melodie, en die heb ik dan ook in de uitgave opgenomen.

Een ander voorbeeld van Van Duyse's gelijk achteraf. Bij het lied over Brandenborch, wiens hart aan zijn geliefde als ontbijt wordt voorgezet (AL 81), geeft hij een melodie afkomstig uit het luitboek van Petrus Fabricius (1609) voor een Duitse versie van het lied.⁸ De Antwerpse tekst past er echter slecht op en Vellekoop laat het lied weg. Hermina Joldersma vermeldt in haar dissertatie uit 1982 nog een andere vindplaats voor de muziek, eveneens uit Duitsland.⁹ Het betreft de vierstemmige *Grasliedlin* (1535), een prachtige muzikale bron, ware het niet dat de tenorpartij verloren is geraakt. In dergelijke zettingen ligt de gezochte melodie nu juist in de tenor! Maar al zijn de noten zelf van de aardbodem verdwenen, de melodie heeft nog wel zijn sporen achtergelaten in de andere drie stemmen. Wie vertrouwd is met renaissancepolyfonie, kan de verloren melodie grotendeels afleiden uit die andere stemmen. Als in een akkoord bijvoorbeeld een belangrijke noot zoals de terts ontbreekt, dan zal die in de tenor hebben gelegen. Parallele kwinten en octaven zijn verboden en de meeste intervallen van een melodie moeten secundeschreden zijn. Op grond van dergelijke regels kan men uit de drie bewaard gebleven partijen van de *Grasliedlin* de tenor reconstrueren, een melodie waarop ook de Antwerpse tekst zich uitstekend laat zingen. In de aldus gevonden melodie blijkt de eerder verworpen luitmelodie goed herkenbaar (zie muziekvoorbeeld).

Vellekoop verwierp ook de melodie die Van Duyse gaf voor het gildekenslied *Gheldeloos, ghi doet mi pijn* (AL 51).¹⁰ Het betreft de sopraanpartij van een anonieme vierstemmige zetting die Van Duyse had gevonden in het *Livre septième de chansons vulgaires de divers auteurs*, Antwerpen 1613. Het is een weinigzeggende bovenstem die niet de indruk maakt gebaseerd te zijn op een eenstemmige liedmelodie. De afwijzing door Vellekoop lijkt me terecht: dit kan nooit de oorspronkelijke melodie zijn geweest. Bonda noemt in zijn dissertatie uit 1993 een andere, eveneens anonieme vierstemmige zetting (waarvan Van Duyse het bestaan heeft gekend). De verschillende partijen zijn verspreid en gedeeltelijk zoekgeraakt. Voor ons is het tenorboekje het meest van belang, dat is gedateerd 1511 en in het Stadsarchief van Doornik wordt bewaard. De tenor blijkt een typische liedmelodie te zijn, in tegenstelling tot de sopraan, die elders bewaard is gebleven. Dat het inderdaad de melodie is, wordt bevestigd doordat de tenormelodie in dubbel zo snelle notenwaarde wordt herhaald: die techniek pasten de polyfonisten graag toe op de *cantus firmus*, dat wil zeggen de bestaande melodie waarop ze de meerstemmige compositie baseerden.

The image displays a musical score comparing two versions of the song 'Van Brandenburg'. It consists of four systems of music, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Fabricius' and the bottom staff is labeled 'Grasliedlin'. The lyrics are written below the bottom staff of each system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Man legt den Bran-den - bur - ger uff ei - nen Tisch, zer - schnit - ten wie ein Rei - nisch fisch, Sein jun - ges Le - ben ent - wi - - - - chen, Sein ro - ter Mund ver - bli - - - - chen.'

Fabricius

Grasliedlin

Man legt den Bran-den - bur - ger uff ei - nen Tisch,

zer - schnit - ten wie ein Rei - nisch fisch,

Sein jun - ges Le - ben ent - wi - - - - chen,

Sein ro - ter Mund ver - bli - - - - chen.

De uit de *Grasliedlin* (1535) gereconstrueerde melodie voor het lied Van Brandenburg vergeleken met de versie in het Luitboek van Petrus Fabricius (1609).

Ik zal hier niet alle liederen uit het *Antwerps Liedboek* behandelen waarvoor Van Duyse melodieën vond die later door Vellekoop verworpen zijn, en laat het bij deze drie voorbeelden. In de eerste twee gevallen bleek Van Duyse het toch bij het rechte eind te hebben gehad, maar ontbrak het hem aan een sluitend bewijs of had hij een minder bruikbare versie van de melodie tot zijn beschikking. In het derde geval zocht hij in de goede richting maar lijkt hij niet over de gewenste muziek te hebben kunnen beschikken. Ook in enkele andere door Vellekoop afgekeurde gevallen was Van Duyse 'warm' maar presenteerde hij een imperfecte oplossing. Vellekoop heeft volgens mij geen moeite gedaan om nieuwe melodieën te vinden maar Van Duyse's vondsten kritisch geëvalueerd en in zijn streven naar een heldere, goed zingbare uitgave de probleemgevallen weggelaten.

De gevallen waarin ik Van Duyse's melodie uit Vellekoops afvalputje heb gevist, moet ik eerlijkheidshalve van het bovengenoemde aantal van 27 nieuwe melodieën

aftrekken. Daartegenover staan enkele gevallen waarbij ik de melodie uit Vellekoops uitgave heb verworpen en door een andere heb vervangen, die volgens mij waarschijnlijker is.¹¹ Die moeten we bij het getal van 27 nieuwe melodieën optellen. Zo zijn er nog enkele nuanceringen in de telling aan te brengen. Al met al schommelt het aantal nieuwe melodieën rond de 25.

Dat is hoe dan ook een grote stap vooruit, zeker gegeven de moeite die men zich in het verleden getroost heeft om muziek voor teksten uit het *Antwerps Liedboek* te vinden. Van Duyse's werk vat een negentiende eeuw vol van noest liedonderzoek samen. Jan Frans Willems is de grote pionier geweest, gedreven door de wens de Vlaamse volksziel tot klinken te brengen. Voor Willems waren liederen niet alleen teksten maar ook muziek, ze moesten gezongen worden. Waar mogelijk heeft Snellaert bij het bezorgen van Willems' nagelaten liederenschat (*Oude Vlaemsche liederen*, 1848) dan ook de melodie er bij gezet. Onder Willems' keuze bevond zich al menig lied uit het *Antwerps Liedboek*. Van Duyse heeft niet alleen het werk van zijn voorgangers – behalve Willems waren dat De Coussemaker, Lootens en Feys, die veldwerk onder de Vlaamse bevolking deden - kritisch samengevat, maar vooral ook veel eigen onderzoek toegevoegd, met name waar het de identificatie van melodieën betreft. Hij stond daartoe met menig buitenlands geleerde in contact, die hem inlichtingen verschafte en vice versa. Een van hen was de Haagse bankier-musicoloog D.F. Scheurleer,¹² zelf een geestdriftig verzamelaar van liedboekjes en editor van al dan niet quasi-facsimiles van het *Devoot ende Profiteelyck Boexcken* (1539), de *Souterliedekens* (1540)¹³ en Jan Fruytiers' *Ecclesiasticus* (1565). Dat zijn precies de drie belangrijkste muzikale bronnen voor de muzikale reconstructie van het *Antwerps Liedboek*.

Identificatie van melodieën: het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*

Na Van Duyse's meesterwerk kon er in de twintigste eeuw eigenlijk maar weinig worden toegevoegd aan de kennis van de melodieën van het *Antwerps Liedboek*.¹⁴ Een grote stap voorwaarts werd pas mogelijk na de voltooiing van het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (2001), samengesteld door Martine de Bruin en Johan Oosterman met medewerking van Clara Strijbosch en anderen. Het omvat meer dan 7.600 verschillende liedteksten in tienduizenden versies, alsmede meer dan duizend verschillende melodieën.¹⁵ Nu waren in beginsel alle overgeleverde Nederlandse liederen tot 1600 beschikbaar voor het onderzoek, inclusief hun wijsaanduidingen en strofevormen. Bovendien hadden de documentalisten van het repertoriumproject Robijn Niemöller, Jeske van Dongen, Ellen van der Grijn Santen en Jonna Meeuwissen bij het invoeren van elk lied nagegaan of de tekst elders in het bestand aanwezig was en op welke melodie het lied gezongen moest worden. Dat laatste was gemakkelijker gezegd dan gedaan. Het hield in dat voor elk

lied een vaste procedure werd afgewerkt om te zien of de wijsaanduiding van het in te voeren lied ook elders voorkomt, of dat het lied waarnaar de wijsaanduiding verwijst is overgeleverd, of dat het in te voeren lied zelf als wijsaanduiding heeft gediend voor andere liederen, of dat het in te voeren lied in een andere bron een wijsaanduiding heeft. In beginsel kon zo worden vastgesteld welke melodie bij een gegeven lied hoort. Die melodie werd dan met een standaardnaam aangeduid, de zogenoemde melodienorm. In werkelijkheid is de operatie nog aanmerkelijk ingewikkelder dan hier geschetst wordt. Allerlei complicaties liggen op de loer, zoals dubbele wijsaanduidingen, die gelijkstellend of differentieel kunnen zijn; foutieve wijsaanduidingen; 'omwijzingen', waarbij een lied in de loop van de tijd op een andere melodie gaat worden gezongen; en 'meerwijzigheid', hetgeen inhoudt dat er verschillende melodieën voor een en hetzelfde lied in omloop zijn. Al dergelijke complicaties en tegenstrijdigheden maken van het contrafactuuronderzoek een moeilijk vak, dat een helder verstand en koelbloedigheid vereist. Naast de genoemde standaardzoekacties konden de repertoriummedewerkers ook nog de strofenvorm van het te beschrijven lied vergelijken met die van alle andere tot op dat moment ingevoerde liederen. Als via de wijsaanduidingen geen melodie kon worden gevonden, bood de strofische heuristiek (zoals we die methode genoemd hebben) soms soelaas. Men vergelijkt dan de strofenvorm van het lied dat men voor zich heeft met alle andere tot op dat moment ingevoerde strofevormen. Ook bij deze methode zijn er weer tal van valkuilen.¹⁶

Voor de gebruiker van het *Repertorium* is dus al heel wat voorwerk gedaan, zeker als hij of zij op zoek is naar de melodie van een bepaalde liedtekst. In de cd-rom-versie van het *Repertorium* is zelfs een knop aangebracht waarop men slechts hoeft te klikken om een lijstje te krijgen met alle liederen die op dezelfde melodie gaan als het lied dat men voor zich heeft. Desgewenst selecteert men alleen de bronnen met muzieknotatie. Ik hoefde voor de muzikale reconstructie van de 217 verschillende liedteksten van het *Antwerps Liedboek* dus alleen maar 217 keer op die knop te drukken!

Ik voelde me als onderzoeker echter wel verplicht de bewijzvoering voor de authenticiteit van de gevonden melodieën lied voor lied te verifiëren, ook omdat ik die in de commentaren wilde toelichten. Met andere woorden, mijn medewerking aan de uitgave van het *Antwerps Liedboek* zou een test worden van het *Repertorium*, waaraan ik zelf had meegewerkt. Mijn belangrijkste aandeel was weliswaar de projectleiding op het Meertens Instituut geweest (Frank Willaert leidde de werkzaamheden in Antwerpen), waarbij ik zo nu en dan over schouders had meegekeken maar me weinig met details bemoeide; in de slotfase heb ik evenwel de catalogus van melodieën geredigeerd en in een aantal probleemgevallen knopen doorgehakt. Zeker voor het muzikale gedeelte ben ik dus medeverantwoordelijk. Voor mij was het dus extra spannend: zou de melodicatalogus overeind blijven bij deze steekproef?

Het *Repertorium* bleek als onderzoeksinstrument in elk geval prettig in het gebruik omdat het zo snel en gemakkelijk overzichten van tekstincipits, wijsaanduidingen, strofevormen en melodienormen kan produceren. Wat betreft de melodie-

en van het *Antwerps Liedboek* was ik aangenaam verrast door de algemene kwaliteit van de melodienormen en door de vele nieuwe aanknopingspunten die werden geboden ten opzichte van eerdere uitgaven. Dat wil niet zeggen dat ik steeds klakkeloos de resultaten van het drukken op de melodie-knop heb overgenomen. In elf gevallen ben ik na rijp beraad afgeweken van de melodienorm in het *Repertorium* omdat ik deze te twijfelachtig vond dan wel aan een andere melodie de voorkeur gaf.¹⁷ In de meeste van deze gevallen staat in het *Repertorium* al een vraagteken bij de betreffende melodienorm en omgekeerd zijn de meeste van mijn alternatieven ook tamelijk speculatief. Alleen bij AL 127, het lied van Regenboog en de Dood, is geen twijfel mogelijk; daar moest de oplossing van het *Repertorium* wijken ten gunste van een melodie uit Duitsland.

Voor zes andere liederen geeft het *Repertorium* geen melodienorm die naar een melodie leidde, maar kon ik toch een melodie vinden;¹⁸ wederom vaak met een slag om de arm, maar bij AL 30 en 193 met stelligheid. Tenslotte is er een aantal liederen waarbij het *Repertorium* om formele redenen geen melodienorm geeft, namelijk wanneer de melodie niet in Nederlandse bronnen tot 1600 voorkomt en er uit die periode ook geen wijsaanduidingen bekend zijn. Als de betreffende melodie in buitenlandse (vooral Duitse) bronnen wel te vinden is, kan dat doorgaans uit de in het *Repertorium* genoemde literatuur worden afgeleid. In een aantal gevallen heb ik ook versies van melodieën van na 1600 gebruikt die niet in het *Repertorium* stonden maar wel via de daaraan gelinkte Nederlandse Liederbank in het Meertens Instituut te vinden waren.

Misschien verwondert het de lezer dat ik aangenaam verrast zeg te zijn door de kwaliteit van de melodienormen in het *Repertorium* en vervolgens zeventien gevallen noem waarin ik tot andere conclusies ben gekomen. Dat heeft te maken met de onzekerheden bij de muzikale reconstructie waarover ik hierboven schreef, en met de omvang van het corpus. Bij het opstellen van het *Repertorium* hebben de medewerkers zich bij alle 7621 liederen en de vele duizenden parallelversies de vraag gesteld op welke melodie deze gezongen moesten worden. Gegeven de beschikbare tijd was er slechts beperkt onderzoek per lied mogelijk. Bij mijn inzoomen op de ‘Antwerpse’ liederen, waarbij ik me alle noodzakelijke tijd heb gegund om de meest waarschijnlijke melodieën vast te stellen, betrof het overgrote deel van mijn afwijkingen gevallen die ook door mij niet definitief konden worden opgelost. Ik kwam tot slechts drie ‘harde’ correcties op een totaal van 142 melodieën. Mijn conclusie uit deze steekproef: op het punt van de melodienormen is het *Repertorium* betrouwbaar, voor zover dat binnen de grenzen van dit onderzoeksgenre in redelijkheid geleverd kan worden.

De oogst van 25 of zo men wil 55 nieuwe melodieën voor het *Antwerps Liedboek* is al met al voor een groot deel op het conto van het *Repertorium* te schrijven, en in die gevallen waar ik ben afgeweken was dat vaak toch op grond van materiaal uit datzelfde *Repertorium*. Ik geef een enkel voorbeeld uit de nieuwe oogst, met de nadruk op de methodologie van het zoeken en de bewijsvoering. Daarbij kan ik

hier uitvoeriger zijn dan in de commentaar van de uitgave, waarin omwille van de beknoptheid en leesbaarheid is afgezien van het vermelden van strofeschema's. Mijn favoriete voorbeeld van de toepassing van de strofische heuristiek is het lied op de verheffing van Karel V tot keizer in 1519, *Lof toeverlaet Maria, sonder sneven* (AL 107). Het is alleen bekend uit het *Antwerps Liedboek* en ook nergens als wijs-aanduiding genoemd. Het heeft een bijzonder kunstige strofevorm, waarvan de repertoriummedewerkers een variant aantreffen in Mathijs de Casteleyns lied *Const gaet voor cracht*¹⁹. Ik zet de teksten naast elkaar:

Van den Keyser (AL 107)	[De Casteleyn]
1 Lof toeverlaet Maria, sonder sneven,	Const gaet voor cracht, lijx d'ouders ons scholieren
2 Dies mogen wi wel loven sonder respijt:	steld u nu op, die ryden noyt began;
3 Den keyserliken hoet die is ons coninc bleven!	toogt vroom dijn vacht ende opent tsLeeus bannieren,
4 Dies moghen wi wel maken groot jolijt	let opt virtuyt, ons welvaert hangter an.
5 In desen tijt ende al met hem verblijden	Elck edel man / int vechten valt zeer coene;
6 Ende laten trueren lijden.	int groene recht dijn tenten gent
7 Van grave Jan, den vierden man	Maect u bekend int Vrancs convent,
8 So is hi dan, segt so wie can	daer is profijt te doene.
9 Aloncius' prophecie.	

Dat dit formeel gezien vrijwel dezelfde strofen zijn is niet dadelijk evident. Het blijkt duidelijker wanneer we de strofen in schematische vorm onder elkaar zetten. Daartoe worden het rijmschema, het geslacht van de rijmen (mannelijk of vrouwelijk) en de heffingenaantallen in een letter-cijfer-combinatie ondergebracht volgens de codering van de aloude 'voetenbank', die ik in de jaren '80 voor zeven-tiende-eeuwse liederen heb ontwikkeld:²⁰

versregel nr	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Antwerps Lb	2A+3b	5C	2A+3b	5C	2C+3d	3d	2E+2E	2E+2E	3d
De Casteleyn	2A+3b	5C	2A+3b	5C	2C+3d	1d+3E	2E+2E	3d	

Men ziet in deze notatie meteen dat in elk geval de eerste helft van de strofevormen, tot en met het vijfde vers, nauwkeurig overeenstemt. Dankzij deze gelijkenis kan men ze in de databank ook bij elkaar vinden. De oplettende lezer bemerkt evenwel aan het begin een kleine complicatie, omdat het middenrijm A (in 2A+3b) in de eerste strofe van *Lof toeverlaet* niet zichtbaar is: in de derde regel had er iets op *toeverlaet* moeten rijmen, op de plaats waar nu *hoet* staat. In de volgende strofen

is het middenrijm echter wel aanwezig. Een andere complicatie is dat iets over de helft van de strofe de schema's gaan verschillen. In de volgende presentatie kan men beter zien wat er aan de hand is:

versregel nr	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Antwerps Lb	2A+3b	5C	2A+3b	5C	2C+3d	3d	2E+2E	2E+2E	3d
De Casteleyn	2A+3b	5C	2A+3b	5C	2C+3d		1d+3E	2E+2E	3d

De zesde versregel van *Lof toeverlaet* blijkt bij De Casteleyn te ontbreken, verder lopen de schema's gelijk op. Alleen binnen de zevende regel is het rijm iets anders verdeeld, maar het totale aantal heffingen is gelijk ($2E+2E = 1d+3E$). Bij zo ingewikkelde strofenvormen zijn deze verschillen te beschouwen als strofische variaties van ondergeschikt belang; ze tasten de wezenlijke gelijkheid van de strofenvormen niet aan. Voor wie dat niet meteen inzielt is er in dit geval ook nog een inhoudelijk argument. Het lied van De Casteleyn is een aansporing aan Karel V om samen met Engeland tegen Frankrijk op te trekken (1522). Dus niet alleen de vorm, ook de thematiek staat heel dicht bij *Lof toeverlaet*. Gegeven de volgorde van de bezongen gebeurtenissen is het aannemelijk dat De Casteleyn met *Const gaet voor cracht* een contrafact heeft geschreven op *Lof toeverlaet*, dat in 1519 zal zijn gedicht, toen Karel tot keizer werd gekozen. *Const gaet voor cracht* is dus een nieuwe tekst op een bestaande melodie, waarop al eerder een tekst op Karel werd gezongen. Wellicht – zover zijn we in de uitgave niet gegaan, maar het ligt bij nader inzien voor de hand – is De Casteleyn ook de dichter van *Lof toeverlaet* geweest, en de componist. Hij zou dan een tweede lied op dezelfde melodie als zijn eerste lied hebben gedicht. Dat heeft hij vaker gedaan.²¹ Maar waar het eigenlijk om ging is de muzikale consequentie van dit alles. Bij De Casteleyns *Const gaet voor cracht* staan in de postume uitgave van zijn liederen uit 1579 muzieknoten afgedrukt. *Lof toeverlaet* moet op dezelfde melodie gezongen zijn, en die ligt hier dus voor ons. De opgemerkte formele verschillen blijken gemakkelijk op te lossen door een herhaling in de melodie aan te brengen.

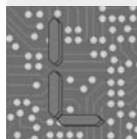
Het voorbeeld van *Lof toeverlaet* laat zien dat de strofische heuristiek, en meer in het algemeen het contrafactuuronderzoek, niet alleen naar de melodie van een liedtekst kan leiden, maar ook essentiële informatie over de ontstaansgeschiedenis van de tekst kan opleveren. Dat was ook de conclusie van mijn proefschrift over het mechanisme van de contrafactuur in het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw (1991). Dat dit mechanisme niet alleen voor de zeventiende eeuw geldt, bleek uit de toepassing van de strofische heuristiek op de liederen van Hadewijch, die enkele Franse melodieën aan het licht bracht alsmede een hypothese over literaire inspiratiebronnen.²² Dit rechtvaardigde de gedachte dat het mechanisme ook wel voor de tussenliggende perioden zou gelden, en om die reden is in het *Repertorium* ook voor alle liederen de strofenvorm opgenomen. Dat er zo in het *Antwerps Liedboek* nieuwe melodieën konden worden gevonden, lag in de lijn der verwachtingen.

Niettemin schijnt het me toe dat sommige medio-neerlandici nog wat onwennig staan tegenover de strofevorm als literaire parameter. Men is geneigd zich tot het rijmschema te beperken. Dat maakt wel verschil. De strofevorm omvat het rijmschema maar voegt daar het verschil tussen mannelijke en vrouwelijke rijmen aan toe plus het aantal heffingen per versregel. Gezamenlijk bepalen die factoren de zingbaarheid op een bepaalde melodie, de muzikale pasvorm. Het vaststellen van de heffingaantallen vergt enige vaardigheid, te meer daar vooral bij oraal overgeleverde teksten er nogal eens onregelmatigheden optreden. Maar het blijkt de moeite waard. Via het *Repertorium* kan men vaststellen dat het rijmschema van een bepaald lied bijvoorbeeld honderd keer elders voorkomt en het strofeschema maar één keer. In zo'n geval vindt men via de strofevorm één vermoedelijk significante relatie, en via het rijmschema 99 andere liederen waarvan de meeste irrelevant zijn. Kennis van het mechanisme van de contrafactuur en de strofische heuristiek is dus niet alleen voor musicologen die zich met muzikale reconstructie bezighouden onmisbaar, maar ook voor neerlandici die zich in de intertekstualiteit van liedteksten verdiepen – of het nu de Middeleeuwen, de zestiende, zeventiende, achttiende, negentiende of twintigste eeuw betreft.

Noten

- 1 De redactionele richtlijnen lieten niet - of slechts bij uitzondering - toe op de keuzen van voorgangers in te gaan.
- 2 K.Vellekoop, H. Wagenaar-Nolthenius, W.P. Gerritsen, A.C. Hemmes-Hoogstadt (ed.), *Het Antwerps Liedboek. 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544*. 2 dln. Amsterdam 1972.
- 3 Geheel nieuwe melodieën zijn die voor AL 4, 51, 53, 57, 64, 70, 71, 81, 87, 95, 107, 110, 113, 127, 123, 150, 155, 160, 188, 193, 200, 206; alleen nieuw ten opzichte van de uitgave Vellekoop zijn AL 7, 13, 84, 109, 168.
- 4 Louis Peter Grijp en Hermina Joldersma, 'Regenboog en de Dood. Melodie en herkomst van en liedtekst uit het Antwerps Liedboek', in: R. Stuip (red.), *Meer dan muziek alleen. In memoriam Kees Vellekoop*. Hilversum 2004, pp. 113-126.
- 5 Vellekoop verwierp Van Duyse's melodieën voor AL 7, 13, 51, 57, 71, 81, 84, 109, 129 en 168.
- 6 F. van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*. Den Haag/ Antwerpen 1903-1908, deel 2, pp. 1549ff. De omweg houdt in dat de geestelijke contrafacten in een groep liederen staan die volgens de samensteller van het *Devoot ende Profitelijck Boecxken* allemaal op twee melodieën gezongen kunnen worden. Normaliter geeft hij overigens slechts één melodie voor zo'n groep. Nogal eens blijken niet alle melodieën van zo'n groep oorspronkelijk op de melodie in kwestie gezongen te zijn, hetgeen soms blijkt uit tekstuele pasproblemen. Zie L.P. Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991, pp. 199ff.
- 7 Het betreft het Marialied *Repertorium* T5097, in het Liedboek van Anna van Keulen no. 79 (*Nu laist ons vroelich syngen / eyn leitgen zo eren van ir*), in het *Devoot ende Profitelijck Boecxken* no. 6.
- 8 Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, deel 1, pp. 200ff.

- 9 H. Joldersma (ed.), *'Het Antwerps Liedboek': a critical edition*. 2 dln. Ann Arbor 1982 (proefschrift Princeton).
- 10 Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, deel 2, pp. 1066ff.
- 11 AL 72, 74, 168.
- 12 Over de correspondentie tussen Van Duyse en Scheurleer zie Louis Peter Grijp, 'Daniel François Scheurleer (1855-1927) en het volkslied.' In: *Volkskundig bulletin* 20 (1994), pp. 309-322.
- 13 De eerste druk van de *Souterliedekens* is van 1540, maar per abuis koos Scheurleer een uitgave van 1559 voor zijn facsimile-editie.
- 14 E. Marriage Minkoff, *Souterliedekens. Een Nederlandsch psalmboek van 1540 met de oorspronkelijke volksliederen die bij de melodieën behooren*. Den Haag 1922, voegde enkele melodieën toe. Die voor AL 11 en 168 werden door Vellekoop overgenomen, waarvan ik die voor AL 168 weer heb verworpen. H. Adema, 'Contrafacten in het Antwerps Liedboek', in: R. Wegman en E. Vetter (red.), *Liber amicorum Chris Maas: essays in musicology in honour of Chris Maas on his 65th anniversary*. Amsterdam 1987, pp. 54-82, zocht in het *Antwerps Liedboek* naar liederen 'op dezelfde wijs' met behulp van de voetenbank-methode.
- 15 Martine de Bruin en Johan Oosterman met medewerking van Clara Strijbosch e.a., *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*. Gent en Amsterdam 2001. 2 delen en cd-rom.
- 16 Voor de methodologische onderbouwing van zowel het klassieke contrafactuuronderzoek als de strofische heuristiek zie Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw*.
- 17 Dat was het geval bij AL 20, 70, 71, 112, 127, 129, 151, 161, 168, 183, 215.
- 18 Bij AL 30, 84, 87, 113, 174, 193.
- 19 *Repertorium* T4167. Uitgegeven in Van Duyse deel 2, p. 1560.
- 20 Hoofdletters zijn mannelijke rijmklanken, kleine letters vrouwelijke. Deze methode van codering is uitvoerig beschreven in Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw*, pp. 233ff.
- 21 In De Casteleyns *Diversche Liedekens* (Gent 1579) gaat nr. 15 op de melodie van 14; 17 op 16; 18 op 13 en 19 op 9 (nummering volgens het *Repertorium*).
- 22 L.P. Grijp, 'De zingende Hadewijch. Op zoek naar de melodieën van haar Strofische Gedichten'. In: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, pp. 72-92, 340-344.



TRAGIEK, TROOST EN VASTBERADENHEID

Johan Oosterman

O Felle Fortuyne wat hebby gewracht is de beginregel van een aangrijpend liedje in het *Antwerps Liedboek* dat al lang mijn belangstelling had, en het is ook, binnen het monsterproject dat de uitgave van het liedboek was, het eerste liedje geweest dat ik heb geëditteerd. Kort gezegd gaat het over Maria van Bourgondië die op haar sterfbed woorden van afscheid en troost spreekt tot haar verwanten.¹ Maria, geboren in 1457 en ten tijde van haar overlijden in 1482 nog pas 25 jaar oud, was haar vader Karel de Stoute opgevolgd na zijn dood op 5 januari 1477 op het slagveld bij Nancy. Het waren moeilijke jaren: de Franse koning probeerde het dreigende machtsvacuüm uit te buiten, het ging slecht met de economie, en het weer zat niet mee, kortom duurde en hongersnood teisterden Vlaanderen.² Aanvankelijk werd volop getwijfeld aan Maria's capaciteiten het bestuur over te nemen – ze was een vrouw immers, en nog piepjong – maar al gauw wist ze het vertrouwen en de harten van velen te winnen. Wie weet was het juist de behoefte aan hoop voor de toekomst die ervoor zorgde dat het volk, zeker in Brugge, Maria graag mocht. Groot was de tragiek dat juist zij al na vijf jaar overleed, na een ongelukkige val van het paard. Ze was pas een paar jaar getrouwd, had twee jonge kinderen, ze was jong en levenslustig. Wreed noodlot! O felle Fortuna, wat heb je aangericht, roept de dichter uit, en hij vervolgt: wat heb je onze machtige landsvrouwe aangedaan? In Brugge heeft ze het leven gelaten. Dit rampzalige lot treft velen. Moge Gods genade met haar zijn zodat ze zijn rijk binnengaat.³

De 'Felle Fortuna' uit dit lied waart op vele plaatsen rond door het *Antwerps Liedboek*. We kennen haar maar al te goed, deze godin, uit diverse Middeleeuwse teksten. Zeker op de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd treedt ze vaak op, en haar frequente verschijning in het *Antwerps Liedboek* past heel mooi in dit beeld.⁴ Het zijn bijna allemaal liefdesliedjes waarin ze voorkomt – bijna allemaal als 'nieuw liedje' aangemerkt. Een mooi voorbeeld van zo'n amoureuus liedeken is *Fortuyne, wat hebby ghebrouwen?* (AL 48). Het is een tamelijk kort lied: vier strofen van twaalf regels, waarbij de laatste vier telkens het refrein vormen. De minnaar die

hier aan het woord is is wanhopig – *Ick en weet mi gheenen raet*, laat hij zich al in de tweede regel ontvallen, en weer twee regels verder verzucht hij: *Mijn herte wert geheel desperaet*. Het is ook niet niks wat hem, een jonge vent uit Mechelen, is overkomen. Verlieft op een Brugse schone, achter slot en grendel in het gevang, om vervolgens te worden verbannen uit Brugge. Of gevangennamen en verbanning iets te maken hebben met de liefdesaffaire, vertelt dit liedje niet. Alleen dat de minnaar de wanhoop nabij is, in het verderf gestort door Fortuna. Die doet zich hier voor als een onberekenbare noodlotsgodin. Zo kennen we haar, Fortuna, die in het Middenlands ook wel *Aventure* wordt genoemd.⁵

Die onberekenbaarheid is inderdaad bij uitstek een eigenschap van Fortuna. Ze is ‘iemand van wier trouw niemand verzekerd kan zijn’ wist Boethius.⁶ Dat lezen we ook in het lied *Van die coninghinne van Denemercken* (AL 125), even tragisch als het lied over Maria van Bourgondië (en waarschijnlijk naar het voorbeeld daarvan vervaardigd); ook hier neemt een jonge vorstin op haar sterfbed afscheid van man, kinderen, vrienden, familie. En ook hier wordt meteen aan het begin van het lied die onberekenbare godin verantwoordelijk gesteld: *O radt van Avontueren, / Hoe wonderlijck draeyt u spille: / Den eenen moet ongeluc gebueren, / Die ander heeft so wel sinen wille*. Soms zit het tegen, soms zit het mee, zou je de strekking van deze regels, misschien wat al te plat, kunnen samenvatten. En hoewel Fortuna maar al te vaak haar kwade gezicht toont, heeft ze ook een andere kant. In sommige liederen wordt ze neutraal voorgesteld – *Wi drincken vruecht en droefheyt groot / Beyde uut Fortuynen schale* (AL 49: 4) – terwijl in veel van de liederen waarin haar slechte, noodlottige kant op de voorgrond treedt, dit met epitheta wordt benadrukt: *quade Fortuyn, felle Fortuyn, wreede Fortuyn*. De wisselvallige godin heeft niet alleen maar een kwaad gezicht. Bovendien is de mens niet geheel willoos. Hij hoeft zich niet voetstoots te schikken naar Fortuna.

In lied 47, *Fortuyn heeft mi verbeten*, wordt het Fortuna-motief mooi uitgewerkt. De treurige en teleurgestelde minnaar is door Fortuna te grazen genomen, maar hij zit niet bij de pakken neer. Hij weet dat het *radt van Avontueren* onvoorspelbaar is, maar heeft ondertussen de overtuiging dat het lot ten goede zal keren: *Al ligghe ick onder die voeten, / Ick sal noch rijsen wel*. Dat vertrouwen is een schild tegen de wanhoop die hem in het begin te pakken heeft. Vertrouwen, standvastigheid, gelijkmatigheid, ofwel: *constantia* is bij uitstek het weermiddel tegen de grillen van Fortuna.⁷

Verdraghen moet ick leeren (AL 46: 1), staat in een van de liedjes, en in een ander lied staat: *Daerom verdraecht, ick segt ten desen / Swijcht ende denct wel, wat ghi doet* (AL 124: 3).⁸ *Van den drie Blinde Danssen*, de Westvlaamse vertaling van Pierre Michaults *La Danse aux Aveugles*, die in het jaar van Maria's dood verscheen bij Gerard Leeu te Gouda, is nog uitgesprokener over de mogelijkheid Fortuna te weerstaan. Op de vraag van de *Acteur* wat de remedie is tegen Fortuna's grillen, antwoordt *Tverstant*: *Hij macht wel wederstaen mit sijnen eyghen wille [...] twelk dedelste is dat die mensche heeft*.⁹

Juist mensen bij wie standvastigheid, gelijkmatigheid en de rede afwezig zijn, hebben het meest te vrezen van Fortuna. Zou Maria van Bourgondië, met wie ik mijn verhaal begon, juist daarom zo zwaar getroffen zijn door het noodlot? Twee contemporaine kronieken suggeren op zijn minst dat er zo'n verband is.

De *Excellente kroniek van Vlaanderen*, voor de periode waarover het hier gaat geschreven door Anthonis de Roovere, vertelt hoe Maria de winter van 1482 doorbracht in Brugge:

In desen selven tijt, die princersse Marye van Bourgoengien en liet haer niet gheraden [van (goede) raad voorzien] noch regieren, alsoo sy wel schuldich was van doene. Maer si liep menich warven spelen mert scaverdijnen ende met scrieschoen up thijs [schaats; het betreft hier twee verschillende namen], tusschen der Ghendtpoorte ende der Cruyspoorte up die meer-schen [ondergelopen land], ende viel dicwijls meneghen quaden val, alsoo dat spel in heift, ende haer joncfrauwen hadden seer grote ghenouchte met haer te dien tijt gheduerende¹⁰

Maria vermaakte zich op het ijs met haar hofdames, en hield zich verre van staatszaken, iets waarmee ze zich juist wel zou moeten bezighouden. Maar ze liet zich niets gezeggen, aldus de kroniek. Daar kwam nog eens bij dat ze onderdak bood aan Filips van Huerne, de heer van Gaasbeek, die uit Gent verbannen was. Een expliciete veroordeling van haar gedrag lezen we niet in de kroniek, maar tussen de regels door wordt toch duidelijk dat Maria zich onverantwoordelijk gedraagt: ze laat zich niets gelegen liggen aan haar raadgevers. Het noodlot moest wel toeslaan, en dat gebeurde dan ook:

Item ontrent den vastenavent die prinsesse reedt spelen met hueren state, ende huer peert subbelde [struikelde], so dat si viel vanden peerde daer si huer mede quetste. Maer si sloucht al van monde [wilde er niet over spreken], ende wilder nyet of gheseyt hebben, huer blijder ghelatende [zich opgewekter voordoend] dan si te moede was. Niet yeghenstaende die voors. val wart appostumerende [zwerend] seere periculueselic [gevaarlijk] also dat so corts daer naer sieck wiert, ende viel te bedde.¹¹

De vorstin is roekeloos, onverstandig en eigenwijs, en hoewel het verhaal na deze passage eerst nog bladzijdenlang uitweidt over andere zaken, weten we dat de dood onafwendbaar is. Maria sterft op 27 maart 1482 aan de gevolgen van de verwondingen die ze heeft opgelopen bij de val van haar paard. Ze had gewaarschuwd moeten zijn, denk je onwillekeurig. En ze had helemaal gewaarschuwd moeten zijn door wat ze in haar eigen getijdenboek dagelijks had kunnen zien: een afbeelding van zichzelf, te paard, opgejaagd door de dood (zie afbeelding)!¹²



Afbeelding 1: begin van de Vigilie, met een afbeelding van drie levenden, opgejaagd door de Dood. De vrouw te paard is identificeerbaar als Maria van Bourgondië. Miniatuur in het getijdenboek van Maria van Bourgondië, Vlaanderen, ca. 1480. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 12, f. 220v-221r.

Het relaas in de *Excellente kroniek* bevat de nodige tragiek, maar het kan allemaal nog tragischer. *Dit sijn die wonderlijcke oorloghen vanden doorluchtighe hoochgeboren Prince, keyser Maximiliaen*, een kroniek die de jaren 1477 tot 1482 beslaat, beschrijft de gebeurtenissen verhalend en vaak heel persoonlijk van toon.¹³ Deze kroniek geeft niet, zoals in de *Excellente kroniek* een tamelijk neutrale weergave, maar bevat een felle veroordeling van Maria's gedrag: *Twas seer ghevrosen dat dye lieden alle ten ijse liepen. Vrou Marie die seer wilt van gheeste was ende hoochmoedich, begheerde met haren ghesinne ten ijse te wesen*.¹⁴ Ze wordt gewaarschuwd, maar weerspreekt die waarschuwingen op hoge toon en gaat schaatsen. Dolle pret natuurlijk. Er wordt volop gelachen, en als iedereen over elkaar duikelt lacht ook Maria: *ende altemet vielen dat si tuymelden opt ijs, daer vrou Marie self om loech*. Maria komt zelf ten val, bezeert zich lelijk, en een van haar raadlieden zegt nogmaals: Zie je wel, ik had u toch gewaarschuwd. Maar Maria lacht hem uit. De kroniekschrijver neemt dan even het woord: niet door de val op het ijs maar door haar val van het paard zal ze de dood vinden, *so ic u noch wel vertellen sal alst so verre comt*. We zijn voorbereid.¹⁵

En dan volgt de beschrijving van de rit te paard, een vrolijke jachtpartij buiten de stad Brugge. Opnieuw gedraagt Maria zich onbesuisd. Plotseling ziet ze een reiger: *in eenen beemt oft weye sach Vrou Marie die hertoghinne, dye seer wilt van gheeste was* – hier opnieuw zo'n sterk veroordelende typering – *noch eenen reygher die in dye beemden stont. Sy sloech haer peert metter hant om dat voort gaen soude, ende wilde rijden over een gracht. Het peert miste tvoets, ende het vielers over bol, Vrou Marie vielder onder, ende tperst lach op haer lijf, so dat si al gheborsten was*.¹⁶ De ernst van de situatie is meteen duidelijk. Op een draagbaar wordt ze terug naar Brugge gebracht. En dan ligt

Maria ziek te bed, de dood voor ogen. Het is haar verdiende loon, had ze maar niet zo onbezonnen moeten leven. Maar juist op haar sterfbed blijkt haar grootheid.



Afbeelding 2: Maria van Bourgondië op haar sterfbed, omringd door haar verwanten en de bisschop van Doornik. Houtsnede uit de Excellente cronike van Vlaenderen. Willem Vorsterman, Antwerpen, 1531, f. 223v. [Ex. Den Haag, KB, 1084 B 15].

Iedereen, en vooral Maximiliaan, haar man, maakt zich grote zorgen – *O Marie, mijn lief, mijnen troost, hoe vaerdy?* – en een paar dagen later, als duidelijk is dat ze niet meer zal genezen, komt Maximiliaan in de kamer van zijn vrouw. *Die hertoghe, haer aensiende als een seer bedroeft man, vielen die tranen uut zijn ooghen van groten rouwe die hy hadde in zijn herte.* Hartverscheurend is het tafereel dat de kroniek vervolgens beschrijft: het ontroostbare verdriet van Maximiliaan, van Filips en Margareta, haar jonge kinderen, en van alle verwanten aan het hof. Maria spreekt woorden van troost en heeft groot vertrouwen in God, en dan neemt ze afscheid van haar beminnden: *Orlof, hertoghe Maximiliaen [...], wi twee sullen lacen haest ghesceeden sijn. Adieu Philips [...], sone jonck van jaren, die moederloos sijn sult eer lanc termijn. Adieu Margriete, dochtere, adieu jonghe weesen, ghy verliest u moedere alte tijlijcken, maer ick en cans niet verby, ic moet se volghen dye ghene dye vore sijn. Adieu Ravestein, adieu Nassau, Adieu Oranje, Adieu Gruuthuse, Adieu mijn lieve volk.* Maria neemt uitgebreid afscheid. Dan ontsteekt de bisschop van Doornik een kaars, en zegt ze nog eenmaal: *Adieu kinderen ende man, Adieu dits een scheiden sonder wederkeeren.* En na een laatste gebed tot God, geeft ze de geest.¹⁷

De sterfscène is zorgvuldig gecomponeerd door de kroniekschrijver en heeft tot voorbeeld gediend voor de schrijver van het lied van Maria van Bourgondië,

dat vrijwel parallel verloopt met de roerende afscheidsscène in de kroniek.¹⁸ Deze biedt, zo te zien, het antwoord op de suggestie dat Maria het er zelf naar gemaakt heeft. Dat ze Fortuna zou hebben getart. De auteur van de *Wonderlijke oorloghen* moet ook alle belang hebben gehad bij een voorstelling die juist tot empathie met de overleden vorstin zou leiden en tot steun voor haar opvolgers. Hij behoorde tot de entourage van Maria en/of Maximiliaan of stond in nauw contact met die kringen, iets wat misschien ook gold voor de schrijver van het lied.¹⁹ Dat wil niet zeggen dat hij er maar op los fantaseerde. Allerlei details maken het aannemelijk dat de beschrijving van de tragische laatste dagen van de jonge vorstin in overeenstemming zijn met de werkelijke gebeurtenissen.²⁰ Of dat ook geldt voor de geëtaleerde emoties is niet te controleren. Maar hoe dan ook valt er op goede gronden meer te zeggen over die dramatische dagen in maart dan we lezen in het droge verslag dat het officiële *Registre des Mémoires* biedt: *Aujourd'hui xxvii de mars, l' an mil 1482, Madame Marie de Bourgogne termina vie par mort en la ville de Bruges, et luy vint la maladie d'une chute qu'elle fist, à l'aler à l'esbat au dehors ledit Bruges.*²¹

Maria leefde vaak frivool, maar had je van een jonge vrouw als zij iets anders mogen verwachten? De boodschap van kroniek én lied is dat dit lot, dat Fortuna haar heeft aangedaan, onterecht was. Maar de boodschap is meteen ook dat ze die wispelturige godin uiteindelijk wist te weerstaan, door waardig haar lot te dragen, door niet te verzinken in wanhoop.

Dat die vrolijk levende Maria in haar laatste momenten waardig en vastberaden blijkt, tot troost is voor haar naasten en bezorgd is om het lot van haar geteisterde volk, vergroot de tragiek van de gebeurtenissen en verdiept het besef dat we allemaal zijn overgeleverd aan de grillen van Fortuna. Dat wie vandaag gelukkig is, morgen diep bedroefd kan zijn, dat wie vandaag de koning te rijk is, morgen als bedelaar langs de straten kan gaan, maar ook dat wie vandaag niets heeft morgen in goeden doen kan zijn, en dat wie vandaag wordt afgewezen door zijn lief, misschien morgen toch in haar armen ligt. Of in die van een ander, zoals bezongen wordt in weer ander prachtlied uit dat geweldige Antwerps liedboek (AL 94).

Literatuuropgave

Blockmans, W. en A. Delva, 'Maria van Bourgondië'. In: *Nationaal Biografisch Woordenboek* 12. Brussel 1987, kol. 487-494.

Blockmans, W. en W. Prevenier, *De Bourgondiërs. De Nederlanden op weg naar eenheid 1384-1530*. Amsterdam, 1997.

Boëthius, *De vertroosting van de filosofie*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door R.F.M. Brouwer. Amsterdam, 1990.

Bruges à Beaune. Marie, l'héritage de Bourgogne. Paris / Beaune, 2000.

Cd-rom Middelnederlands. Den Haag, 1998.

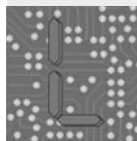
- Graft, C.C. van der**, *Middelnederlandsche historieliederen*. Epe, 1904.
- Hommel, L.**, *Marie de Bourgogne ou Le grand heritage*. Bruxelles, 1945
- Jappe Alberts, W.** (ed.), *Dit sijn die wonderlijcke oorloghen van den doorluchtighen hoochgheboren prince, keyser Maximiliaen. Hoe hij eerst int landt quam. Ende hoe hij vrou Marien troude*, Rijksuniversiteit te Utrecht. Instituut voor middeleeuwse geschiedenis. Groningen, 1957.
- Konst, J.W.H.**, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie, 1600-1720*. Hilversum, 2003.
- Kren, Th. en S. McKendrick** (red.), *The Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles, 2003.
- Liefde en Fortuna in de Nederlandse letteren van de late middeleeuwen*. Colloquium Gent 23 en 24 november 1983. Speciaal nr. van: *Jaarboek De. Fontaine* 34 (1984).
- Linden, H. van der**, *Itinéraires de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche (1477-1482)*. Bruxelles, 1934.
- Oosterman, J.**, 'De "Excellente cronike van Vlaenderen" en Anthonis de Roovere'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 118 (2002), 22-37.
- Oosterman, J.**, 'Brugge, bid God om vrede. Vroomheidsoffensief van vijftiende-eeuwse rederijkers.' In: B. Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam, 2003, 149-161.
- Pleij, H.** (1990-a), 'Literatuur en natuurgenoet in de late middeleeuwen: het paradijs op aarde'. In: H. Pleij, *Nederlandse literatuur van de late middeleeuwen*. Utrecht, 1990, 17-78.
- Pleij, H.** (1990-b), 'De laat-middeleeuwse literatuur als vroeg-humanistische overtuigingskunst'. In: H. Pleij, *Nederlandse literatuur van de late middeleeuwen*. Utrecht, 1990, 158-191.
- Poel, D.E. van der** (eindredactie), D. Geirnaert, H. Joldersma en J. Oosterman, *Het Antwerps Liedboek*. Reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp. 2 dln. Tielt 2004. Delta.
- Vlaenderen B. van**, 'Verhalende bronnen en mentaliteitsgeschiedenis. Het voorbeeld van een anonieme, ongedateerde kroniek over de jaren 1477-1482: "Die wonderlijcke oorloghen van Keyser Maximilien"'. In: *Handelingen der Maatschappij voor geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, nieuwe reeks, 38 (1984), 35-68.
- Witte, H. de e.a.**, *Maria van Bourgondië, Brugge: een archeologisch-historisch onderzoek in de Onze-Lieve-Vrouwekerk*. Brugge, 1982.

Noten

- 1 Het gaat om lied 126 (Van der Poel e.a. 2004 dl. 1, 288-289, commentaar in dl. 2 op p. 300-302). Over Maria van Bourgondië Blockmans & Delva 1987 en Bruges à Beaune 2000, 21-107. Het lied en een variante versie ervan, worden besproken in Van der Graft 1904, 95-100.
- 2 Blockmans en Prevenier 1997, 217-226; zie ook Oosterman 2003, m.n. 153-157.
- 3 *O felle Fortuyne, wat hebby gewracht, / Wat hebt ghi nu bedreven / Aen een lanschvrou van grooter macht? / Te Brugge liet si haer leven! / Cranck Avontuer schent menighen man, / Goods gracie wil haer bistaen nochtan, / God wil haer Zijn Rijke gheven.*
- 4 Zie de diverse bijdragen in *Liefde en Fortuna* 1984. De liederen in het Antwerps liedboek waarin Fortuna figureert, zijn te vinden via het 'Register van persoonsnamen en plaatsnamen' in Van der

- Poel e.a. 2004 dl. 2, 569. Daaraan is toe te voegen lied 93 (*radt van Avontueren*). Voorts worden de begrippen *fortuyn*, *avontuer* etcetera ook in een niet-gepersonifieerde vorm gebruikt. Zie hiervoor de liederen 17, 50, 52, 119, 140, 147, 150, 189, 194, 200 en 215.
- 5 Bij een snelle verkenning via de Cd-rom Middel Nederlands 1998 blijkt dat *Aventure* sterk overheerst in teksten van voor het midden van de vijftiende eeuw; in teksten van later datum verschijnt *Fortuna* zeer frequent. Dit geldt in het bijzonder voor rederijkersteksten en prozaromans.
 - 6 Boëthius 1990, 87.
 - 7 vgl. Konst 2003, 56.
 - 8 Lied 124 is als geheel een opvallend pleidooi van een minnaar die, geplaagd door Fortuna, oproept tot standvastigheid die tendeert naar lijzaamheid.
 - 9 Schuijt 1955, 51-52. Over deze tekst, en het verstand als remedie, zie Pleij 1990-b, 163-169.
 - 10 *Excellente cronike* 1531, f. 223v. Over de *Excellente kroniek*, Oosterman 2001. De kroniek is hier geciteerd naar de druk die in 1531 verscheen bij Willem Vorsterman te Antwerpen.
 - 11 *Excellente cronike* 1531, f. 224ra.
 - 12 Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 12, f. 220v. Zie hierover Kren en McKendrick 2003, 183-186. Over deze miniatuur: 'The female figure among the living in the miniature *The Three Living and the Three Dead*, which illustrates the Office of the Dead, represents Mary; the initials *MM* appear on her horse's harness.' (p. 185-186).
 - 13 Uitgegeven door Jappe Alberts 1957; over de kroniek Van Vlaenderen 1984 en Pleij 1990-a, 58 (die m.i. ten onrechte de typering van Maria's gedrag positief opvat).
 - 14 Jappe Alberts 1957, 144.
 - 15 Jappe Alberts 1957, 145.
 - 16 Jappe Alberts 1957, 150.
 - 17 Jappe Alberts 1957, 154-155.
 - 18 Zie hierover Van der Poel e.a. 2004 dl. 2, 301-302.
 - 19 Over de auteur van de kroniek Jappe Alberts 1957, 1-11; Van Vlaenderen 1984. Over de auteur van het lied is niets bekend, maar de propagandistische teneur ervan maakt duidelijk dat het moet zijn ontstaan in kringen die belang hadden bij een stabiele situatie na de dood van Maria, en dus aan loyaliteit aan het Bourgondische bestuur.
 - 20 De omstandigheden rond haar val en ziekteverloop worden bevestigd door De Witte e.a. 1982. Ook de aanwezigheid van veel van de in de kroniek genoemden, kan bevestigd worden, waaronder die van Maximiliaan (anders dan, op basis van een aantal bronnen, nog verondersteld werd in de editie, Van der Poel e.a. 2004 dl. 2, 302). Zie hiervoor Vander Linden 1934, 117.
 - 21 Hommel 1945, 340-341.

De fascinerende reikwijdte van liederen uit het *Antwerps liedboek*:



HET 'LIEDEKEN VAN SINT JACOB' (AL 20)

Hermina Joldersma

In ons werk aan de 221 liederen in het Antwerps liedboek zijn nog heel wat vragen onbeantwoord en problemen onopgelost. Doordat de Deltareeks ons de beperking oplegde om steeds de geïnteresseerde leek als lezer voor ogen te hebben, is niet elk commentaar een artikel geworden, hebben we vijf en geen tien jaar aan de editie gewerkt, en omvat de editie slechts twee en geen tien delen. Ik ben uiterst tevreden met het resultaat: dit is de editie die deze prachtige bron verdient. Maar tegelijkertijd beseffen wij maar al te goed dat het laatste woord over deze fascinerende liederen nog lang niet gezegd is.

Als voorbeeld van een onbeantwoorde vraag behandel ik hier een van de interessantste aspecten: de fascinerende 'reikwijdte' van Antwerpse liederen. Daarmee bedoel ik hun verhouding tot, verband met en belang voor wat ik maar zal noemen 'de grotere traditie' – teksten in andere genres en andere talen, verhaaltradities die veel meer omvatten dan dat ene lied, de stad Antwerpen, en zelfs het Nederlandstalige gebied. Een goed voorbeeld van zo'n onderzoeksuitdaging is 'het liedeken van Sint Jacob',¹ een lied waarover wij in onze editie het laatste woord zeker niet hebben kunnen zeggen.

'Ons' lied en de verhaaltraditie

In 21 strofen van 5 regels vertelt het lied glashelder het verhaal van twee bekende Sint-Jacobuswonderen: het galgenwonder en het kippenwonder. De oudste versie van het galgenwonder dateert uit het midden van de twaalfde eeuw.² Vader en zoon maken een pelgrimstocht naar Sint Jacobus in Santiago de Compostela; in een herberg langs de route stopt de valse waard 's nachts bij de vader een beker in zijn reiszak, beschuldigt hem de volgende morgen van diefstal, waarop de zoon zich voor zijn vader opoffert en in zijn plaats opgehangen wordt. Na zijn bedevaart te hebben volbracht, vindt de vader op de terugweg zijn zoon, door een wonder

gered, nog levend aan de galg. De zoon wordt natuurlijk vrijgesproken en de waard in zijn plaats opgehangen. In latere versies wordt dit verhaal op twee manieren uitgebreid. Er komt een moeder bij; zij is dan degene die vanwege haar grotere geloof en liefde haar opgehangen zoon opzoekt en hem levend vindt. Ook wordt een kippenwonder toegevoegd: als de vader het galgenwonder aan de rechter (soms aan de waard) voorlegt die net kippen aan het braden is, reageert deze ongelovig: 'dat is zo waar als deze kippen kunnen vliegen' – en natuurlijk vliegen zij onmiddellijk de deur uit.³

Ons 'liedeken' staat in de traditie van een nog verder uitgebreide versie: daarin is de boosdoenster een meisje, een bediende of de waardsdochter, die verliefd wordt op de pelgrimszoon. Als de vader haar liefdesverklaringen voor zijn zoon afwijst, wreekt zij zich door een gouden beker in zijn reiszak te stoppen (in ons lied is het de waardsdochter en is haar vader medeplichtig aan haar boosaardige opzet). Verder verloopt het verhaal ongeveer hetzelfde: valse beschuldiging, opofferende zoon, volbrachte bedevaart, galgenwonder, kippenwonder. Het einde van het verhaal is aangepast: niet alleen de waard wordt gestraft, maar de dochter wordt ook gezeseld en opgehangen. De oudste versies van dit verhaal zijn van na 1400, ongeveer een halve eeuw later dan het kippenwonder, en goed twee eeuwen later dan de kern, het galgenwonder.⁴

Dit alles is zo ongeveer, in iets uitgebreidere vorm, in de commentaar van de nieuwe editie te vinden. Toch is het verder overdenken van het lied en de daarbij behorende traditie de moeite waard. Het is een van de liederen waarover wij het als editeurs niet helemaal eens waren: met name het karakter van de vader in ons lied leek mij anders, en negatiever, dan bijvoorbeeld in de oudste verhaalkern, maar waarom dat zo zou zijn kon ik nog niet goed verklaren. Verder bleef ik zitten met een gevoel van onbehagen over de rol van de kokette verleidster, die als boosdoenster *par excellence* het lied zo maar binnenvalt, onheil sticht en dan verdwijnt totdat zij aan het einde kort en goed de doodstraf ondergaat. Eveneens was ik niet helemaal content met onze verklaring voor het tamelijk ongemotiveerde voorkomen van een processie in strofe 19 en de functie daarvan in het verhaal. Tenslotte was ik niet helemaal tevreden over onze opvatting van het lied omdat wij geen voldoende verklaring hadden kunnen vinden voor de opvallend dramatische inslag van het lied, met name de betekenis van het woord 'spel' in strofe 11.

Het aanvankelijke onbehagen: het karakter van de vader

In de meeste versies van het verhaal is de vader niets meer dan 'de vrome, eenvoudige vader', zoals Van Mierlo hem noemt.⁵ Volgens mij ligt die vroomheid in het lied niet zo voor de hand. De vader spreekt zijn zoon aan 'met liste'. Hoe is 'met liste' op te vatten? In onze woordverklaringen hebben wij voor 'verstandig' gekozen – doorgaans mogelijk.⁶ Maar het kan ook anders worden geïnterpreteerd. 'List'

betekent inderdaad ‘gevat’, ‘schrand’, ‘behendig’, maar vaak met een ongunstige bijmaak, dus ‘slim’ met een element van achterbaksheid, een plan bedenken dat in moreel opzicht dubieus is. Elders in het *Antwerps Liedboek* wordt ‘met liste’ steeds negatief gebruikt, bijvoorbeeld in verband met overspel of bedrog: ‘Want met hare subtijle listen Si u wel plucken sal’ (44,3), ‘Dese Fransche, met nauwe listen, Si berchden haer in een hout.’ (175,4), ‘Ras nu, met liste in dees kiste! Mijn man coemt! Ick hebt twaelf ghetelt!’ (188,8). ‘Met liste’ roept dus vragen op over de intenties van de vader: wat voor een plan heeft hij? Een bedevaart, inderdaad, die hij ‘een **goede** bedevaart’ noemt – waarmee hij zijn zoon overtuigt. Wat is in dit verband een goede bedevaart?

Op die vraag lijken wij in strofe 3 een antwoord te krijgen: de twee zijn nauwelijks op weg of zij arriveren bij een herberg. Niets over lang lopen en moe zijn – nu, dat is in een beknopt lied misschien ook niet te verwachten – maar de vader reageert op een manier die, teruglezend, het ‘goede’ van de bedevaart in een ander licht zet: ‘Wi willen ons ghelt verteeren / ende houden ons ghemack’. Ook ‘verteeren’ is enigszins dubieus: ‘opgebruiken’, vooral door overmatig eten en drinken. In die geest wordt het meestal in het *Antwerps Liedboek* gebruikt, ‘opmaken’ in een moreel twijfelachtige situatie, zoals de verbrasser in het internationaal bekende lied 166: ‘Dat ic nu soude verteeren / Dat heb ic tevoren verdaen’ (166,1) of de nietsnutten in lied 155: ‘Al verteeren wi tgoet: Wi dienen den heere van Selden Vroet Die al verdoet’ (155,1). De vader wil bovendien in de herberg zijn ‘ghemack houden’, verbonden met ‘ghelt verteeren’ zijn zijn bedoelingen anders dan onschuldig ‘uitrusten’ (onze verklaring).⁷

Inderdaad blijkt de bewuste herberg meer te bieden dan eenvoudig onderdak voor boetvaardige pelgrims. In strofe 4 is de waard aan het woord: hij heeft voor zijn gasten ‘van den besten’ voorbereid en hij nodigt hen uit zich aan zinnelijk genot over te geven. ‘Eet, drinkt en maak plezier’, zegt hij, ‘Wij willen van het goede leven genieten!’

Een onverwachte figurante: de boosdoenster

Als vader en zoon aan tafel zitten, komt de waardsdochter ‘ghestreken’. ‘Ghestreken’ maakt onmiddellijk duidelijk, wat voor vlees wij in de kuip hebben: ‘komen’ met een moreel dubieuze intentie. Zo wordt ‘strijcken’ elders in het *Antwerps Liedboek* gebruikt, bijvoorbeeld: ‘Mijn heer die cappelaen quam die Borchstrate inghestreken’ (70,1) over een kappelaan die op een sexueel avontuurtje uit is. In het lied over Sint Jacobus is er dus geen sprake van een onschuldig jong meisje, maar overduidelijk van een doorgewinterde verleidster: zij komt vrijpostig binnenzeilen, ‘costelijk met duur gewaad’ en toont de zoon onmiddellijk ‘een fier ghelaet’. Het is eigenlijk niet verbazingwekkend dat wij zo’n meisje in zo’n herberg aantref-

fen – en het wordt weer duidelijker, wat de inhoud van het ‘goede’ van die ‘goede’ bedevaart zou kunnen zijn.

De dochter is opvallend vastberaden in haar slechte voornemen de zoon bij zich te houden, ‘bouden’, dus zonder schroom, noemt het lied haar manier van doen. Zij beschrijft de zoon als ‘edel ende fijn’: dat strookt met de verhaaltraditie van deze versie, waarin de zoon in toenemende mate als knap en charmant afgeschilderd wordt, ‘a graceful adolescent whose charm works on everyone he meets’, in de woorden van kunsthistoricus Emile Mâle.⁸ Vervolgens beschrijft een complete strofe hoe de dochter haar plan van wraak bedenkt en uitvoert. Daarna verdwijnt zij uit het verhaal, totdat zij aan het einde levend begraven wordt: een allergruwelijkste straf die slechts gereserveerd was voor vrouwen, en slechts bij hoge uitzondering werd opgelegd. Achter dit uiterst dramatische einde, uniek voor ons lied, wordt nog even een punt gezet: ‘si haddet wel verdient’.

De processie

Deze straf wordt niet zomaar opgelegd, maar gebeurt in het kader een processie, en deze processie is opnieuw een element dat alleen in het lied voorkomt. De kippen van het kippenwonder vliegen ook in dit lied gewoon de deur uit (‘opter straten’), maar niet zoals in sommige versies naar de rechter: zij vliegen regelrecht naar ‘Sinte Dominicus huys daer alle die broeders saten’. Wie zijn die broeders: monniken? pelgrims? De volgende strofe voegt een processie aan het verhaal toe: ‘die heeren’ (waarschijnlijk de rechters die ook in strofe 11 ‘die heeren’ genoemd worden, waarschijnlijk aangevuld met ‘die broeders’ die net de kippen hebben zien vliegen) roepen luidkeels de pastoor en de kapellaan op om in processie ‘onder dat gherechte’ – dus naar de galg – te gaan. Verschillende interpretaties zijn voor deze raadselachtige passage geopperd: mogelijk moest de geestelijkheid de twee wonderen bevestigen, of de veroordeelde naar zijn dood begeleiden, of de hele zaak werd afgehandeld door de Dominikanen die verantwoordelijk waren voor de inquisitie.⁹ Problematisch is dat de ‘heeren’ in strofe 11 in verband met de veroordeelde zoon wel gewoon met ‘de rechters’ vertaald kan worden. In elk geval is het niet geheel duidelijk, waarom op dit moment een processie in het verhaal ingelast wordt.

Het lied als drama

Zowel de beschrijving van de handelingen als ook de handelingen zelf zijn opvallend dramatisch. De strofen zouden perfecte scènes voor een toneelstuk kunnen zijn: je ziet de vader handenwrijvend de reis aan zijn zoon voorstellen, ‘een leuke reis, – jongen!’; nauwelijks zijn ze op weg of ‘kijk nou eens, daar is een herberg!’; de waard biedt alle aanwezigen ‘dromen van Cocagne’ aan, ‘kijk wat voor lekkers ik

hier heb, jongens!'; de opgedoste en uitdagende dochter begint onmiddellijk met die knappe vent te flirten; na de twee wonderen wordt een menigte opgeroepen om aan de processie mee te doen, enz. De spreekbeurten zijn pittig, de beschrijvingen lijken een toneelgebeuren weer te geven, bijvoorbeeld de dochter die stiekem zit te broeden en dan binnensluip in de kamer van de slapende pelgrims om de beker in hun reiszak te verstoppert.

In het algemeen staat het verhalende lied soms dicht bij het toneel en er zijn verschillende voorbeelden bekend van een verband tussen de twee genres: zie bijvoorbeeld lied 73 uit het *Antwerps Liedboek*, het beroemde *Het daghet in den oosten*, dat door Bredero gebruikt is als basis voor een toneelstuk.¹⁰ Maar het lied van Sint Jacobus valt nog het meest op door de sterke dramatische inslag. Zou het niet zo kunnen zijn dat de dichter van ons lied door een toneelstuk geïnspireerd werd, of zelfs zijn verhaal op een toneelstuk baseerde? Die vraag is niet zonder meer te beantwoorden, want er is in het Nederlands geen mirakelspel over deze stof overgeleverd. Als wij verder kijken, blijkt dat er elders wel verschillende versies van zo'n spel geweest zijn, mogelijk in Italië¹¹ en met name in Frankrijk: behalve een fragmentarisch overgeleverd Frans spel van rond 1495 – in de wetenschap vaak naar de gegeven titel in de marge van het handschrift de *Ludus sancti Jacobi* genoemd¹² – zijn er ook vermeldingen van een *Miracle de monseigneur saint Jacques*, dat helaas niet overgeleverd is. Van dit laatste stuk weten wij wel dat het meermalen opgevoerd is, bijvoorbeeld in Compiègne in 1502 door de broederschap van Sint Jacobus aldaar, en in 1530 weer; ook in Troyes werd in 1523 een *mystère de monseigneur saint Jacques* opgevoerd dat vier dagen duurde.¹³ Een tweede Frans toneelstuk, *Miracle des trois pèlerins de Saint-Jacques* verschilt in bepaalde belangrijke opzichten van ons lied en is daarom in dit kader van minder belang.¹⁴

Ondanks het ontbreken van een (hele) tekst is de zaak niet hopeloos. De 700 regels van de *Ludus sancti Jacobi* bevatten weliswaar alleen het begin van het spel, maar zij hebben een dubbelpatrolog waarin vermeld wordt wat er in het navolgende spel zal gebeuren. Net zo belangrijk voor onze kennis van de inhoud van het spel is het feit dat een versie van het verhaal van de drie pelgrims meermalen is uitgebeeld in kerkelijke kunst. Zo zijn er tenmiste acht gebrandschilderde glasramen van rond 1500 in kerken in Frankrijk, en verder verschillende fresco's in Zuid Frankrijk en in (Noord) Italië die de belangrijkste scènes van het verhaal afbeelden.¹⁵ Met name in Frankrijk werden deze ramen geschonken door de geestelijke broederschappen die met de betreffende kerken verbonden waren. Dit verband met de broederschappen is belangrijk, want zij gaven niet alleen dergelijke geschenken, maar verzorgden ook opvoeringen van geestelijk toneel, waaronder *tableaux vivants*, processies en mirakelspelen. Emile Mâle bewijst dat veel van de geschonken kunstvoorwerpen, met name de glasramen, met de dramatische activiteiten van de broederschappen in verband gebracht moeten worden.¹⁶ Met andere woorden, op de geschonken glasramen zijn onder meer vaak de belangrijkste scènes uit de mirakelspelen van broederschappen afgebeeld.

Dit geldt ook voor het *Miracle de monseigneur saint Jacques*. Ik neem als voorbeeld een glasraam in Lisieux, dat jammer genoeg in 1944 vernietigd werd, maar waarvan wel nog foto's bestaan.¹⁷ De belangrijkste scènes zijn goed te herkennen: linksboven gaan ouders en zoon op weg, rechtsboven, onduidelijker, lijkt de herbergsscène afgebeeld te zijn. In de volgende rij van drie ramen zien we het meisje de beker verstopten terwijl de drie pelgrims doorslapen, daarna de beschuldiging en omsingeling van de pelgrims, en in het laatste deelraam wordt de zoon opgehangen. In de tweede rij van drie ramen beeldt het eerste af, hoe de ouders op de terugweg hun zoon levend aan de galg terugvinden (men kan zien dat Sint Jacobus hem optilt); het middelste raam beeldt het kippenwonder ontroerend uit; tenslotte wordt in het derde deel de zoon van de galg afgehaald. Onderaan, over de volle breedte van drie raamdelen is een processie met geestelijken en leken te zien; het eerste deel zou de geseling van het meisje kunnen voorstellen, maar dat is niet met zekerheid te zeggen. Wel is deze processie, volgens Mâle, een vast onderdeel van zulke ramen en daarbij zijn leden van de broederschap als deelnemers aan de processie afgebeeld.¹⁸ Mâle concludeert dat het mirakelspel ten grondslag ligt aan de voorstelling op dit raam (en andere soortgelijke ramen): 'close study of the windows devoted to the miracle of St. James makes it clear that the artists who designed them did not know the story in the *Golden Legend*, but depended on their memory of a recent performance of the play'.¹⁹

Mâle gaat nog een stap verder, wat wel interessant is, maar van minder belang voor ons: hij zoekt de oorsprong van de uitbreiding met de waardsdochter in de dramatische behoeften van de mirakelspelen in de vijftiende eeuw. Voor een mirakelspel is het kernverhaal inderdaad tamelijk mager. Vader, zoon, waard, galgenwonder: alleen een paar mannen, een gebruikelijke straf; zelfs het kippenwonder maakt het verhaal wel langer maar niet aangrijpender. Veel dramatischer is een uitvoering met een hele familie, een emotionele moeder en een charmante tienerzoon, een geniepige waard die uitvoerig het goede leven in zijn herberg beschrijft, een knappe meid die de zonde een pikant vleugje geeft, een processie met veel acteurs om het galgenwonder te bevestigen en de geëigende zware straf voor het meisje. 'Thus presented', concludeert Mâle, 'the story was not only lifelike, but also was something to interest a spectator'.²⁰ Dit is een stelling die misschien niet houdbaar zal blijken als de datering van de verschillende versies uitgezocht wordt: met name de eerste versies van het verhaal schijnen ouder te zijn dan de eerste opvoeringen van het spel. Toch strookt alles in het verhaal met wat wij weten over de mirakelspelen van broederschappen in de vijftiende eeuw, en zal met name deze versie heel geschikt geweest zijn als stof voor zo'n spel.

Wat is nu het verband tussen de inhoud van *Ludus sancti Jacobi*, de glasramen, en het 'liedeken van Sint Jacob' uit het *Antwerps Liedboek*? Het gaat te ver in het kader van dit artikel een uitvoerige vergelijking te maken, maar ik zal trachten aan te tonen, dat het lied met een mirakelspel in verband gebracht zou kunnen worden, net als de Franse glasramen. Er zijn een paar opvallende verschillen: in de

Ludus sancti Jacobi komt een nar voor die ironisch commentaar op de gebeurtenissen levert, en verder een duivel die het meisje haar slechte gevoelens influistert en haar als het ware een bezetene laat worden, maar op het raam en in het lied is geen sprake van nar of duivel. Een ander tamelijk groot verschil is dat er in het spel en op het raam drie pelgrims (vader, moeder, zoon) zijn en in het lied maar twee.

Toch worden bepaalde raadselachtigheden in het lied begrijpelijker als zij gezien worden vanuit een toneelmatige achtergrond. Een daarvan is de dramatische inslag van verschillende figuren. Het kan zijn dat ik het karakter van de vader toch te negatief inschatte, aangezien daar noch op het raam noch in het spel aanwijzingen voor zijn, maar het zou de moeite waard zijn de verschillende versies opnieuw te onderzoeken op de karakterisering van de vader, want het is wel zo dat zo'n dubieus personage dramatisch interessanter is dan een vrome, bijvoorbeeld, en bovendien zou een werkelijk godvruchtig man zich niet laten verleiden zo'n herberg te bezoeken. Verder zou de zoon door het contrast met zo'n vader als hyper-onschuldige, vrome zoon nog meer relief krijgen. In elk geval wordt met een verwijzing naar een mogelijk dramatische oorsprong de kenschetsing begrijpelijker van de dochter als pronkzuchtige verleidster, zinnelijk, vals en kwaadaardig, in haar zinnelijkheid volhardend; zelfs nu de duivel niet voorkomt in het lied, lijkt haar gedrag wel degelijk dat van een bezetene. Die bezetenheid verklaart ook waarom zij de beker in de reiszak van de vader en niet van de zoon stopt: haar wraakzucht geldt degene die haar van het object van haar zinnelijke verlangen afhoudt. De veel hardere straf die zij krijgt – geseling en ophanging – zou als reactie op die duivelse bezetenheid gemotiveerd kunnen zijn. Door haar levend te laten begraven heeft onze dichter kort en bondig de ergste straf daarvan gemaakt; zijn motivatie 'si had-det wel verdient' is bijna een echo van 'car ella so avia ganhat' in het Franse spel.²¹ Ook de processie in strofe 19 wordt begrijpelijker als men zich voorstelt, dat onze dichter een opvoering van het toneelstuk gezien had: zo'n processie kan op toneel een prachtige afsluiting van de opvoering zijn geweest.

Maar met het vermoeden dat het lied op een toneelstuk gebaseerd zou kunnen zijn wordt vooral het woord 'spel' in strofe 11 minder raadselachtig: 'Mer hoe dat spel ten eynde quam, Dat sult ghi verstaen'. In het lied functioneren deze twee regels binnen het verhaal inderdaad als een interjectie om de aandacht van het publiek vast te houden, zoals wij in de editie voorstellen. Maar in het mirakelspel zou dit misschien een intermezzo zijn, waarin een speler als verteller optreedt die het publiek toespreekt en zo een geruime tijdspanne overbrugt, namelijk de zesendertig dagen die de vader nodig heeft om zijn reis naar Compostela en terug te maken. Ook de allerlaatste regels van het lied worden tegen de achtergrond van een mirakelspel begrijpelijker: de verwijzing naar 'dit wonder' en de 'veel broederen' die daar ooggetuige van zijn geweest zou niet alleen op het oorspronkelijke galgen- en kippenwonder wijzen, maar ook op de voorstelling van het verhaal in een mirakelspel, bijgewoond op een pelgrimsreis, dus inderdaad letterlijk gezien zijn door veel broeders (strofe 12, 3-5).

Het blijkt dat alle versies van het verhaal van ‘het galgenwonder met boosdoenster’ – dus verhalen, glasramen, fresco’s, toneelspelen – zich bevinden langs de belangrijkste pelgrimsroutes van Frankrijk en/of Italië naar Compostella.²² Aan deze versies kunnen wij blijkbaar nog een belangrijke tekst toevoegen, de noordelijkste versie van het verhaal, ‘het liedeken van Sint Jacob’.

Besluit

Deze discussie kon niet in onze editie worden opgenomen: de lezer begrijpt misschien waarom. Er zou een heel artikel voor nodig geweest zijn, en bovendien veel meer onderzoek dan ik zelfs tot nu toe heb kunnen doen. Toch is dit lied een uitstekend voorbeeld van de reikwijdte van de liederen in het *Antwerps Liedboek*. Oorspronkelijk had mijn lezing (om redenen die hier niet ter sprake kunnen komen) de titel: ‘Het interessantste lied in het *Antwerps Liedboek*’. Natuurlijk zou ik niet willen beweren dat lied 20 ‘het’ interessantste lied in het boek zou zijn; ik zou nooit zo een keuze kunnen maken uit de 221 liederen. Maar wel is het lied interessanter gebleken dan zelfs ik aan het begin van mijn overwegingen, aangespoord door mijn onbehagen met het karakter van de vader en de rol van de dochter, had kunnen denken. Het blijft dus waar: ieder lied in het *Antwerps Liedboek* is een pareltje dat verder onderzoek met verrassingen belooft; meer nog, ieder lied is een avontuur dat onverwacht veel verder kan voeren dan men ooit zou hebben gedacht.

Literatuuropgave

- Bartsch, K. ed. 1904.** ‘Ludus sancti Jacobi’, in: *Chrestomathie provençale (X^e - XV^e siècles)*. 6^e ed. E. Koschwitz. Marburg, 1904. Genève: Slatkine Reprints, 1973, pp. 439-446.
- Besamusca, A.A.M e.a. 1983.** ‘Een liedeken van Sint Jacob’, in: *Het Antwerps Liedboek. Een kleine bloemlezing. Eindverslagen van het werkcollege Middelnederlandse letterkunde voor tweedejaars neerlandici in de cursus 1983-1984*. Utrecht: Instituut de Voofs, pp. 9-33.
- Chocheyras, J. 1975.** *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle (Domaine français et provençal)*. Genève: Librairie DROZ. (Publications romanes et françaises 127)
- Enklaar, D. Th. 1943.** ‘Studiën over het Antwerpsche liedboek’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 62, 185-200.
- Henrard, N. 1998.** ‘Ludus sancti Jacobi’, in: *Le Théâtre religieux médiéval en langue d’oc*. Genève: Librairie DROZ, pp. 328-341. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège 273)
- Herwaarden, J. van. 1998.** ‘Der Apostel Jakobus in der mittelniederländischen Literatur’, in: K. Herbers en R. Plötz, *Der Jakobuskult in >Kunst< und >Literatur<. Zeugnisse in Bild, Monument, Schrift und Ton*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 141-185. (Jakobus-Studien 9)
- Kaftal, G. 1952.** *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*. Florence: Sansoni. (Saints in Italian Art)

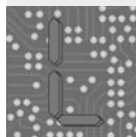
- Kaftal, G., m.m.v. Bisogni, F. 1978.** *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*. Florence: Sansoni. (Saints in Italian Art)
- Kaftal, G., m.m.v Bisogni, F. 1985.** *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*. Florence: Sansoni. (Saints in Italian Art)
- Kaftal, G. 1986.** *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*. Florence: Sansoni. (Saints in Italian Art)
- Kaftal, G. 1952.** *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*. Florence: Sansoni. (Saints in Italian Art)
- Köhler, R. 1900.** *Kleinere Schriften (III) zur neueren Litteraturgeschichte, Volkskunde und Wortforschung*. Berlin: Felber.
- Koopmans, J. 2001.** 'Toneelgeschiedenis rond de grens. Drama in de Noord-Franse steden', in: *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, H. van Dijk, B. Ramakers e.a. (red.). Amsterdam: Prometheus, pp. 83-97, 324-327. (Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 23)
- Mâle, E. 1984.** *Religious Art in France. The Thirteenth Century. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton NJ: Princeton University Press. (Bollingen Series XC 2)
- Mâle, E. 1986.** *Religious Art in France. The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton NJ: Princeton University Press. (Bollingen Series XC 3)
- Mierlo, J. 1939.** 'Een liedeken van sint Jacob', in: *Geeestelijke epiek der middeleeuwen*. Amsterdam: Elsevier, pp. 3-8. (Bibliotheek der Nederlandse letteren)
- Ouy, G. 1984.** 'Le Miracle des trois pèlerins de Saint Jacques: Une pièce de théâtre médiévale sauvée de la destruction', in: *Pluteus* t.2, 93-139.
- Poel, D.E. van der (eindred.), Geirnaert, D., Joldersma, H., Oosterman, J. Reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp. 2004.** *Het Antwerps liedboek*. 2 delen. Tiel: Lannoo. (Deltareeks)
- Wolf, F. 1856.** *Proben portugiesischer und catalanischer Volksromenzen, mit einer literarhistorischen Einleitung über die Volkspoesie in Portugal und Catalonien*. Wien: W. Braumüller, 1856. (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften)

Noten

- 1 Voor tekst en commentaar zie Van der Poel 2004, I: 46-49 en II: 83-86.
- 2 Henrard 1998: 331 verwijst naar de *Codex Calixtinus*, opgeschreven tussen 1139 en 1173. Echt bekend werd het verhaal door de versie in Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea* (circa 1200): zie Van der Poel 2004: II, 84, en nog iets later door de exempelen van Caesarius von Heisterbach, die de herkomst van de pelgrims naar Utrecht verlegt: zie Enklaar 1943: 186-189, vgl. Van Herwaarden 1998: 163.
- 3 De datering van deze twee uitbreidingen is nog niet voldoende uitgezocht. Als houvast wordt vaak Hermann von Fritzlar genoemd, die rond 1345 een iets veranderde versie in zijn verzameling van heiligenlevens opnam: zie Van Herwaarden 1998: 164, verder Enklaar 1943: 191.
- 4 Ook de datering van deze uitgebreidere versie is nog niet voldoende uitgezocht. Argumenten dat deze uit de veertiende eeuw zou zijn, gaan terug op Wolf 1856, die een Duitse vertaling van de Catalaanse versie geeft (p. 132-134). Wolfs globale datering voor de romancen in zijn verzameling is gebaseerd op tekstinterne argumenten: de verhalen hebben een oude versvorm en oude thema's; de bronnen zelf zijn niet ouder dan de vijftiende eeuw, de meeste van de zestiende. Köhler 1900:

- 223-225 herdrukt een Latijnse versie uit Spanje afkomstig, van 1533. De oudste Italiaanse fresco's met het verhaal dateren van iets voor 1440: zie b.v. Kaftal 1978: 452 (Cycle C: 1437).
- 5 Van Mierlo 1939: 3.
- 6 Daarmee zijn wij in goed gezelschap: b.v. Van Mierlo 1939: 4 vertaalt 'liste' als 'overleg'; de studenten in Besamusca e.a. 1983: 3 vertalen 'met liste' als 'met verstand van zaken'.
- 7 Met mijn achterdocht zwem ik wel tegen de stroom in: b.v. Van Mierlo 1939: 4 verzacht de voornemens van de vader met het woordje 'wat': 'wij zullen hier wat geld uitgeven en wat uitrusten'.
- 8 Mâle 1986: 172.
- 9 Zie Van Mierlo 1939: 7; Enklaar 1943: 196; Besamusca e.a. 1983: 27; Van Herwaarden 1998: 164; Van der Poel 2004: II, 85.
- 10 Van der Poel 2004: II, 188: het lied diende Bredero als aanleiding voor een toneelstuk, uitgegeven 1638.
- 11 Wolf 1856: 134 n. 134 noemt naar een andere bron (van Édélstand du Ménil) een Italiaans mirakelspel, *La Rappresentatione d'uno miracolo di Tre Pellegrini che andavano a S. Jacopo di Galitia, nuovamente ristampata*.
- 12 Zie de discussie in Henrard 1998: 328. Het fragment werd in 1855 ontdekt en door C. Arnaud in een bibliotheek editie van 200 exemplaren uitgegeven: *Ludus sancti Jacobi. Fragment d'un mystère provençal*. Marseille: Arnaud, 1858. Deze editie was mij helaas niet toegankelijk; jammer genoeg is het handschrift sinds 1894 zoek. De eerste 239 regels zijn uitgegeven door Bartsch; ik gebruikte een editie uit 1904. Vaker wordt een deeditie van 245 regels van Bartsch geciteerd naar zijn *Chrestomathie provençale accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*. 3^e ed. Elberfeld: Friderichs, 1875, pp. 406-411.
- 13 Mâle 1986: 172; Henrard 1998: 335.
- 14 Ouy 1984; het fragmentarisch overgeleverde stuk motiveert de reis anders en voegt b.v. een boer toe, die de pelgrims op hun weg naar Compostela misleidt. Zie ook Henrard 1998: 333-335; voor mogelijke opvoeringen zie Henrard 1998: 336.
- 15 Voor een lijst van de ramen zie Mâle 1986: 172-173; voor de Italiaanse fresco's zie Kaftal 1978: 452-466; Kaftal 1985: 360-362; Kaftal 1986: 580-584.
- 16 Mâle 1986: 159-175; zie ook Mâle 1984: 324-329.
- 17 De beste reproductie die ik tot nu toe heb kunnen vinden is een afbeelding in zwart-wit in Mâle 1986: 166. Ik heb geen afbeelding kunnen vinden van het raam in Châtillon-sur-Seine, genoemd door Mâle 1986: 173, beschreven door J. Marilier, 'Un miracle de saint Jacques: le vitrail du 'pendu dépendu' en l'église Saint-Nicolas de Châtillon-sur-Seine', in: *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*. Saint-Père-sous-Vézelay. Musée archéologique régional, 1982, t. 2, pp. 1163-1173. Volgens Henrard 1998: 336 is het verhaal hetzelfde.
- 18 Voor een duidelijker beeld van zo'n processie zie de afbeelding van een raam in Pont-Audemer: Mâle 1986: 167.
- 19 Mâle 1986: 172.
- 20 Mâle 1986: 172.
- 21 Bartsch 1904: 443, regel 10.
- 22 Chocheyras 1975: 83-84, 113, 115. Dat er ook in andere opzichten relaties waren tussen het toneel in Noord-Franse en Vlaamse steden wordt bewezen door Koopmans 2001, die trouwens in het kader van zijn onderzoek geen spel over Sint Jacob noemt.

Over de onbetrouwbaarheid van *der minnen seden* in het *Antwerps Liedboek*



Dirk Geirnaert

In de agenda van 2004 stond maandag 7 juni bij de medewerkers aan de nieuwe *Antwerps Liedboek*-editie met rood gemarkeerd. Op die dag moesten de laatste gecorrigeerde drukproeven op de post en zou het werk erop zitten. De deadline werd gehaald en er kon dus tevreden achterover geleund worden. Toch was er ook iets van weemoed. De postzending in kwestie betekende immers tegelijkertijd het einde van een stimulerend samenwerkingsverband. Ze betekende vooral ook het einde van een periode van boeiende activiteit binnen het kader van een mooi editieproject, waarbij iemand die van het primaire filologische werk houdt ruim aan zijn trekken kon komen. Het specifieke karakter van het *Antwerps Liedboek* dwong een editeur er daarbij steeds toe om zich constant bewust te blijven van een der belangrijkste eisen die aan een tekstbezorger gesteld worden. Het liedboek wordt in zijn 221 liederen nl. zowel gekenmerkt door een ruime diversiteit in liedvormen en onderwerpen als door een behoorlijke mate van stereotypie binnen die liedvormen en onderwerpen (en de verwoording ervan). Het komt er dan ook op aan nooit aan de verleiding toe te geven om 'op de automatische piloot' te gaan editeren, ook al heb je 'weer' een dageraadslid te becommentariëren, of 'weer' een historielied, of 'weer' een minneklacht-in-traditionele-rederijdersformuleringen. De grondregel voor de editeur hierbij is dat hij een op het eerste gezicht dubbelzinnig lijkende houding tegenover zijn tekst dient aan te nemen. Enerzijds moet hij steeds met een frisse blik tegen een nieuwe tekst aankijken, zonder de minste 'toch niet alweer een'-bijgedachte. Anderzijds moet hij ook altijd de verbanden blijven zien: i.c. verbanden met andere liederen in het *Antwerps Liedboek*, met andere liederen in de 15^{de}-16^{de} eeuw en met andere 15^{de}-16^{de} eeuwse teksten in het algemeen. Pas met een dergelijke paradoxale ingesteldheid krijgt men een goede kijk op waar het bij de teksten om gaat en herkent men b.v. ten volle het vakmanschap van de rederijker die zich weet te plooiën naar lexicale en formele eisen zonder dat dit ten koste gaat van zijn woordkeuze of syntaxis. Dan pas ook ziet men de mechanismen die de humor in bepaalde liederen doen ontstaan of neemt men zelf iets waar van

de emoties in de teksten, zoals in de historieliederen waar een meisje een enthousiaste soldaat waarschuwt voor de gevaren van de strijd of waar een vorstin op haar sterfbed afscheid neemt van haar kinderen, familie en onderdanen.

Het is echter niet de bedoeling om hier enige filosofische bespiegelingen rond het werk van een tekstediteur ten beste te geven, maar wel om, zoals de titel het aangeeft, de onbetrouwbaarheid van *der minnen seden* in het *Antwerps Liedboek* te bespreken. In tegenstelling tot wat men bij deze titel misschien verwacht, gaat het daarbij niet over de onbetrouwbaarheid van de liefde en over de wijze waarop die bezongen wordt. Het onderwerp van deze bijdrage is prozaïscher en pragmatischer dan dat: het betreft emenderingen in het *Antwerps Liedboek*.

Wie de lijst met emendaties in de editie na zou willen tellen zou zien dat er door ons niet minder dan 415 keer in de tekst ingegrepen werd.¹ Het gaat daarbij steeds om tekstingrepen die ons verantwoord en noodzakelijk leken in een leeseditie zoals die in de Deltareeks bedoeld wordt. Vaak zijn de geconstateerde tekstcorrupties niet meer dan evidente zetfouten, maar geregeld gaat het ook om complexere gevallen, zoals minder gemakkelijk te herkennen drukfouten, grammaticale onregelmatigheden of onbedoelde afwijkingen van rederijkersvoorschriften. Wat de door ons doorgevoerde emendaties betreft valt het niet uit te sluiten dat over bepaalde gevallen gediscussieerd kan worden. Elke afwijking van de oorspronkelijke tekst is echter steeds expliciet in de emendatielijst vastgelegd, zodat iedereen overal zelf vast kan stellen wat Jan Roulans' druk op de geëmandeerde plaats heeft.²

In de volgende bladzijden wil ik een aantal van onze emendaties presenteren en bespreken, om zo inzicht te geven in de motiveringen waardoor we ons lieten leiden en in de verschillende werkwijzen die we daarbij volgden. Aan het slot wordt ook nog een extra emendatie meegegeven die ten gevolge van de hierboven genoemde deadline de editie niet gehaald heeft, maar die naar onze overtuiging markant genoeg is om via het achterdeurtje van dit artikel toch nog met de editie verbonden te worden.

1. Shoon vrolijke figure

Lied nr. 33 is een van de vele lofzangen van een minnaar op zijn geliefde. Hij bezingt haar vier strofen lang, waarbij hij zegt zich zolang hij leeft volledig aan haar te willen onderwerpen. Zijn lofprijzingen rondt hij telkens af met de stokregel *Dus blijve ick dijn eyghen tot in mijn doot*. In de derde regel van strofe 3 klopt de tekst niet helemaal. Er staat:³

Naest u in swerelts begripen gheen (*op de hele wereld geen*)
Die therte beswaert dan ghi alleen,
Shoon vrolijke figure!

Shoon, een typisch voorbeeld van een evidente zetfout, kan zonder discussie gecorrigeerd worden in *Schoon*. Maar ook met de combinatie *vrolijcke figuere* is wat aan de hand. In het *Antwerps Liedboek* komen *vrolijc* en zijn spellingsvarianten nl. vooral voor als bijvoeglijk naamwoord of bijwoord in verbindingen als *een vrolijc liet*, *vrolijc dansen* of *singhen*, *vrolijc sijn* of *maken*, en nooit als attributief adjectief ter karakterisering van personen. De aanduiding *vrolijcke figuere* voor de geliefde lijkt bovendien in tegenspraak met de twee voorafgaande regels, waarin uitdrukkelijk gezegd wordt ‘dat zij zijn hart bezwaart’. Onderzoek naar het overige gebruik van het woord *figuere* in het liedboek (en van de synoniemen *beelde* en *ymagie*) helpt om het probleem op te lossen. Dit onderzoek levert voor deze drie substantieven een aantal keren een combinatie op, niet met *vrolijc*, maar met *vroulijc* of *vrouwelijc*, steeds ter omschrijving van een mooie vrouw. Bovendien wordt de geliefde in het *Antwerps Liedboek* (en in andere 16^{de}-eeuwse liefdeslyriek) door de man vaker omschreven met een driedelige woordcombinatie bestaande uit een algemeen omschrijvend zelfstandig naamwoord als *figuur*, *wesen*, *beeld*, *dracht*, *ader* e.d., voorafgegaan door het adjectief *vrouwelijk* dat zelf weer - net zoals hier - een bijwoord als *rein* of *schoon* voor zich heeft.⁴ AL 33 geeft daar in zijn aanvangsregel nog een extra vindplaats voor: het lied opent met het vers *Din eygen, certeyn, reyn vroulic saet / Blijf ic*. Kortom, het gaat in AL 33:3,3 niet om een *schone vrolijcke figuur*, maar om een *schone vrouwelijke figuur*, een mooie vrouw. Emendatie van *vrolijcke* in *vroulijcke* leek dan ook een logische ingreep.

2. Der minnen seden

De frase *der minnen seden* uit de titel van deze bijdrage is te vinden in AL 103. Het lied is een beurtzang, en opent in strofe 1 met de man die zijn onvoorwaardelijke trouw betuigt aan de vrouw die hij bemint:

‘Ic hads mi onderwonden
 Van eender joncfrou fijn. (*Ik had omgang met een mooie jonkvrouw*)
 Si snijt mi diepe wonden
 Al in dat jonghe herte mijn.
 Och, hoe mocht ic haer dienen,
 Haer gestadich dienaer zijn!
 Al heeft si mi ghevanghen,
 Haer vrij eyghen wil ic zijn.’

In strofe 2 komt vervolgens de vrouw aan het woord:

‘Het is der minnen seden,
 Dat si ongestadich zijn.
 Si spreken schoone woorden;

Int herte en meynen zjys niet.
Van den eenen totten anderen:
Gheen trou daer en si.
Hi sprac met valscher herten:
“Och, ghi zijt die liefste mijn!”

De moeilijkheid schuilt in de beginregels van deze tweede strofe en dan meer bepaald in de (niet meteen verdacht lijkende) verbinding *der minnen seden*.⁵ Daarin is *minnen*, in tegenstelling met *minnen* in de voorbeelden waaraan in noot 5 gerefereerd wordt, geen genitief enkelvoud, maar meervoud, zoals blijkt uit het gebruik van het meervoudige voornaamwoord *si* in vs. 2 en 3 dat naar *minnen* terugverwijst. *Minnen* betekent hier dus niet ‘de min, de liefde’, maar het verwijst naar de minnende personen zelf. Het vers kan daarbij dan verklaard worden als: ‘het is geliefden eigen dat ...’. Dit is semantisch niet onmogelijk: *minne* kan metonymisch inderdaad verwijzen naar de persoon op wie de liefde gericht is en dan de betekenis ‘geliefde’ aannemen.⁶

Tegen deze metonymische interpretatie valt echter wel het een en ander in te brengen. Zo is *minne* bij een dergelijk gebruik zo goed als altijd een aanspreking of koosnaam, wat hier niet het geval is. Bovendien is hier de vrouw aan het woord, een van de betrokken partijen. De mededeling uit haar mond ‘dat het geliefden eigen is onbetrouwbaar te zijn’ (vs. 1-4) zou dan ook van een opmerkelijke openhartigheid en zelfkritiek getuigen. Een oplossing voor het vastgestelde interpretatieprobleem van *der minnen seden* is echter eenvoudig. Voor ogen houdend dat in strofe 2 de vrouw spreekt, leek het ons - na enige aarzeling - verantwoord om daar niet langer *der minnen seden* te lezen, maar wel *der mannen seden*. Een dergelijke lezing strookt probleemloos met de rest van de strofe en de rest van het lied.

3. Mijn lichaem weert

Bij een volgend type emendatie gaat het niet om een gewone, al dan niet snel te ontdekken zetfout, maar om fouten tegen de vormeisen bij bepaalde liederen. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in AL 64, een *amoreus liedeken* waarin twee geliefden hun verdriet uiten over de onmogelijkheid van hun relatie. Het lied is een rederijkerslied, wat duidelijk blijkt uit de gebruikte woordenschat (*Venus’ secreten, opstinaet, bloeme minjoet, Venus’ conroot, mannelic greyn, geeft orconde, yent enz.*). Ook in de rijmen komt een rhetoricaal vakman naar voor: het lied heeft een kunstig en foutloos rijmschema voor de eindrijmen (*aaaabbb*), gecombineerd met een consequent middenrijm (*aaaabb*) in de verzen 1-6 van elke strofe:

1 'Hoe coemt dat **bi**, schoon lief, laet mi dat **weten**,
Dat ghi nu **mi** vol drucx laet, **ongemeten**?
Ghi wist dat **wi** wisten Venus' **secreten**,
Noch meer weet **ghi**, hoe moechdijt **vergeten**?
Seer **opstinaet** (*afwijzend*) sidy van uwen **sinne**,
Oft quaden **raet** is u ghegeven **inne**.
Dus sterve ick uut liefden, door u **minne**.

Met het middenrijm in de verzen 5-6 van strofe 3 lijkt echter iets verkeerd gegaan te zijn:

3 Bloeme **minjoet** (*bevallig*), oorlof tot allen tijden:
Snoots nopen **groot** coemt mi fellic bestrijen.
Venus' **conroot** (*strijdperk*), waerdoor ic come in lijden,
Sal na mijn **doot** een ander meer verbliden.
Mijn lichaem **weert**, gedoot met Venus' brande,
Dootverwich en **bleec**, neemt voor een offerhande...
Dus stel ic, lief, mijn lijf ende siel te pande.'

De woorden *weert* / *bleec* leveren geen correct middenrijm op, tenzij de dichter zich hier tot assonerend rijm wou beperken. Dit kan niet zijn bedoeling geweest zijn, omdat in dat geval de verzen een nogal arrogant beeld van de minnaar laten zien: de minnaar sterft van liefdessmart waarbij hij dan zijn geliefde nog zijn *lichaem weert* ('zijn waardevol lichaam') als offerande aan wil bieden. De minnaar is echter, zoals het hoort, een bescheiden man, wat meteen duidelijk wordt wanneer men voor het middenrijm uitgaat van een volrijm met *bleec* als ijkpunt voor de correcte rijmklank, en *weert* vervolgens emendeert tot *weeck* ('verzwakt, slap'). Deze ingreep, waardoor de verbinding haar in de context passende inhoud terugkrijgt, wordt bovendien ondersteund door de zg. Brugse fragmenten⁷ waar dit lied eveneens op voorkomt en dat in deze passage inderdaad het rijmpaar *weeck* / *bleeck* heeft.

We willen er hierbij echter wel op wijzen dat het bij de editie niet de bedoeling geweest is om alle formele onregelmatigheden die zich in de liedteksten voordeden weg te werken. Formele afwijkingen bij b.v. de oude liederen die uit de orale overlevering stammen, zijn niet als te corrigeren fouten te beschouwen aangezien het aan dit soort liederen inherent is dat daar de beperkingen die rijm en metrum opleggen, veel minder streng zijn. We hanteerden daarom bij het emenderen van formele onregelmatigheden de regel om alleen in te grijpen bij liederen die duidelijk afkomstig zijn uit een rederijkersmilieu, omdat men daar de formele aspecten van de tekst juist heel bewust hanteert.

4. Mi en can mi niet ontbringhen

In de editie werd ook een aantal fouten tegen de grammatica gecorrigeerd.⁸ Correcties als *So blijft mijn herte in drucke versmoort* uit *So blijft mijn herte in drucke versmoort* (AL 120:2,8) of *Wel sadt werden wi noch tavont vonden* uit *Wel sadt werden wi noch tavont vondt* (AL 155:8,1) zijn daarbij vrij voordehandliggend. Maar soms blijkt de tekst-corruptie complexer van aard te zijn en wordt die niet opgelost door alleen maar het toepassen van de correcte grammaticale regels. Een voorbeeld daarvan biedt *Van den leeraer opter tinnen* (AL 55), een van de populairste geestelijke liederen van de late Middeleeuwen in de Nederlanden en Duitsland. Voor een vlot begrip van de hieronder te ontwikkelen gedachtegang, geef ik hier eerst de tekst van het lied.

55 *Van den leeraer opter tinnen*

1 Hoe luyde sanc die leeraer opter tinnen:
'So wie met sonden is beswaert,
God laet hem wel verwinnen
Ende keere zijn herte tot Godewaert,
Eer hem die doot den wech ondergaet.
Si zijn wijs, diet connen versinnen!

2 Och edel mense, denct dat ghi moet sterven!
En maect ghi u niet van sonden quijt,
Gods Rijke moet ghi derven.
Ghi hebt dicwijls versuymt den tijt;
Ten si door Gods genadichey, t,
Die helle moet u erven.'

3 Ende dat verhoorde een jongelinc, jonc van jaren.
'Leeraer,' seyt hi, 'doet mi gewach:
Hoe moechdy dus gheberen (*tekeergaan*)?
Ick sal noch leven menighen dach
Ende hebben blijchap als ick plach,
Daerna met Gode varen.'

4 Die leeraer sprac: 'Dat is seer hooge vermeten!
Waer zijn u ghesellen nu
Die bi u waren gheseten?
Si hadden der jaren so veel als ghi:
Waer zijn si nu? Berechtes mi!
Die wormen hebbense gheten.'

5 Die jongelinc sprac: 'Mi en can mi niet ontbringhen;

Ic wil gebruycken dat leven mijn
Met dansen ende springhen.
Si moeten sterven, die veyghe (*ten dode gedoemd*) zijn;
Laet ons gaen drincken den coelen wijn.
God sal ons wel ghehingen (*toestaan*).'

6 Die leeraer sprac: 'Dit leven en mach niet dueren,
Mer het verkeert so menichsins
In also corter uren.
Waerdy van den sinne mijn,
Als ghi mi dunct vol sonden zijn,
Ghi en soudt niet doen dan trueren.'

7 Die jongelinc sprac: 'Men can mi niet ontraden,
Dat ic dese werelt soude scheyden van
Ende leven in versmaden.
Ic sal mi beteren als ic can.
Der werelt vruecht ende haer gespan (*gezelschap*)
En can ic niet versaden.'

8 Die leeraer sprac: 'Ghi dunct mi buyten keere (*dwaas*),
Dat ghi der werelt vruechden kiest
Voor dat leven van Onsen Heere.
Siet dat ghi so niet en riest (*dwaas handelt*),
Dat ghi dat Rijke Gods verliest,
Dat dueren sal ymmermeere!'

9 Die jongelinc sprac: 'Sal ick Gods Rijke derven?
So claech ic mijnder armer sielen misval,
Dat ic sal moeten sterven!
Ic hebbe gemist den rechten pat.
Wat sal ic doen, berecht mi dat,
Dat ic schouwe der hellen erven?'

10 Die leeraer sprac: 'Wildi in duechden risen?
Den rechten wech te Godewaert
Wil ic u so gheerne wisen,
Daer nemmermeer en is verdriet.
Doet altoos wel, en twifelt niet,
God sal u siele spijsen.'

11 Die jonghelinc sprac: 'Sal ic zijn verloren?
So mach mi wel rouwen dat leven mijn,
Dat ic oeyt was gheboren!
Ic wil schouwen der hellen pijn,
Sodat mijn arm siele mach zijn
Hierna met Gode vercoren.'

12 Die leeraer sprack: 'Wildi u sonden gaen
bedincken
Ende leven op Gods genadicheyt,
Sijn Rijck sal Hi u schincken.
Siet dat ghi u daertoe bereyt,
Oft ghi moet, voorwaer gheseyt,
In die ewige allende sincken!'

13 Die jongelinc sprac: 'Die werelt wil ic laten!
Ick wil Gode dienen altijt
In minnen ende in charitaten,
Ende draghen eenen grauwen rock.
Al waer ick alder werelt jock,
Ick hope, het sal mi baten.'

14 Die leeraer sprac: 'Ghi segt alte wale.
Doet der werelt sonden af:
Het brenget u in die sale
Daer Gods enghelen singhen lof.
Doet altoos wel, quijt u belof
Ende schouwet der hellen quale.'

15 Die jongelinc sprac: 'Die quale moet ic scou-
wen!
Ic wil Gode dienen altijt.
Die werelt wil ic verdouwen
Ende maken mi van sonden quijt,
Dat ic van Gode niet en hoore verwijt.
Ick duchte, het soude mi rouwen.'

16 Die leeraer sprac: 'Overdencken wi onse
sonden
Ende dienen den Here met herten devoot,
Die doorsiet alle gronden;
Ende beteren ons met haesten groot,
Eer ons coemt aen die bitter doot:
Wi worden salich vonden.'

AL 55 is een dialooglied waarin een geestelijk leidsman een jonge kerel oproept zijn losse levensstijl te laten varen; de jongeman wil daar aanvankelijk niet op ingaan, maar komt toch bijtijds tot inkeer. De beginregel van strofe 5 is problematisch: de woorden van de jongeman (*Mi en can mi niet ontbringhen*) leveren een grammaticaal incorrecte constructie op. Een mogelijke emendatie hier is om *Mi en* te vervangen door *Men*, waardoor de syntactisch correcte zin *Men can mi niet ontbringhen* ontstaat. Deze emendatie werd ook in Vellekoop e.a. 1972 toegepast,⁹ waarbij *ontbringhen* verklaard werd als 'afhandig maken'. Deze ingreep heeft nog een verrassend neveneffect dat extra steun aan de emendatie lijkt te geven, omdat er juist op die manier ook een patroon zichtbaar wordt in de antwoorden van de

jongeman. De beginregels van zijn opeenvolgende antwoordstrofen lijken na het inleidende *Die jongelinc sprac* nu steeds twee aan twee ‘koppeltjes’ te vormen die elkaar in hun zinsstructuur telkens weerspiegelen:

(5,1) Men can mi niet ontbringhen

(7,1) Men can mi niet ontraden

(9,1) Sal ic Gods Rijcke derven?

(11,1) Sal ic zijn verloren?

(13,1) Die werelt wil ic laten!

(15,1) Die quale moet ic scouwen!

Toch kleven er ook enkele bezwaren aan de voorgestelde emendatie. Een eerste is het feit dat het werkwoord *ontbrengen* een verdacht karakter heeft. Heeft een dergelijk werkwoord wel ooit bestaan? Het is niet te vinden in het WNT of MNW en een zoekactie in de tekstencollectie van de *Cd-rom Middelnederlands* levert er alleen nog een vindplaats van op uit de geestelijke liedbundel *Een suverlijc boecxken* uit 1508. In de slotstrophe van lied 22, een kerstlied, wordt daar n.a.v. de geboorte van Christus gezegd:

Nv vrolijk singt

Ende sijns ghedinct,

Dese vruecht ons alle vruecht ontbrinct.

Maar deze vindplaats is evenmin eenduidig te interpreteren¹⁰ en ze moet bovendien alweer met het nodige wantrouwen bekeken worden aangezien ook hier een kopieer- of zetfout in het geding kan zijn: in een andere versie van dit kerstlied komt nl. niet *ontbrinct* voor maar wel het meer gewone *inbringt* (‘verschaft’).¹¹ Een ander bezwaar tegen de voorgestelde emendatie is dat geen van de veertien parallelle versies die er van *Van den leeraer opter tinnen* bekend zijn, een tekst met het werkwoord *ontbrengen* biedt.¹² Ook het patroon dat we bij de drie antwoordparen meenden te herkennen, is misschien toch niet meer dan toeval – en dus geen argument ten gunste van de emendatie – want ook dit komt in geen van de parallelle versies terug. Wel hebben die versies voor de regel in kwestie zo goed als altijd de lezing *Ic en can mi niet bedwinghen* (of een daarmee overeenkomende variant). Hoewel we bij de editie de stelregel huldigden om bij tekstkritische ingrepen uiterst terughoudend te zijn met het gebruik van lezingen uit andere versies,¹³ hebben we er op basis van de hier beschreven vaststellingen toch voor gekozen om AL 55:5,1 te emenderen naar de tekst zoals die in de meeste andere versies ervan voorkomt.

5. Een eycken rozijnken

Tot slot wil ik nog even stilstaan bij de behandeling van een verzenpaar uit AL 24, dat voor ons een van de meest problematische plaatsen van het *Antwerps Liedboek* bleek te zijn. De tekst van het lied gaat als volgt:

24 Een nyeu liedeken

1 Den mey moet wech na tsomers saysoen,
Den winter is voor ooghen.
Ghi minnaers, coemt helpen ende bistant doen,
Eer si, brandich, verdrooghen.
Door des winters virtuyt
Gheen cruydeken en spruyt,
Voor bloemkens groeyen biesen.
Het doet knyedick sneeuwen ende vriesen.

2 Van sanghe so zijn dye voghelkens ghespent
Ende seer truerlijc ghedoken.
Den vorst der velden jeucht doot ende schent,
Die sonne staet int beloken.
Voor tcoeldauwich rosier
Prijst men dan een goet vier,
Den heyrte valt te cleene.
Die velden staen alleene.

3 Dye bonte craeyen zijn alleen int lant
Als si wel moghen souden.
Deen blaest, dander clippertant,
Ende si zijn blaeu van couden.
Ghi liefkens, twee en twee,
Moecht door de coude snee
Te velde nemen u ganghen
Ende daer snotvincken vangen!

4 Amoreuselijck zijnde vergadert dan,
Tmoet alle vruecht passeren!
Met nyet meer volckx dan wijf ende man
Moecht ghi dan majoleren (*plezier maken*)
Ende na des winters aert
Maertsbier of wagebaert (*namen van twee populaire biersoorten*)
Met een poeyerken bestroeyen:
Verfraeyt siel ende lijf int poyen (*drinken*).

5 Een eycken rozijnken dat hooge laeyt,
Tgeeft een natuerlijc luesen,
Al ist dat buyten haghelt, reghent oft waeyt,
Dat doet de kaecxkens blosen.
Al is die winter stranck,
Haer nachten, die zijn lanck:
Om vrolijk te zijn ter tijcke (*in bed*)
Het is een heymelijc rijcke!

6 Princelijcke vroukens, seer aerdich geplucht
(*bijeen*),
Coemt met u lief ter bane.
Die sterrekens staen en quicken aen die lucht,
Seer claer so blinct die mane.
Sinct, clinct, joct ende speelt!
Indien dat u verveelt,
Condy u niet verwerpen,
Vliecht in uus liefkens armen.

AL 24 is een winterlied dat in de eerste drie strofen de negatieve kanten van de winter beschrijft: bloemen en planten zijn verdwenen, de velden liggen braak, de vogels zwijgen, het sneeuwt en vriest, en geliefden die zich buiten wagen lopen gegarandeerd een verkoudheid op. Vanaf strofe 4 klinkt echter een ander geluid. Het lied laat nu zien dat de winter voor minnaars ook de ideale tijd is om, in de

gezelligheid van een intieme *tête-à-tête* en bij een lekker glas, te genieten van elkaars gezelschap en om tijdens de lange nachten volop plezier te maken in bed.

Het waren vooral de openingsregels van strofe 5 die ons de nodige hoofdbrekens kostten. Wat betekende *een eycken rozijnken dat hooge laeyt*? Was *eycken* hier zoals in AL 179,5:1 een diminutief van ‘ei’? Dat leek weinig waarschijnlijk, want waarom zou een combinatie van een eitje en een rozijntje hoog kunnen laaien? Meer perspectief bood het om *eycken* te interpreteren als ‘van eikenhout’, maar wat was dan ‘een eikenhouten rozijntje’? Rekening houdend met de mogelijkheid dat het ‘natuurlijk lozen’ uit de volgende regel misschien wel verwees naar de natuurlijke aandrang en de daarbijhorende lichaamsfunctie die samengaan met veel drankgebruik, opteerden we ervoor om in het eikenhouten rozijntje een omschrijving te lezen voor ‘wijn uit een eikenhouten vat’. De hele regel interpretererden we dan als ‘een goed glas wijn dat iemand lekker verwarmt (*dat hooge laeyt*)’. We bleven weliswaar met het onbehaaglijke gevoel zitten dat het niet meteen de sterkste annotatie uit de editie was, maar iets plausibeler konden we niet bedenken. Wel weken we in onze interpretatie af van de uitleg van Florimond Van Duyse (en van Hellinga, die in 1941 op Van Duyses verklaring verder bouwde) die in zijn studie over het oude Nederlandse lied eveneens met deze passage geworsteld had.¹⁴ In zijn commentaar bij de tekst verklaart hij *een eycken rozijnken* als ‘een bosseltje eikenhout’, ‘want,’ aldus Van Duyse, ‘volgens Skeat, *Etym. Engl. Dict.* beteekent *raisin* in het Oudfrans ook “tros, bos”.’ Zijn verklaring van *eycken rozijnken* als ‘een bosje eikentakken’ lijkt aanvaardbaar, zeker in combinatie met *dat hooge laeyt*, maar om erbij uit te komen moet men toch een behoorlijke omweg maken, nl. via een betekenis van *raisin* in het Oudfrans, gevonden in een Engels etymologisch woordenboek.

De oplossing moet echter minder ver gezocht worden dan wij en Van Duyse deden. Dit bleek toen ik toevallig het rederijkersrefrein met de stokregel ‘*Wat ic huer doe, kin canse niet ghepaeyen*’ onder ogen kreeg, door Dirk Coigneau besproken in de bundel *Tegendraads genot*.¹⁵ In dit refrein beklaagt een man er zich over dat hij het zijn vrouw nooit naar de zin kan maken: hoe hard hij zich ook inspant, altijd vindt ze wat te klagen. Zo zegt hij b.v. in strofe 3:

Om huer eten cokyc patrysen en snipkins,
 Tvleeskin suuchse of, en de beenkins cnaghic...
 Ick heffe huer stert (*sleep*) up, ick rape huer slipkins.
 Huer troeckskins (*pannetjes*) screpic en huer kuekene vagic.
 “Ghelieft u yet anders, lief?” dit vraghic,
 Omdatse van huer selven maect zoveil quax (*zich zo zwakjes voordoet*).
 Sceltseme, smytseme (*slaat ze me*), dat verdraghic.
 Ic vaghe huer scoens ende ic wryve huer clacx (*vlekken*),
 Noch vintse an myn wercken altyt wat lacc (*een gebrek*),
 Al doe ic mynen wille naer den hueren draeyen.

Op een andere plaats zegt hij echter ook:

Legghic goet vier an, sy secht ick verboeyse (*verschroei haar*),
En een rysekin dunct huer te zeere laeyen.

Het is duidelijk dat deze twee regels uit het refrein ‘*Wat ic huer doe ...*’ ons de gezochte oplossing aanreiken: het gaat in AL 24:5,1 niet om een *rozijnken* maar, via een of meer kopiïsten- of zetfouten, om een *riseken*. Het vers kan men daarbij vrij vertalen met ‘een lekker brandend houtvuur van eikentakken’. Een dergelijke lezing vindt ook steun in het WNT, waar i.v. *Rijs* (I) het gebruik beschreven wordt van *rijs* als collectivum met de betekenis ‘brandhout’ of ‘takkenbos’. Van Duyse had het dus al correct gezien, alleen klopte de onderbouwing van zijn interpretatie niet.

Samen met de rest van de context in strofe 4 en 5, helpt deze verklaring vervolgens ook om de inhoud van de tweede regel in AL 24:5 beter te begrijpen. Het woord *natuerlijc* moet daar zeer waarschijnlijk verbonden worden met *natuur* in de betekenis ‘sexuele drift, voortplantingsdrang’;¹⁶ in combinatie met *luesen*, ‘van zich uit laten gaan, lozen’ vormt het dan een van de vele omschrijvingen in het *Antwerps Liedboek* voor ‘vrijen’. AL 24:5,1-2 kan, na de emendatie van *rozijnken* in *riseken*, dan ook het best vertaald worden als: ‘Een hoog oplaaiend vuur van eikentakken: ’t stimuleert tot een lekkere vrijpartij!’.

Ik keer terug naar mijn openingszin en stel vast dat deadlines zowel een zegen als een vloek kunnen zijn. Ze vormen doorgaans een handige stok achter de deur en zonder die deadlines was de nieuwe editie van het *Antwerps Liedboek* er nu misschien nog steeds niet. Maar soms zijn ze ook de oorzaak van redelijk wat frustratie. De hier beschreven inzichten rond AL 24:5,1-2 werden nl. pas verworven een aantal weken na de hierboven al vermelde, onverbiddelijke deadline van 7 juni. De nieuwe bevindingen konden dus niet meer in de drukproeven meegenomen worden. Het emendatievoorstel van een *eycken rozijnken* en de interpretatie van een *natuerlijc luesen* dienen dan ook beschouwd te worden als de eerste errata bij de uitgave. Waarbij wij dan natuurlijk meteen wel de kanttekening willen maken dat de *Antwerps Liedboek*-editie gelukkig ook nog steeds zeer veel nieuwe én correcte informatie biedt.

Literatuuropgave

Cd-rom Middelnederlands. Woordenboek en teksten. Den Haag-Antwerpen, 1998.

Coigneau, D., ‘Het refrein “Wat ic huer doe kin canse niet ghepaeyen”’, in: K. Porteman e.a. (red.), *Tegendraads genot. Opstellen over de kwaliteit van middeleeuwse teksten.* Leuven, 1996, p. 187-193.

Duyse, F. van, *Het oude Nederlandsche lied: wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodien.* 3 dln., ’s-Gravenhage, 1903-1908.

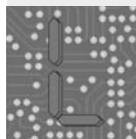
- Hellinga, W. Gs.** (ed.), *Een Schoon Liedekens-Boeck. in den welcken ghy in vinden sult. veelderhande liedekens. oude ende nyeuwe om droefheyte ende melancolie te verdryven.* 's-Gravenhage, 1941.
- Koepp, J.**, *Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544.* Antwerpen, 1929.
- Mak, J. J.** (ed.), *'Dit is een suuerlijc boecxken'. Het oudste gedrukte geestelijke liedboek in de Nederlanden, naar het enig bekende exemplaar van de Antwerpse druk van 1508 in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage in facsimile uitgegeven, ingeleid en toegelicht.* Amsterdam, 1957.
- MNW: E. Verwijs en J. Verdam**, *Middelnederlandsch Woordenboek.* 's-Gravenhage, 1885-1952 (elektronische versie op de Cd-rom *Middelnederlands*, 1998).
- Poel, D. van der, e.a.** (ed.), *Het Antwerps liedboek*, 2 dln., Tiel, 2004.
- Scheurleer, D. F.** (ed.), *'Een deuoot ende Profitelyck Boecxken, inhoudende veel ghestelijcke Liedekens ende Ley-senen, diemen tot deser tijt toe heeft connen gheuinden in prente oft in ghescrijfte.'* Geestelijk Liedboek met melodien van 1539. 's-Gravenhage, 1889.
- Vellekoop, K., e.a.** (ed.), *Het Antwerps liedboek. 87 melodien op teksten uit "Een Schoon Liedekens-Boeck" van 1544*, 2 dln., Amsterdam, 1972.
- WNT: M. de Vries e.a.**, *Het Woordenboek der Nederlandsche Taal.* 's-Gravenhage, 1882-1998 (elektronische versie op de Cd-rom WNT, 2003).

Noten

- 1 De lijst is in de editie te vinden in dl. 2 op p. 502-512; naast deze 415 ingrepen hebben we in de commentaren ook geregeld suggesties voor betere lezingen gegeven zonder die in de tekst zelf te verwerken.
- 2 Men zie daarvoor de door ons gemaakte diplomatische transcriptie, te vinden op de DBNL-website (www.dbnl.org).
- 3 De hier aangehaalde tekstvoorbeelden zijn alle afkomstig uit de nieuwe editie; om de correcte kijk op de geschetste problematiek te behouden heb ik daarbij wel telkens de emendaties eerst weer teruggedraaid.
- 4 Zie b.v. ook WNT i.v. *Vrouwelijk*, de bet. 1, a).
- 5 Ik noem deze verbinding 'niet meteen verdacht' omdat ze vaker aan te treffen is in Middelnederlandse teksten: een snelle zoekactie in de tekstenverzameling van de Cd-rom *Middelnederlands* levert tien verschillende teksten op met een of meer vindplaatsen van de verbinding *der minnen sede(n)* of *zede(n)*, vooral in Hadewijch, maar verder o.m. ook in Ruusbroec, Hildegasberch, Potters *Der minnen loep* en een berijmde commentaar op het Hooglied.
- 6 Zie MNW i.v. *Minne*, bet. 3) en WNT i.v. *Min* (I), bet. 4, 5de alinea).
- 7 Fragmenten van een iets latere druk van het *Antwerps Liedboek*, ontdekt in een 16^{de}-eeuwse registerband die in het stadsarchief te Brugge bewaard wordt (zie verder onze editie dl. 2, p. 31 en 47).
- 8 Het is nog maar de vraag of hierbij strikt genomen wel van 'fouten tegen de grammatica' gesproken mag worden. Het zou wel eens zo kunnen zijn dat ook die fouten gewoon zetfouten zijn die daarvoor toevallig ook voor een grammaticale anomalie zorgen.
- 9 Zie Vellekoop e.a. 1972, dl. 2, p. 168.

- 10 *Ontbrinct* lijkt hier de betekenis “opleveren, brengen” te hebben, hoewel men *ontbrinct* ook kan interpreteren als “overbodig maken”, een betekenis die naar die van “ontnemen” toe te praten is.
- 11 Zie Scheurleer 1889, p. 32. Voor *inbrinct* ‘verschaft’, zie WNT i.v. Inbrengen, bet. 19), waar ook de combinatie *vruechde inbringen* voorkomt. Wat verder nog het eventuele bestaan van een werkwoord *ontbrengen* betreft: via Google vond ik op het internet zeven voorkomens van een dergelijk werkwoord, maar het bleek daarbij steeds te gaan om tekstplaatsen (tikfouten?) waar *ontbreken* (5x), *uitbrengen* (1x) of *opbrengen* (1x) bedoeld werd.
- 12 Elf van de veertien zijn Nederlands; ze worden alle opgesomd in Koepp 1929, p. 198-200 en dateren van het eerste kwart van de 15^{de} tot het eerste kwart van de 17^{de} eeuw.
- 13 Zie onze editie dl. 2, p. 502.
- 14 Zie F. van Duyse 1903-1908, p. 731-733 en Hellinga 1941, p. 191.
- 15 Zie Coigneau 1996, p. 187-193.
- 16 Zie b.v. MNW i.v. *Nature*, bet. 7).

Identiteit, evolutie en engagement



MODERNITEITSKRITIEK IN DE POËZIE VAN MUSTAFA STITOU

Jos Joosten en Thomas Vaessens

Tijdens een thema-avond over Het nieuwe Nederland van de VPRO-televisie in 2003 las Mustafa Stitou een drietal voor dat 'nieuwe Nederland' weinig vleierende gedichten voor. Het laatste heette 'Subtopia' en ging over de Vinex-wijken die overal in de polder zijn neergezet, en over de zelfbenoemde 'pioniers' die er gezellig bij elkaar zijn gaan zitten. 'Schuilt er geen oneindig soort/Genoegzaamheid in zulke oorden?', vraagt Stitou zich in de laatste regels af. Genoegzaamheid is, volgens *Van Dale*, 'tevredenheid', maar de lezer associeert het woord onwillekeurig met het veel gangabaarder 'zelfgenoegzaamheid': de tevredenheid met zichzelf van midden-klasse angsthazen, gebaseerd op orde en op het onderscheid tussen 'wij' en 'zij':¹

en wie niet te categoriseren valt
in een aparte doos – woonkamers wemelen
van geruchten over een pedofiele buur

en asielkampen moeten het liefst
aan de horizon staan, zo scheidt men
het goede van het zwarte

Hier is een kritisch dichter aan het woord die niet alleen korte metten maakt met de truttige lelijkheid van de Vinex-wijken, maar de vinger legt op een aantal onaangename menselijke eigenschappen: zelftevredenheid, xenofobie, racisme. En omdat de pionierende 'klootjes' in zijn gedicht het goede van het *zwarte* willen scheiden, is ook duidelijk dat het hier om *blank* racisme gaat. Gegeven ook het feit dat Stitou, net als bijvoorbeeld Hafid Bouazza, Fouad Laroui en Abdelkader Benali een zogenaamde N.S.M.A.N.N. is (een 'Nederlandse Schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit', de term is van Bouazza),² lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat de onaangename menselijke eigenschappen in het geciteerde gedicht als Nederlandse, of anders wel als westerse eigenschappen worden gepresenteerd.

Dat mag waar zijn, tegelijkertijd valt echter op hoezeer Stitou (net als veel van zijn collega's N.S.M.A.N.N.-auteurs) zichzelf als een Nederlands schrijver presenteert. Zijn poëzie is, mede dankzij verwijzingen naar verschijnselen als de *Burger King*, *Jurassic Park*, Albert Heijn en Klazien uit Zalk, doorgaans overduidelijk in een westers decor gesitueerd. Waar hij knipoogt naar andere dichters, betreft het steeds collega's uit de *Nederlandse* literatuur (Remco Campert, Tonnus Oosterhoff, Rutger Kopland, Jan Hanlo, Lucebert...). Ook in interviews heeft Stitou steeds benadrukt dat de Nederlandse literaire traditie de zijne is.³

In zijn studie *Beyond Ethnicity* maakt Werner Sollors het onderscheid tussen *consent* en *descent*.⁴ Europeanen ervaren hun nationale culturen, die producten zijn van de Europese Verlichting, doorgaans als *consent cultures*: de cultuur als erfenis, waarin traditionele waarden en normen worden overgedragen van generatie op generatie. Maar er kan ook anders tegen de eigen cultuur worden aangekeken, als iets dat berust op *descent*, overeenkomst: een complex van regels en waarden die niet als vanzelfsprekend zijn aangeboren, maar die zijn gekozen, geaccepteerd en onderschreven. Het concept van de *descent culture* past goed in het Amerikaanse zelfbeeld (Amerikaan worden impliceert zelfs letterlijk het onderschrijven van een set regels en voorschriften, het tekenen van een contract), maar het niet op nationale herkomst en traditie gebaseerde *descent*-principe kan ook op Stitou van toepassing worden verklaard. Stitou heeft als geboren Marokkaan in de Nederlandse literatuur gekozen voor een cultuur. Die cultuur, die identiteit is voor hem geen van god gegeven vanzelfsprekendheid, maar iets dat door mensen wordt gekozen en door mensen wordt gemaakt. Een constructie die in het sociale verkeer wordt geproduceerd.

In deze bijdrage willen we laten zien hoe de geëngageerde grensschrijver Stitou zich in zijn poëzie positioneert ten opzichte van de cultuur van zijn keuze.⁵ We richten ons in het bijzonder op Stitou's meest recente bundel, *Varkensroze ansichten* (2003), omdat daarin de intellectuele geschiedenis van het moderne Westen een prominente rol speelt. Voor sleutelfiguren uit wetenschapsgeschiedenis, filosofie en literatuur (Newton, Darwin, Nietzsche, Freud, Shakespeare) zijn belangrijke bijrollen weggelegd en de wapenfeiten van de modernisering worden belicht, vooral de dubieuze: kerstening en kolonialisme, segregatie, de holocaust...

Als venster op *Varkensroze ansichten* kiezen we voor het openingsgedicht, dat uit vier genummerde sequenties bestaat. Het heeft dezelfde titel als de eerste afdeling van vier gedichten: 'Het zingen vergaat je'. Dit is de eerste sequentie:⁶

I

- 1 De intrigerende grotschilderingen liet ik voor wat ze zijn,
intrigerende grotschilderingen, en ik installeerde mij
met de krant van gisteren op het lege terrasje

voor het hotelletje. Bestelde een café noir. De eigenares,
5 opvallend onvriendelijk. Vermoedelijk
stond mijn huidskleur haar niet aan en mijn naam,
toen ik die bij het inchecken te kennen gaf,
heeft ongetwijfeld de doorslag gegeven. Mustafa.
En dan te bedenken dat we stuk voor stuk afstammelingen zijn van
10 een en hetzelfde klikje dat 170 000 jaar geleden in Afrika leefde,
Afrika.
Goddank is klant koning, ook in de Ardèche.

Predikte over de noodzaak van een nationale identiteit, de krant
van gisteren, cement van de samenleving, een briesje liefkoosde
15 mijn huid,

een drietal mannen verscheen
(met tassen uitpuilend van onduidelijk gereedschap)
nam druk pratend en gebarend plaats aan een tafeltje
links van mij. Quelle vitalité! Hartelijk
20 groette ze de mannen, de eigenares, bracht ze
wijn en glazen.

Deze tekst oogt onproblematisch: het is heldere taal, er komen geen moeilijke woorden in voor en de syntaxis is alledaags. Voor veel lezers zal deze poëzie zelfs 'kaal' ogen: op het eerste gezicht is er voor de puzzelende poëzielezer weinig aan te kluiven. Het is bovendien *anekdotische* poëzie. De suggestie van authentieke autobiografie wordt gewekt (of zou het toeval zijn dat de ik in dit gedicht óók 'Mustafa' heet?), de gebeurtenissen zijn realistisch en herkenbaar (de Nederlander leest op een Frans terras de Nederlandse krant van gisteren) en het verteltempus is, zoals bijna altijd in verhalende teksten, de *fictionalis* ('liet ik voor wat ze zijn', 'ik installeerde me'), waardoor de toon van begin af aan losjes vertellend is. Ook dit onmiskenbaar anekdotische karakter versterkt de indruk dat we hier met een eenvoudig gedicht te maken hebben. In het poëtisch-kritisch discours van het moment staat 'anekdotisch' immers tegenover 'hermetisch' (moeilijk, ondoordringbaar).

De anekdote laat zich daarbij eenvoudig navertellen: een gekleurde man ('mijn huidskleur', r.6) met een Arabische voornaam ('Mustafa', r.8) zit op een Frans terras en wordt daar onaardig bejegend ('opvallend onvriendelijk', r.5). Het 'drietal mannen' (r.16) dat even later op hetzelfde terras komt zitten (Franse mannen: 'Quelle vitalité!', r.19) krijgt van de serveerster een aanmerkelijk vriendelijker behandeling ('hartelijk', r.19). Saillant detail in deze eerste 21 regels is dat de middenstander toch zwicht voor het economisch profijt: 'de klant is koning' (r.11). Alledaags racisme, zullen we maar zeggen.

Zonder te willen claimen dat deze navertelling van de eerste sequentie van ‘Het zingen vergaat je’ uitputtend is, kunnen we wel al vaststellen dat dit gedicht, óók op het niveau van de anekdote, de lezer niet voor grote raadsels of problemen stelt. Woordkeus en verteltrant wijzen op anekdotiek, en de meest elementaire gegevens uit de context van deze bundel (de dichter is net als de ik in dit gedicht gekleurd en heeft dezelfde Arabische voornaam, Mustafa) suggereren bovendien dat de anekdotiek van realistische, autobiografische aard is. De toon is ongecompliceerd en natuurlijk.

Maar er is reden om deze anekdotische eenvoud te wantrouwen. In een van de gedichten uit Stitou's tweede bundel, *Mijn gedichten* (1998), staan de regels ‘Stellig is mijn stijl niet: / gedachten zijn van taal / en niet van een natuurlijke’. Gedachten zijn van taal: het is een variant op Mallarmés overbekende ‘Ce n’est point avec des idées qu’on fait des sonnets, Degas, c’est avec des mots’.⁷ Geheel overeenkomstig de moderne West-Europese literaire traditie zijn gedichten ook voor Stitou geen verhaaltjes, mededelingen of parafraseerbare stellingnames: het gaat in poëzie om de taal, en in de taal gebeurt meer dan op het eerste gezicht waarneembaar is. ‘Stellig is mijn stijl niet’, zegt de dichter hier die weliswaar quasi-autobiografische anekdotes schrijft, maar die daarin toch minder eenduidig zal blijken te zijn dan het op het eerste gezicht leek.

Laten we dus nog eens wat meer *en détail* naar de eerste sequentie van het openingsvierluik uit *Varkensroze ansichten* kijken.⁸ In deze 21 regels introduceert Stitou een aantal van de centrale noties en thema’s in de bundel: de notie van de oorsprong (r.9: afstammelingen), het thema van de identiteit (r.12: een nationale identiteit) en, meer impliciet, het vraagstuk van het eigene, van het/de ander(e). Wie in de openingssequentie verder kijkt dan de anekdote, stelt vast dat hier de lijnen worden uitgezet voor het hele thematische weefsel van *Varkensroze ansichten*. Het racistisch ogende optreden van de caféhoudster springt natuurlijk in het oog. Maar minstens zo opmerkelijk is hoe laconiek de ‘ik’ – ook elders in de bundel – omgaat met de vooroordelen waarmee hij zich geconfronteerd ziet. Op onderscheid wordt niettemin vaak gewezen, soms in details. Subtiel is bijvoorbeeld zijn ruzie met de caféhoudster uit de openingsreeks, omdat zij ‘café au lait’ serveert, in plaats van de gevraagde *zwarte* koffie. Hier wordt niet van morele verontwaardiging kond gedaan; er wordt eenvoudigweg geregistreerd.

De eerste regels van *Varkensroze ansichten* moeten dan ook niet opgevat worden als het begin van een aanklacht tegen racisme. De beschreven confrontaties vormen eerder een decorstuk van Stitou’s veel bredere zoektocht naar de oorsprong en praktijk van identiteit *tout court*. Veel van het anekdotische wat we zien, staat dan ook voor meer; er staat méér dan er staat – we geven drie voorbeelden, alle drie uit de eerste sequentie. Om te beginnen de voornaam Mustafa in regel 8. Het feit dat de ik zichzelf voorstelt als ‘Mustafa’ lijkt op anekdotisch niveau een bewijspilaar te zijn dat de dichter Mustafa Stitou een authentiek verhaal vertelt. Maar de naam ‘Mustafa’ is tegelijk nu juist *geen* uniek, individueel kenmerk, maar een algemene

noemer, een *speaking name* haast: een typische naam voor ‘de Arabier’. Dit levert een spanningsveld op: voor de vrouw is ‘Mustafa’ de *trigger* om hem wantrouwend te bejegenen, voor Mustafa zelf is de naam juist een middel tot toenadering. Er staat immers niet ‘toen ik mijn naam zei’ of ‘noemde’, maar minder gangbaar en dus veelzeggend: ‘te *kennen* gaf’.

Een tweede voorbeeld ontleen we aan de regels 12 en 13, waarin medegedeeld wordt dat de krant ‘de noodzaak van een nationale identiteit’ predikt. Het is echter niet gewoon ‘de krant’, maar ‘de krant van gisteren’. Op anekdotisch niveau is dit, als gezegd, verklaarbaar: de Nederlandse toerist in Zuid-Frankrijk leest, op zoek naar een Nederlandse krant, doorgaans de krant van de dag ervoor. Maar ook hier is een symbolische lezing mogelijk: het gaat om oud nieuws – nog iets breder geformuleerd: de ‘nationale identiteit’ is een historisch concept, iets van gisteren, passé. Daarnaast moeten we wijzen op de ambigue status van het ‘cement van de samenleving’: dat lijkt in eerste instantie te verwijzen naar de ‘identiteit’, maar kan evengoed terugslaan op de krant. Identiteit is iets wat op papier gepredikt wordt, een kunstmatig concept, maar geen natuurlijk gegeven. Het heeft niet met de werkelijkheid van doen. Het ‘briesje’ (natuur) direct erna staat diametraal tegenover het artificiële: het is een natuurverschijnsel en benadert ‘Mustafa’ liefkozend.

Op het subtiele niveau van de taal wordt de kwestie van onderscheid en identiteit steeds gethematiseerd in de eerste sequentie. Het derde en laatste voorbeeld dat we geven, is de overweging in de regels 9 en 10. Op anekdotisch niveau een mischien wat gratuite overdenking. Het benadrukte (herhaalde) ‘Afrika’ is natuurlijk een vondst. De willekeur van het blanke superioriteitsidee wordt duidelijk als men zich realiseert dat aller oorsprong in het Afrikaanse werelddeel ligt, waarbij een bijzonder aardig gegeven is dat ‘Mustafa’ zelf ook Afrikaan is.

Het zal duidelijk zijn dat we ons met deze eerste heroverwegingen van de ‘eenvoud’ van Stitou’s ‘anekdote’ inmiddels op een volgend niveau begeven hebben: niet meer dat van de beeldvorming, maar dat van de thematiek. Als gezegd kunnen in de eerste sequentie van het vierluik al allerlei voorafspiegelingen gevonden worden van thema’s die in de bundel als geheel een belangrijke rol spelen. De centrale woordvelden worden allemaal in deze openingsregels geïntroduceerd. Het woordveld van de *identiteit*, maar ook dat van de *ethniciteit*: in de eerste sequentie kunnen de woorden ‘Mustafa’ en ‘huidskleur’ daartoe gerekend worden, en in de rest van de bundel komen woorden als ‘slachtfest’, ‘inboorling’ en ‘gehoofddoekte deerne’ voor. Er lopen zelfs een ‘kutmarokkaantje’ en ‘twee uitgeprocedeerde Somalische Lolita’s’ rond in *Varkensroze ansichten*. Ook de vele termen die met wortels, met *roots* dus, te maken hebben vormen in de bundel een thematisch complex: ‘afstammelingen’ en ‘speleologen’ in het eerste gedicht, maar ook ‘moedertaal’, ‘geboorteakte’, ‘voorvaderen’ en ‘fossiel’ in de rest van de bundel. Het vierde woordveld dat in sequentie 1 al zichtbaar is, is dat van het *nationalisme*. De ‘nationale identiteit’ en de kwestie Frans/niet-Frans in de eerste sequentie behoren daartoe, maar ook de paspoorten, vlaggen en nationale feestdagen die in de volgende gedichten voorkomen.

Identiteit, etniciteit, afstamming en nationalisme⁹: allemaal betekenislijnen die al in de allereerste regels van de bundel worden aangekondigd. Datzelfde verschijnsel van voorafspiegeling zien we terug in de al besproken regels 9, 10 en 11:

En dan te bedenken dat we stuk voor stuk afstammelingen zijn van
10 een en hetzelfde klikje dat 170 000 jaar geleden in Afrika leefde,
Afrika.

Het gaat in deze regels over het ontstaan van de mensheid, en het aanroeren van dat thema (het woordveld van de afstamming) kan, nog weer op een wat hoger niveau, gezien worden als een prelude op de vele verwijzingen naar Charles Darwin in de bundel. In het gedicht 'Shakespeare, misselijkmakend of omtrent onze vader, details',¹⁰ bijvoorbeeld, citeert Stitou uitgebreid uit *De autobiografie van Charles Darwin*. In dit gedicht wordt de geleerde, die afrekende met de oudtestamentische mythe van het ontstaan van de mensheid, consequent als 'Onze Vader' opgevoerd. Er komen strofen in voor als deze:

Oudtestamentische nonsensgeschiedenissen,
gods doortrapte wonderwerken,
de vage, zichzelf weersprekende evangeliën,
het ontwerp waar de godsfilosofen de mond
vol van hebben – één
giechelende naakte inboorling
veegt alles van tafel!

Louter
door zijn aanwezigheid.

Het feit dat de grondlegger van de evolutieleer figureert in een bundel over identiteit en etniciteit is op zichzelf niet verbazingwekkend. In zijn *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) zette Darwin zijn theorie van de natuurlijke selectie uiteen, die het ontstaan van nieuwe soorten verklaart uit *the survival of the fittest*. De evolutieleer die hieruit later zou voortvloeien, is een in de moderne westerse geschiedenis ongehoord invloedrijk idee, zeker niet alleen in zijn oorspronkelijk biologische toepassing, maar ook in sociaal-maatschappelijke, politieke en economische zin.¹¹ Evolutie werd geïnterpreteerd als vooruitgang, en deze werd overal gesignaleerd, hetgeen de verschijnselen van modernisering (secularisering, rationalisering) op allerlei terreinen van een 'natuurlijk' geachte legitimering voorzag.

Darwin, die in Westminster Abbey naast Newton begraven ligt, is een van de iconen van het moderne wereldbeeld. Hij is een van de aarstvaders van de moderniteit en als zodanig geen vreemde eend in de bijt van een bundel die de problematiek van

identiteit en etniciteit thematiseert. Het darwinisme legitimeerde voor velen immers óók de snel groeiende sociale en economische verschillen tussen de rassen – in het voetspoor van Darwin is gedacht dat alleen de vrije strijd om de gunstige posities de maatschappelijke en economische vooruitgang garandeerde, een gedachtegang die ook is toegepast op de strijd tussen staten (nationalisme) en tussen rassen (racisme). En hoewel deze koppeling tussen evolutieleer en nationalistische en racistische opvattingen uiteraard historisch is, kunnen Stitou's referenties aan 'Onze Vader' Darwin toch geïnterpreteerd worden als bijdrage aan een actueel debat.

De moderniteit waarvan Darwin een icoon is, is ook in postkoloniaal Nederland actueel. Waar het idee van het 'postmoderne' hier nooit een erg vruchtbare voedingsbodem heeft gevonden,¹² geldt het 'moderne' vaak ongecompliceerd als universele norm. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het huidige debat over allochtonen, waarin nogal eens de stelling wordt ingenomen dat met name de moslimgemeenschap een 'inhaalslag' moet maken. Zij moet moderniseren en zich conformeren aan de typisch moderne waarden. Zo beriepen Frits Bolkestein en Pim Fortuyn zich bij herhaling op de verworvenheden van de Verlichting en ook Ayaan Hirsi Ali wil de moslims 'de kortste weg naar de Verlichting' wijzen in een boek dat *Shortcut to Enlightenment* moet gaan heten.¹³ Deze voorstelling van zaken verraadt een vooruitgangdenken dat kenmerkend is voor de Westerse moderniteit en dat sinds de tweede helft van de negentiende eeuw geschraagd wordt door Darwins theorieën en door het darwinisme dat zich daarop beriep.

Met Darwins verschijning in Stitou's werk stuiten we op een complex dat we verderop nog uitgebreider aan de orde zullen stellen. We stippen het hier slechts aan om nog maar eens te laten zien dat Stitou zijn poëzie, waarin thema's als identiteit, etniciteit en afstamming centraal staan, onnadrukkelijk (want op het niet direct in het oog lopende niveau van de intertekstualiteit) situeert tegen de achtergrond van de sleutelfiguren en -concepten uit de intellectuele geschiedenis van het moderne Westen. Ook met die, de ogenschijnlijk eenvoudige anekdote complicerende, betekenislaag moet bij de interpretatie van Stitou's poëzie rekening gehouden worden.

Nu eerst terug naar het gedicht. Beginnen we onze lectuur van het vervolg van het vierluik opnieuw op het niveau van de anekdote, dan constateren we dat ook in de tweede en derde sequentie het verhaaltje eenvoudig te volgen is:

II

Terwijl een briesje mijn huid liefkoosde
 luisterde ik met ze mee, en
 om een lang verhaal kort te maken:

- 25 drie speleologen; de ontdekking van een grot
 die meer schilderijen bevat dan alle
 hier ontdekte grotschilderingen bij elkaar!

De eigenares bracht mij een café au lait
en ik protesteerde, om haar het bloed dieper
30 onder de nagels vandaan te halen, in het Engels,
fittest lingua franca. Gentlemanlike
waarschuwde ik haar voor darmgassen:
met lactose weet mijn DNA zich geen raad.

III

Ik luisterde mee met de holenonderzoekers,
35 een briesje liefkoosde mijn huid,
de eigenares bracht mij een café noir,
met klem mij niet-aankijkend, tijd
verstreek, briesjes
kietelden mijn huid, de ene
40 na de andere café noir
offerde ik aan Bacchus
en ik luisterde mee en werd gewaar
hoe langzaam het vuur verdween
van de ontdekking, hoe het vuur
45 aan het speleologentafeltje
een dovend kooltje werd.

Ook hier valt het eenvoudig-spreektaalige weer op: een 'lang verhaal kort' (r.24) en 'met ze' (r.23, in plaats van het correcte – en ook 'dichterlijkere' – 'met hen'). Het in de eerste sequentie ingezette verhaallijntje van de confrontatie tussen de donkere Mustafa en de onvriendelijke, ietwat xenofobe hoteleigenaresse wordt hier voortgezet in de beschrijving van de moeizame bestelling van een café noir en wat daarop volgt (Mustafa probeert haar, in reactie op haar onvriendelijkheid, het bloed onder de nagels vandaan te halen en zij kijkt hem niet aan). Daarnaast loopt ook het verhaallijntje van het wél vriendelijk bejegende drietal terrasgasten door. De mannen blijken speleologen te zijn. Ze hebben een grot met schilderingen ontdekt. Terwijl Mustafa hun gesprek aan het belendend tafeltje afluistert, merkt hij hoe dat gaandeweg minder geanimeerd verloopt: 'het vuur [...] / van de ontdekking' wordt een 'dovend kooltje' (r.44-6).

Ook op het wat hogere aandachtsniveau van de thematiek wordt voortgezet wat in de eerste sequentie begonnen was: de thematische complexen rond afstamming (DNA, r.31), nationalisme en etniciteit (het verschil dat geaccentueerd wordt in de taalkeuze van Mustafa), en identiteit (het niet-aankijken in r.37 als ontkenning van identiteit) zijn ook in II en III te herkennen. Vervolgens kan ook op het derde aandachtsniveau dat aan de orde kwam, dat van de intertekstualiteit, continuïteit geconstateerd worden: met de typering van het Engels als de 'fittest lingua franca'

(r.29) wordt in de tweede sequentie opnieuw zijdelings naar Darwin verwezen, meer precies naar een van de grondbegrippen uit het Darwinistisch discours: de *survival of the fittest*.

Op het niveau van de intertekstualiteit – hier breed opgevat, dus niet alleen als de relatie tussen de ene (literaire) tekst en de andere, maar ook als de relatie tussen de tekst en een geschiedenis of een tekstueel gedocumenteerde gebeurtenis – is er in de tweede en derde sequentie meer aan de hand. Ook hier wordt de schijn van eenvoud weggenomen zodra we dieper in de grotten van (en rondom) de tekst doordringen. Het zijn uiteraard de gegevens over de speleologen en hun ontdekking die in dit gedicht aanleiding geven om te zoeken naar een geschiedenis of gebeurtenis buiten de tekst: spectaculaire grotschilderingen ('meer [...] dan alle hier ontdekte grotschilderingen bij elkaar', r.26-7), drie ontdekkers, de Ardèche. En inderdaad: Stitou refereert hier aan de ontdekking van de voorhistorische tekeningen in de Grottes Chauvet bij het plaatsje Pont d'Arc in de Franse Ardèche in 1994 – een nieuwsfeit dat destijds alle kranten haalde, ook 'de krant van gisteren'.¹⁴

De ontdekking was zo spectaculair omdat de schilderingen – die dateren uit het Paleolithicum (de oude steentijd), ongeveer 30.000 jaar voor het begin van onze jaartelling – van een complexiteit en een artistieke geavanceerdheid zijn die men tot dan toe alleen had kunnen waarnemen in vondsten uit veel latere fasen van de menselijke ontwikkeling. De ontdekking in de Grottes Chauvet schopte aldus de vigerende kunsthistorische theorie omver dat er in de (voor-)geschiedenis van de beeldende expressie een geleidelijke, lineaire ontwikkeling zou hebben plaatsgevonden van simpele vormen naar complexe vormen; een artistieke evolutie. En op dát punt wordt het gegeven in de context van Stitou's gedicht bijzonder interessant, omdat hier opnieuw Darwin om de hoek komt kijken. Op de website die het Franse Ministerie van Cultuur aan de Grottes Chauvet gewijd heeft, schetst de antropoloog David Lewis Williams de achtergronden van de ontdekking. Williams schrijft over de schilderingen:

The sophistication of the images confirmed what some researchers had already suspected: the notion of a linear evolution of art from simple to complex forms is, quite simply, wrong. That notion derived from post-Darwinian perspectives that foregrounded the idea of evolution from simple to complex and that had been applied in almost every research area - zoological and botanical evolution, social evolution, the evolution of language, and so forth. Now, directly contradicting the Darwinian paradigm, the Chauvet Cave shows that 'sophisticated' art was being made at the beginning of the Upper Palaeolithic [...], the time when anatomically modern people first began to replace Neanderthals in Western Europe.

Met andere woorden, de ontdekkers van de Chauvet-grotten gooiden met hun vondst de gangbare opvattingen over evolutie ondersteboven: zij deconstrueerden een deel van het gigantische bouwwerk dat op het fundament van Darwins theorie gebouwd is. Of, wat dichter op de tekst van 'Het zingen vergaat je' geformuleerd:

de speleologen in het gedicht hebben een ontdekking gedaan die de ontmaskering betekent van een theorie gebaseerd op het idee van artistieke evolutie. Interpretatief kan daaraan om te beginnen de conclusie verbonden worden dat het gedicht weerstand biedt aan een dwingend darwinistisch verklaringsmodel dat het bestaan van een hoogst ontwikkelde vorm (in dit geval: kunstvorm) poneert en dat daarmee voor die vorm de kwalificatie ‘superieur’ claimt. En bij uitbreiding kan dat (gelet de thematiek van *Varkensroze ansichten*) nog worden veralgemeend tot: deze poëzie verhoudt zich kritisch tot het soort evolutie- en vooruitgangsideeën van de man (of: ontwikkeld in de naam van de man) die in de bundel ‘Onze Vader’ heet. Zij ondergraaft het soort ideeën waarop het Westen zijn zelfgenoegzame moderniteitsconcept heeft gebaseerd (dat natuurlijk ook het concept is van waaruit de zich superieur wanende hoteleigenares in ‘Het zingen vergaat je’ redeneert).

Voor wie deze laatste stappen (van ‘Het zingen vergaat je’ naar de door ons in het werk van Stitou gesignaleerde moderniteitskritiek) wat te groot zijn, slaan we op dit punt even een zijweg in om iets meer te laten zien van de Darwin-betekenislijn in *Varkensroze ansichten*.¹⁵ We kijken daartoe nogmaals naar het al genoemde gedicht ‘Shakespeare, misselijkmakend of omtrent onze vader, details’,¹⁶ waarin, volgens de aantekeningen achterin *Varkensroze ansichten*, geciteerd wordt uit *De autobiografie van Charles Darwin*, in de vertaling van Fieke Lakmaker (2001). Het zijn, zoals de titel al aangeeft, inderdaad details uit de autobiografie die in het 31 secties tellende gedicht uitgelicht worden. Als voorbeeld geven we hier sectie 14:

Het huwelijk? Een gehuwd man is
slechter af dan een neger maar
vrijgezellenleven heeft grotere
nadelen: eenzaamheid, *vetzucht en*
luiheid. Dus nam Onze Vader de
beleefdheidsbezoekjes – opgelatenheid
voor lief, huwde een dienstbare vrouw.

Deze strofe verwijst naar de passages in de autobiografie waarin Darwin melding maakt van het dilemma dat hem als jonge vrijgezel kwelde: trouwen of niet? De gecursiveerde gedeelten zijn letterlijke ontleningen aan de autobiografie, de rest is parafrase, ontleend aan een ‘voors en tegens’-lijstje dat Darwin maakte.¹⁷ Zijn overwegingen spitsen zich vooral toe op de aanslag op zijn vrijheid die een huwelijk zou betekenen. Onder het hoofdje ‘TROUWEN’ lezen we onder meer:

elke dag tijdverlies (tenzij je vrouw een engel is en ervoor zorgt dat je bezig kan blijven)
– beleefdheidsbezoekjes – opgelatenheid.

En onder ‘Niet TROUWEN’ nam hij onder meer het volgende op:

Vrije keuze in gezelschap en vooral *zeer weinig*. Conversatie met intelligente mannen in clubs.
Geen gedwongen bezoeken aan familie.

Ook vreest Darwin als getrouwd man minder te kunnen reizen:

Ik zal nooit Frankrijk leren kennen – noch het continent zien – niet naar Amerika – niet in een ballon opstijgen – niet in mijn eentje naar Wales gaan – arme slaaf, je zal slechter af zijn dan een neger.

In de oorspronkelijke context van de brontekst is Darwins verzuchting over de ‘neger’ een waardenvrije vaststelling binnen de contemporaine sociale verhoudingen. Maar Stitou past zijn bronnen aan aan zijn eigen thematiek. De negentiende-eeuwse koppeling van onderworpenheid, slavernij en ras in de laatstgeciteerde strofe is onderdeel van een motivisch complex in Stitou’s Darwin-gedicht. Steeds weer duiken er aan Darwins autobiografie ontleende noties in op die op z’n minst *enigszins* racistisch georiënteerd zijn. Voorbeelden hiervan zijn de verwijzingen in gedicht en autobiografie naar de fysieke kenmerken van personen, waaraan op quasi wetenschappelijke wijze niet alleen karaktereigenschappen, maar ook kwaliteiten en talenten afgelezen worden. De interessantste bijdrage aan dit motivisch complex is aan te treffen in sectie 6:

Zijn schedelbult voor eerbied, meende een
vermaarde Duitse schedelkundige, *voldoende ontwikkeld*
voor wel tien geestelijken! Maar Cambridge,
waar Onze Vader leerde voor plattelandspriester
(na een mislukte studie medicijnen) een fiasco.

Deze sectie verwijst naar een passage in de autobiografie waarin Darwin refereert aan de frenologie,¹⁸ de leer volgens welke men aan de vorm van de schedel (knobbels) het bezit van bepaalde eigenschappen meende te kunnen aflezen. De frenologie gaf de aanzet tot de praktijk van de craniometrie (schedelmeting), in de negentiende eeuw door de koloniale mogendheden vooral gebruikt om de verschillen tussen rassen te meten. Metingen moesten aantonen dat de herseninhoud van blanken groter was dan die van andere rassen, bijvoorbeeld omdat de koloniale overheersing op die manier van een wetenschappelijke legitimatie kon worden voorzien.

Na de publicatie van *On the Origins of Species* werd Darwins evolutieleer door frenologen en craniologen al snel gebruikt om rassen op een ‘stamboom’ van het menselijk ras te plaatsen: de negers onderaan, het dichtst bij de aap... Ook de eugenetische beweging, waarvan Darwins neef Francis Galton de grondlegger was, keek ‘Darwinistisch’ tegen rassenverschillen aan. Als de mens inderdaad, zoals Dar-

win meende, het product was van natuurlijke selectie, zo redeneerde Galton, dan was het selectiemechanisme van het grootste belang wil er ook daadwerkelijk van *survival of the fittest* sprake zijn. Aldus meende hij dat actieve (overheids)bemoeienis met de voortplanting moest garanderen dat vooral de sterksten voor nakomelingen zouden zorgen. De populariteit van de eugenetische beweging greep snel om zich heen en in de jaren dertig van de twintigste eeuw golden er sterilisatiewetten in bijvoorbeeld de Verenigde Staten, Canada, Denemarken, Finland, Estland en IJsland, maar ook en vooral in Nazi-Duitsland, waar de eugenetiek een expliciet racistische inslag had (net als overigens in Noord Amerika).¹⁹

Men kan Darwin niet de verantwoordelijkheid in de schoenen schuiven van wat er door dolgedraaide freno-, cranio- en eugenetologen allemaal bedacht is naar aanleiding van zijn theorieën.²⁰ Wij beperken ons hier tot het feit dat zij daarbij steeds naar Darwins evolutieleer verwezen, zonder in te gaan op de mate waarin dat correct was. Darwins theorieën voorzagen aldus bepaalde racistische classificaties van een wetenschappelijke legitimering. Racisme werd daarmee een van de minder fraaie, maar typische gezichten van de moderniteit; een van de vele verklarende theorieën die gedragen werden door de resultaten van de wetenschappelijke revolutie.²¹ ‘Onze Vader’ Darwin, *founding father* van de moderniteit, die door Stitou zeker niet ongecompliceerd als held geportretteerd wordt, dankt zijn opvallende plaats in *Varkensroze ansichten* aan de prominente rol die hij (zijns ondanks) speelde in dit proces. De vele verwijzingen naar de ‘wetenschappelijke’, darwinistische, legitimering van racisme in *Varkensroze ansichten* staan in het teken van moderniteitskritiek.

Een ander voorbeeld daarvan zien we in het gedicht ‘De vreemdeling bestaat niet’.²² Ook dáár is sprake van een ‘schedelkundige’, en in de passage waarin deze ‘westersche’ figuur (‘kapitalist’ en wetenschapper) opduikt, wordt een onmiskenbaar ironische toon aangeslagen:

[...] de westersche consul,
kapitalist van de koude grond, schedelkundige.
De vorm van de schedel, leert zijn metafysica,

valt samen met de kwaliteit van de ziel
waaraan onderdak geboden wordt.
De westersche consul, de schedelkundige.

De schedelkundige met de ideale schedel
schrijft zijn dienstbare vrouw hoe
deze schijnbaar ordelooze chaos
van twee en viervoetige wezens
een orde bewaart die ons, westerlingen,
verbaast. [...]

Ook in dit gedicht citeert en parafraseert Stitou en wel uit een boekje uit 1896, getiteld *Mohammed–Christus. Vier schetsen van eene reis in het Oosten*, waarin de hervormd predikant dr. J. Th. de Visser verslag doet van zijn reiservaringen in een aantal Islamitische landen. Het geciteerde fragment uit *Varkensroze ansichten* refereert losjes aan De Vissers beschrijving van de stad Caïro. De cursief gedrukte regels, een beschrijving van het straatbeeld in de Egyptische hoofdstad, zijn er (bijna) letterlijk aan ontleend,²³ evenals de figuur van de ‘westersche consul’.

Wat de keuze voor deze intertekst interessant maakt, is de imperialistische strekking van de brontekst. De Visser, die zichzelf steevast ‘westerling’ noemt, bulkt van zelfgenoegzaamheid. Hij is, in termen van Edward Said, een klassieke oriëntalist die een repressieve manier van spreken bezigt over ‘de oriënt’. Wat niet ‘westersch’ is, is voor hem niet alleen exotisch (en dus: koddig, van ondergeschikt belang), maar ook beangstigend (want vreemd). De Vissers prototypisch imperialistische reactie daarop is dat hij het vreemde probeert te temmen door het te onderdrukken en door er een *orde* in te signaleren (een orde die ‘ons westerlingen’ weliswaar verbaast, maar die ondertussen wel door een westerling geconstateerd moest worden). Stitou signaleert deze oppressieve tendens in De Vissers boekje ook. Zo wordt ‘den Arabier’ in het gedicht, met aan *Mohammed – Christus* ontleende woorden, als volgt getypeerd:²⁴

Tweevoetig wezen. Apathisch, fatalistisch,
desalniettemin bij voldoende leiding
uitmuntend werkdier: *den Arabier*.

Voor De Visser – hij zou in 1897 lid van de Tweede Kamer worden, later CHU-minister, Commandeur in de Orde van de Nederlandse Leeuw en minister van Staat – is de Arabische cultuur letterlijk een achterlijke cultuur die vijandig staat ten opzichte van de vooruitgang (waarop het Westen het patent heeft). Hij schrijft nadrukkelijk vanuit de *moderne* orde – zijn *hangup* met ordening en structuur mag als karikatuur kenmerkend heten voor de moderniteit²⁵ – en in het beeld dat hij van die orde schetst staan organisatie, eenheid en ratio centraal, maar óók godsvrucht. Zijn boekje, dat het karakter van een pamflet heeft, ademt de rotsvaste overtuiging dat de zegeningen van de Christelijke cultuur van het Westen aanstonds ook de Islamitische Arabieren tot inkeer zullen brengen. Of, zoals De Visser het in zijn inleiding uitdrukt: ‘dat voor de Zon des heils de maan van Mecca spoedig wijke’.²⁶ De Visser poneert in *Mohammed – Christus* de superioriteit van het gemoderniseerde Westen en zijn argumenten voor die claim ontleent hij aan de Christelijke geloofsleer, de leerstukken van de Verlichting en de wetenschap.

Aan de Christelijke geloofsleer ontleent hij het axioma dat de westerse (Christelijke) waarden beter zijn dan de oosterse (Islamitische). Zo beschrijft hij een rouwstoet in Caïro, die hem aanvankelijk als schouwspel behaagt. Maar, schrijft hij dan, ‘toch beving mij een droevig gevoel, toen ik die plek verliet. [...] Mij greep het gemis van waardigen ernst en van eerbiedige lijdzaamheid aan die [...] toch

uitsluitend vruchten van den christelijken levensboom zijn'.²⁷ Op andere plaatsen toont De Visser zich een kind van de Verlichting. Hij beroept zich veelvuldig op de verworvenheden van die bij uitstek westerse traditie en klaagt vanuit dat standpunt de Islam aan. 'Den Islam' schrijft hij, 'maakt van den mensch tegenover God een slaaf'.²⁸ Hoezeer voor De Visser het Christelijk geloof en de verworvenheden van de (generationaliseerde) westerse moderniteit samengaan, blijkt uit zinnen als deze: 'De westersche beschaving en nijverheid mogen bij toeneming den mahomedaan [sic] overtuigen van de gezegende werking van het christendom'.²⁹ Ook de wetenschap levert De Visser argumenten. Of beter: de westerse wetenschap doet dat, want op 'de beroemde Mahomedaansche universiteit El-Azhar te Caïro' heeft hij felle kritiek. Wetenschap, schrijft hij, is daar 'in den grond der zaak slechts wetenschap van den Koran, en mitsdien de dood voor het vrije onderzoek'.³⁰

Wat De Visser daar aan westerse wetenschap tegenover plaatst, zijn de negentiende-eeuwse zekerheden van de craniologie. De obsessie van deze westerse reiziger met de fysieke kenmerken van de bewoners van 'deze tooverwereld' blijkt meteen al op de eerste bladzijde. Zo maakt hij melding van de 'ovalen schedel' van een 'donkerbruine Fellah'.³¹ Stitou laat in 'De vreemdeling bestaat niet' niet na de craniologische obsessie van De Visser te accentueren. Te overdrijven, zelfs, want het woord 'schedelkundige' uit Stitou's gedicht komt bij De Visser niet voor. Maar door het opnieuw te gebruiken legt Stitou de link met Darwins 'schedelbult voor eerbied' uit het Shakespeare-gedicht eerder in de bundel, waarmee ook hier de darwinistische context weer wordt geactiveerd.

'De vreemdeling bestaat niet' draagt in die zin bij aan de moderniteitskritiek van *Varkensroze ansichten* dat het laat zien hoe ook het wetenschappelijke wereldbeeld van het moderne westen op onderdelen het karakter van een religie heeft:

de westersche consul,
kapitalist van de koude grond, schedelkundige.
De vorm van de schedel, leert zijn metafysica,

valt samen met de kwaliteit van de ziel.

De kunde van de westerse schedelkundige in het gedicht heet niet voor niets een metafysica: een metafysica die een leer is evengoed als de leer van de Koran of de Bijbel. De 'harde feiten' waarop zij berust (schedelmetingen) zijn historisch gebleken volstrekt manipuleerbare gegevens te zijn, aangewend om de meest macabere daden te rechtvaardigen.

Het religieuze karakter van de wetenschap en haar axioma's wordt in *Varkensroze ansichten* voortdurend benadrukt. Steeds worden de ogenschijnlijk onverenigbare discoursen van wetenschap en religie samengebracht; de beide betekenislijnen zijn in de bundel sterk met elkaar verweven.³² Zo duiken, wanneer Darwin in de gedichten wordt genoemd, in de onmiddellijke context van die naam stevast naar

het religieuze verwijzende woorden op als ‘hogepriester’, ‘Christus’ en ‘tempel’,³³ ‘priester’, ‘geestelijken’ en ‘Onze Vader’,³⁴ of ‘bidden’ en ‘gebed’.³⁵

De grondslagen van de moderne westerse wereld vormen óók een geloof, hoezeer de moderne orde ook als universeel en natuurlijk wordt voorgesteld en de axioma’s die haar schragen als algemene wetmatigheden – dat lijkt de overtuiging te zijn van waaruit *Varkensroze ansichten* is geschreven.³⁶ De centrale begrippen ‘identiteit’ en ‘etniciteit’ komen daardoor bij Stitou op de helling te staan: ze betekenen iets in een ordelijke wereld van meetbare zekerheden en duidelijke onderscheidingen (wij/zij, wit/zwart, vreemd/eigen), maar ze verliezen hun betekenis wanneer die zekerheden schijnzekerheden blijken te zijn en de onderscheidingen instrumenten van machtsuitoefening.

Keren we terug naar ‘Het zingen vergaat je’, de openingsreeks van *Varkensroze ansichten*. We verlieten het terras op het moment dat het vuur van het gesprek tussen de ontdekkers van de grot ‘een dovend kooltje werd’. In de vierde en laatste sequentie stopt het gesprek zelfs geheel en wordt er ook niet langer wijn gedronken: de gezichten aan ‘het speleologentafeltje’ verstarren, waarna in de slotregels gesuggereerd wordt dat de oorzaak hiervan wel eens het dreigende conflict over de naamgeving van de ontdekte grot zou kunnen zijn:

iv

De wetenschappers zwegen,
dronken niet langer wijn,
hun gezichten verstarren.

50 Alsof ieder afzonderlijk zich terugtrok,
zich wapende.

Aanvankelijk ontglipte mij de aard van deze kentering,
begreep ik niet waarom het verbond werd opgeheven
en nog begrijp ik niet waarom ik het volgende moment

55 het zwijgen doorzag.

Ik weet niet hoe het openbare zich openbaart.

(Getuige was ik,
vermoed ik achteraf,
van een historische gebeurtenis

60 van de hoogste orde maar door onze soort
een plaats in onze geschiedenis ontzegd.)

De speleologen, gekweld vroegen ze zich af:
naar wie van ons wordt de grot vernoemd?

Op anekdotisch niveau is opnieuw alles zonneklaar: een conflict over de naamgeving van de grot zal er inderdaad wel geweest zijn, want van de drie ontdekkers – Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel-Deschamps en Christian Hillaire – viel alleen de eerste de eer te beurt in de naam van de grot vereeuwigd te worden.³⁷

Ook hier ligt het echter weer subtieler, en de eerder in de reeks geactiveerde intertekst van het darwinisme helpt ons opnieuw om dat aan het licht te brengen. In de eerste plaats kun je in het plots verkilde klimaat tussen Stitou's drie speleologen ('Alsof ieder afzonderlijk zich terugtrok, / zich wapende', r.48-9) het begin vaststellen van hun eigen *struggle for life*: wie zal er als winnaar uitkomen en vereeuwigd worden als naamgever? Tegelijk zijn we hier terug bij de met de naam van 'Mustafa' in sequentie 1 al geëntameerde kwestie van de eigen identiteit, en meer precies het unieke etiket dat de eigen naam (in dit geval 'Chauvet' en niet Hillaire of Brunel-Deschamps) is. Tot slot is het in het licht van het voorafgaande ook bijzonder fraai dat de grotschilderingen zelf in zekere zin óók een visitekaartje zijn van de prehistorische mens: een eerste identiteitsbewijs.

'Het zingen vergaat je' mag op het eerste gezicht een doodeenvoudig anekdotisch gedicht lijken, wie beter kijkt ziet dat de tekst binnen de context van de bundel, maar ook in het intertekstuele web dat de tekst omgeeft, aanmerkelijk rijker is dan het zich liet aanzien. Stitou's nonchalance is dus verraderlijk, net als zijn losjes-tellende toon. In deze poëzie wordt wel degelijk iets aan de orde gesteld. Maar dat wil nog niet zeggen dat die (min of meer verborgen) inhoud ook zonder meer als 'strekking' te parafraseren is.

Dat Stitou's moderniteitskritiek ook in 'Het zingen vergaat je' impliciet blijft, blijkt als we tot slot het personage 'Mustafa' uit de openingsreeks nog even onder de loep nemen. Daarvoor is het noodzakelijk erop te wijzen dat zich in *Varkensroze ansichten* de sporen bevinden van nog een 'andere' Darwin, dan de man die we ontmoetten als voorganger van allerlei suspecte maatschappij-opvattingen. 'Mustafa' stelt zich in de vier sequenties op als neutrale observator: hij oordeelt of analyseert niet. Je zou hem op grond van die neutraliteit een 'klassieke' darwinist kunnen noemen. Bioloog Ernst Mayr wijst er in *Het recht van de sterkste*, een studie naar Darwin en het ontstaan van de moderne evolutietheorie, op dat het belangrijkste paradigma waartegen Darwins theorieën zich verzetten het op Plato's gedachtegoed gestoelde *essentialisme* was. Aan de slechts ogenschijnlijke veranderlijkheid van al het bestaande in de werkelijkheid, ligt een onveranderbare essentie ten grondslag: 'Variatie is de manifestatie van onvolmaakte weerspiegelingen van de onderliggende constante essenties'. Vanuit essentialistisch oogpunt was de wereld dus principieel onveranderlijk. Over de dominantie van dit paradigma in de negentiende eeuw, schrijft Mayr:³⁸

Het essentialisme had gedeeltelijk een grote invloed omdat het principe in onze taal verankerd ligt, zoals ons gebruik van een enkel zelfstandig naamwoord om een grote verscheidenheid in onze omgeving te omschrijven, bij voorbeeld berg, thuis, water, paard, eerlijkheid. Hoeveel soorten bergen of water er ook zijn, en ook al houden die soorten niet direct verband met elkaar (zoals leden van een soort), het zelfstandig naamwoord vertegenwoordigt het begrip.

De caféhoudster in Stitou's openingsreeks, voor wie de naam 'Mustafa' fungeert als soortnaam, kan gezien worden als typische vertegenwoordiger van het essentialistische denken. Bij Mayr lezen we vervolgens:

In het dagelijks leven gedragen wij ons grotendeels essentialistisch (typologisch) en worden we ons alleen van variatie bewust als we individuen vergelijken. Degene die spreekt over 'de Pruis', 'de jood', 'de intellectueel', geeft blijk van essentialistisch denken. Een dergelijk taalgebruik negeert dat elke mens uniek is en geen enkel individu identiek.

Mayr stelt het darwinisme hier recht tegenover: dat stelt de uniekheid van het individu centraal: hij spreekt van het 'cruciaal belang van individualiteit in het evolutieproces'. Ik-figuur 'Mustafa' (maar in dit geval ook dichter Stitou) stelt zich aan de darwinistische zijde op: hij is partijloos waarnemer en signaleert daarbij het essentialisme van de ander (zijn tegenspeelster, de caféhoudster).³⁹

Maar hoe verhoudt deze 'darwinistische' stellingname (van personage en van dichter) zich nu tot de door ons gesignaleerde moderniteitskritiek in *Varkensroze ansichten*; hoe is het te rijmen met het feit dat de verwijzingen naar Darwin en zijn nawerking in de bundel verder allesbehalve onkritisch zijn? Het antwoord op deze vraag kan ontleend worden aan de slotsequentie van 'Het zingen vergaat je'. 'Mustafa' (het personage), de darwinist in de zojuist omschreven zin, wordt daarin geportretteerd als iemand die handelt in een onbestemder omgeving dan hij zich bewust is. Hij blijkt onbewust te voelen dat er iets gaande is – in darwinistische formuleringen, uiteraard:

(Getuige was ik,
vermoed ik achteraf,
van een historische gebeurtenis

60 van de hoogste orde maar door onze soort
een plaats in onze geschiedenis ontzegd.)

De ikfiguur ('Mustafa') *vermoedt* slechts dat hij een historische gebeurtenis van ongekend formaat heeft bijgewoond. Uit de informatie van de auteur (de dichter Stitou) weten wij dat dat inderdaad zo is: de ontdekking is van formaat, want zij valt de gangbare evolutietheorie aan op een cruciaal punt. Wat we hier zien, is dat de anekdotische 'dichterlijke ik' en de auteur zich scheiden. Of meer alledaags

geformuleerd: de *dichter* Stitou weet meer dan zijn *personage* 'Mustafa'.⁴⁰ De laatste, echter, is de enige die in de bundel rechtsreeks het woord tot ons richt: de moderniteitskritiek die in de bundel te ontwaren is, blijft impliciet, want de dichter zelf spreekt zich niet uit.

Oppervlakkig bezien bevestigt *Varkensroze ansichten* daarmee de literatuursociologische constatering (of beter gezegd de opvatting) die in de laatste decennia met enige regelmaat in beschouwingen over literatuur en poëzie opdook, dat schrijvers en dichters zich 'in deze tijd' niet meer zouden kunnen engageren. Nu hebben poëzie en engagement niet alleen 'in deze tijd', maar gedurende de hele twintigste eeuw een complexe verhouding gehad. Benoît Denis staat, in zijn in 2000 verschenen *Littérature et engagement*, stil bij dit probleem, waarbij hij zich vooral bij Sartres afwijzing van poëzie als mogelijk genre voor engagement aansluit.⁴¹ Los van het specifieke vraagstuk 'poëzie en engagement' zet Denis zich af van de opvatting dat literair engagement so wie so onmogelijk geworden zou zijn in het post-ideologische tijdperk:

Il est vrai que la fin de l'utopie révolutionnaire, qui a si puissamment mobilisé les écrivains pendant près d'un siècle, a privé la littérature d'un horizon idéologique qui lui était sans doute essentiel dans la perspective qui nous occupe. Mais il faut aussi admettre que l'engagement ne se résume pas à telle ou telle prise de position politique, qu'il suffirait d'inscrire plus ou moins distinctement dans l'oeuvre. Fondamentalement, l'engagement est une confrontation de la littérature au politique, au sens le plus large.

Wanneer je engagement niet te nauw definieert, als instrument van een welomschreven ideologie dus, maar eigentijdser en breder, dan kan Stitou wel degelijk een geëngageerd dichter genoemd worden. Zijn moderniteitskritiek logenstrafte het populaire idee dat dichters van nu niet (meer) bij de sociaal-maatschappelijke actualiteit betrokken zijn.

Ook hiermee verwante kwesties doen niets af aan Stitou's werk. Zo poneren commentatoren nog wel eens dat hedendaagse literatoren te kampen hebben met het verlamme besef dat 'alles al gezegd is' – iets werkelijk nieuws kan een schrijver niet meer toevoegen, dus houdt hij zijn mond maar of richt hij zich, veel minder hoogdravend, louter nog maar op vermaak en amusement van zijn lezer. Ook wordt wel beweerd dat schrijvers ten onder gaan of zijn gegaan in het mediageweld van vandaag: vanaf zoveel podia tegelijk wordt de huidige informatie- en kunstconsument toegeschreeuwd, dat de stem van de literatuur in de kakofonie niet of nauwelijks nog hoorbaar is.⁴²

Ook in de door ons tot nu toe onbesproken titel van de openingsreeks, 'Het zingen vergaat je', zou een bevestiging gezien kunnen worden van de gedachte dat dichterlijk engagement niet meer mogelijk is – van de gedachte, zelfs, dat Stitou zich daarbij neerlegt. Omdat de titel op anekdotisch niveau niet goed met de tekst van het gedicht in verband gebracht kan worden (er wordt immers niet gezongen),

is de verleiding groot het ‘zingen’ poëticaal-metaforisch op te vatten als ‘dichten’. En in die lezing zou de titel iets uitdrukken als: de dichter (zanger) is een buitenstaander, hem vergaat de lust tot dichtten (zingen) wel als hij zich realiseert dat hij toch altijd aan de zijlijn van de geschiedenis zal blijven staan. Evenmin als Mustafa op het terras is hij méér dan een getuige van halfbegrepen historische gebeurtenissen: erin ingrijpen kan hij niet.

Het zijn niet de dichters, maar de denkers en de wetenschappers die de wereld hebben bepaald waarin Stitou zijn poëzie situeert: Newton, ‘Onze Vader’ Darwin – de grondleggers van de moderniteit. Maar dat is op het niveau van het betrekkelijk onwetende personage ‘Mustafa’, het niveau van de anekdote. Op de hogere niveaus van thematiek en intertekstualiteit wordt deze hiërarchische tweedeling van dichters en wetenschappers subtiel onttakeld, waardoor *Varkensroze ansichten* óók een poëticaal statement blijkt te zijn (of misschien beter: een statement over de status of positie van de literatuur), met wel degelijk geëngageerde trekken, waar het zich uitzet met vraagstukken die ten grondslag liggen aan de huidige maatschappelijke verhoudingen. Als de dichter inderdaad een buitenstaander is die de moed opgeeft dat hij met zijn poëzie nog iets betekenen kan, hoe is het dan te verklaren dat uitgerekend Darwin de enige is van wie in *Varkensroze ansichten* gezegd wordt dat de zin in poëzie hem vergaan is? ‘Zijn liefde voor poëzie/duurde tot Zijn dertigste’, lezen we in ‘Shakespeare, misselijkmakend of omtrent Onze Vader, details’. Daarvoor kwam een bijna rabiante liefde voor feiten en systemen in de plaats:

onverwoestbaar zijn drang tot
het verzamelen van feiten,
eindeloze verzamelingen van
feiten legde Onze Vader aan

Want:

Feiten onderbrengen in wetten
is doorgronden.

Ook wanneer Darwin in het gedicht zelf sprekend opgevoerd wordt, legt hij een verband tussen zijn groeiende passie voor systematiseren en het tanen van zijn liefde voor de literatuur:⁴³

*Het lijkt of mijn geest een of ander
apparaat is geworden voor het
destilleren van algemene wetten
uit grote verzamelingen feiten.*

Sindsdien is Shakespeare ‘zo onverdraaglijk saai dat ik er/ misselijk van word’.⁴⁴ Wanneer Darwin eenmaal de smaak te pakken heeft van het ordenen – deze moderne handeling bij uitstek, hier door Stitou als karikatuur gepresenteerd – verliest hij zijn belangstelling voor de dichtkunst: het zingen vergaat hem.

Deze wending naar de geordende ‘feiten’ en de ‘algemene wetten’ mag Darwin tot een van de sleutelfiguren van de intellectuele geschiedenis van het westen gemaakt hebben, in *Varkensroze ansichten* maakt zij er Darwins rol niet glorieuzer op. De orde en de feiten waarvoor hij de poëzie liet varen, liggen in de bundel immers impliciet onder vuur: het zijn de quasi-universele, onaantastbaar geachte pijlers van ‘algemene wetten’: instrumenten van machtsuitoefening dus. Stitou refereert in *Varkensroze ansichten* vaak aan de zogenaamde ‘harde feiten’ die de orde ondersteunen en mogelijk maken, maar steeds worden ze als mensenwerk ontmaskerd. Heel mooi is deze ontmaskering van de ‘feiten’ te zien in het gedicht ‘Feest’, waarin de ikfiguur in een snikheet overheidsgebouw een officieel document gaat afhalen, de ‘bevestiging verklaring vernietiging geboorteakte’ die na jaren wachten eindelijk is gearriveerd vanuit ‘het belendende overheidsgebouw’. Opnieuw zien we dat ‘onze’ identiteit niet iets is dat ‘van nature’ bestaat. Het gaat bij identiteiten om officiële documenten die aan een loket worden verstrekt of ingetrokken.⁴⁵ Identiteitspapieren, raciale kenmerken, de resultaten van schedelmeting – het is allemaal mensenwerk: het zijn slechts ‘feiten’ omdat de mensen die ze bedacht en gemanipuleerd hebben ze zo noemen.

Juist de door Darwin versmade poëzie stelt dus dat misbruik van ‘gegevens’ aan de kaak. Doordat ze zich eraan probeert te onttrekken, doet ze datgene dat de wetenschap zou *moeten* doen: onbevangen onderzoek. Stitou’s poëzie klaagt niet aan, er is geen expliciete ‘boodschap’ aan te ontlenuen, maar zij onderzoekt en daagt uit tot (zelf)onderzoek. De bundel is niet directief, maar draagt de elementen aan die de lezer nodig heeft om zélf te ontdekken dat de identiteitsbepalende *roots* waarmee in de bundel wordt geschermd geen natuurlijke gegevens zijn, maar historisch én ideologisch geladen constructies. Dit geldt voor alle grote mythen van ons bestaan, waarvan Stitou er vele aan de orde stelt: religieuze systemen, (nationale) identiteiten en wetenschappelijke verklaringsmodellen als dat van de evolutie.

Dit laatste schema, dat van de evolutie, is door Stefan Hertmans in zijn essaybundel *Het putje van Milete* omschreven als ‘een van de schema’s waarin wij westerlingen ons uitdrukken als we het hebben over dingen die we liever niet ter discussie stellen’.⁴⁶ Dingen, dus, die we voor ‘natuurlijk’ willen houden. Ook Stitou toont zich in zijn poëzie gefascineerd door deze valse natuurlijkheid. En uiteraard zit daarin óók iets van een aanklacht. De dichter van de regels ‘gedachten zijn van taal/en niet van een natuurlijke’ schrijft poëzie die impliciet protesteert tegen de quasi-universele oordelen die het natuurlijksdenken genereert, tegen de tweewardegelike logica van ‘goed’ en ‘fout’ of ‘mooi’ en ‘lelijk’. Niet voor niets schrijft Stitou in het gedicht dat we in het begin van deze bijdrage citeerden dat de ‘klootjes’ in de vinexwijken ‘het goede van het zwarte’ willen scheiden. ‘Goed’ of ‘mooi’ zijn geen onschuldige woordjes, het zijn oordelen die opvattingen en ideologie aan het zicht

onttrekken. De échte vraag is niet of iets goed is, de echte vraag luidt: wie wil dat het goed gevonden wordt.

Stitou onderzoekt de ‘vanzelfsprekendheden’ van de hedendaagse samenleving en cultuur door in zeer levendige en geestige poëzie te laten zien wat er aan historische premissen en vooronderstellingen ónder zit. Ook wat zich als onbenullig voordoet, als onbewust of vanzelfsprekend, is het product van een door mensen gemaakte cultuur. Misschien dat we de titel van *Varkensroze ansichten* ook wel in deze zin mogen interpreteren. Bij het woord ansichten denken we in de eerste plaats aan de nietszeggende prentjes die mensen gebruiken als ze tijdens hun vakantie de behoefte voelen het thuisfront van wat onbenulligheden op de hoogte te stellen. Zo bezien is een ansicht de naïeve onschuld zelve. Maar het woord kan óók in zijn eigenlijke Duitse betekenis gelezen worden: *Ansichten* zijn meningen, opvattingen. En dan zegt het uiteraard wel iets dat deze opvattingen van Stitou de huidskleur van een blanke krijgen: varkensroze.

Deze Marokkaanse Nederlander, die zijn nationaliteit niet heeft geërfd maar gekozen en die een icoon van de westerse moderniteit als Darwin ‘Onze Vader’ noemt, voert een onderzoek uit naar de wortels van ‘onze’ cultuur. En omdat hij daarmee een subtiele bijdrage levert aan een hoogst actuele discussie, onttrekt hij zich superieur aan het gesomber over het geringe maatschappelijk bereik van de literatuur. Hij verdient dan ook lezers die zich voor zijn engagement openstellen. En hij niet alleen. Juist als het de communis opinio is dat dichters geen stem meer hebben, moeten we op zoek naar wat literatuur nog kan zeggen in de wereld van vandaag. Maar wie dat weten wil, kan zich al lezend niet tot de anekdotische oppervlakte van de tekst beperken. Hij zal zich ook als speleoloog moeten gedragen.

Literatuuropgave

Bauman, Zygmunt 1993. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge 1993.

Bauman, Zygmunt 1998. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge 1989.

Breure, Marnel & Liesbeth Brouwer 2004. ‘Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland’. In: Buikema & Meijer (red.) 2004, p.381-396.

Buikema, Rosemarie & Maaijke Meijer (red.) 2004. *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000*. Den Haag 2004.

Bulhof, Ilse N. 1988. *Darwins Origin of Species: betoverende wetenschap*. Baarn 1988.

Darwin, Charles 2001. *De autobiografie van Charles Darwin*. Vertaling: Fieke Lakmaker. Amsterdam 2001.

Denis, Benoît 2000. *Littérature et Engagement de Pascal à Sartre*. Éditions de Seuil Paris 2000.

Gibson, Robert 1979. *Modern French Poets on Poetry. An Anthology Arranged and Annotated by Robert Gibson*. Cambridge etc. 1979.

Goldberg, David Theo 1993. *Racist Culture. Philosophy and the Politics of Meaning*. Oxford 1993.

Hertmans, Stefan 2002. ‘Mogen allen worden als ik. Over de droom van het globalisme’. In: dez., *Het putje van Milet*. Essays. Amsterdam 2002, p.11-38.

- Hicks, D. Emily 1991. *Border Writing. The Multidimensional Text*. Minneapolis/Oxford 1991.
- Joosten, Jos & Thomas Vaessens 2004. 'Het zingen gaat verder: Over *Varkensroze ansichten* van Mustafa Stitou', in: Koen Hilberdink en Jos Joosten (red.), *Jan Campert-prijzen 2004*, Vantilt Nijmegen 2004, p.49-66
- Joosten, Jos & Thomas Vaessens 2005. 'Postmodern Poetry meets Modernist Discourse. Contemporary Poetry in the Low Countries'. Te verschijnen.
- Kuitert, Lisa 1999. 'Niet zielig maar leuk. Nederlandse uitgevers van multiculturele literatuur'. In: *Literatuur* 16-6, 1999, p.355-364.
- Mayr, Ernst 1992. *Het recht van de sterkste: Darwin en het ontstaan van de moderne evolutietheorie*, Prometheus Amsterdam 1992.
- Overmars, Karin 1994. 'Een leeg huis in Marokko'. In: *HP/de Tijd* 14-10-1994.
- Roos, Alexander z.j. 'Charles Darwin en de eugenetische beweging. De opkomst en ondergang van de eugenetische beweging in de westerse wereld in het begin van de twintigste eeuw'. In: *Histocasa*. Te downloaden via <http://www.histonet.nl/downloads/index.shtml> (16-12-2004).
- Rovers, Daniël 2004. 'Wie is er bang voor metafysica?'. In *Yang* 40-1, 2004, p.143-150.
- Ruiter, Frans & Wilbert Smulders 1992. 'De demobilisatie van de moderne schrijver. Waarom de naoorlogse 'grote drie' niet opgevolgd zullen worden'. In: *Maatstaf* 40-4, 1992, p.1-26.
- Ruiter, Frans 1993. 'Het omzichtige binnenloodsen van het postmodernisme in Nederland en Vlaanderen'. In: *Ons erfdeel* 36-3, 1993, p.341-348.
- Serdijn, Daniëlle 2001. 'De bontjas van Bouazza'. In: *Het parool* 13-3-2001.
- Singer, Peter 1999. *Darwin voor links*, Boom Amsterdam 1999.
- Sollors, Werner 1986. *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*. New York / Oxford 1986.
- Stitou, Mustafa 1994. *Mijn vormen*. Amsterdam 1994.
- Stitou, Mustafa 1998. *Mijn gedichten*. Amsterdam 1998.
- Stitou, Mustafa 2003. *Varkensroze ansichten. Gedichten*. Amsterdam 2003.
- Vaessens, Thomas 1998. *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam 1998.
- Vaessens, Thomas & Jos Joosten 2003. *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen 2003.
- Visser, J. Th. de 1896. *Mohammed – Christus. Vier schetsen van eene reis in het Oosten*. Amsterdam 1896.

Noten

- 1 Voor de tekst van dit gedicht zie de website van de VPRO: <http://www.vpro.nl/boeken/index.shtml?3141869+5025064+14414964#public2955744> [11-2-2005]. In Stitou's bundel *Varkensroze ansichten* is een bewerking van het gedicht opgenomen, waaraan het volgende citaat is ontleend. Zie Stitou 2003, p.26-7.
- 2 Zie hierover Breure & Brouwer 2004, p.381-396. Overigens heeft Bouazza meteen kanttekeningen geplaatst bij deze in maatschappelijk opzicht juiste, maar ook stigmatiserende benaming. In een interview zei hij: 'het klinkt als een ziekte. Het N.S.M.A.N.N-syndroom. Je komt er de kroeg niet mee in'. Zie Serdijn 2001.

- 3 Zo zei hij in *HP/de Tijd*: 'ik zou nooit in Marokko willen wonen, het is als het ware een dictatuur. Maar het lijkt me wel heerlijk om daar een tijdje te gaan zitten schrijven. De sfeer proeven, de markten bezoeken. Maar je hebt er ook slangen, weet je' (Overmars 1994). En tegen *Vrij Nederland* zei hij: 'nadat mijn debuut verscheen, heb ik veel media-aandacht gehad, vanwege mijn afkomst. Ik heb het zelf nooit relevant gevonden voor mijn schrijverschap, maar ik kwam in een media-industrie terecht die op het verhaal van mijn afkomst draaide' (Neeffes 1999).
- 4 Sollors 1986.
- 5 Zie voor het concept 'border writer' Hicks 1991. Voor opmerkingen over de rol die Stitou's Marokkaanse afkomst speelt in zijn werk en in de receptie ervan Joosten & Vaessens 2004.
- 6 Stitou 2003, p.7-10.
- 7 Deze woorden (door Valéry in Mallarmé's mond gelegd) zijn in allerlei varianten geciteerd. Wij gebruiken hier als bron Gibson 1979, p.150.
- 8 Deze analyse is ten dele gebaseerd op eerdere bevindingen in Joosten & Vaessens 2004.
- 9 De opsomming van betekenislijnen is niet uitputtend. Zo is er ook nog de betekenislijn van de *religie*, waarin noties passen als 'God', 'geloof', 'hemel', 'verdoemenis', 'gebed', 'openbaringen', 'propheten', 'offerdier' en, in de eerste sequentie van de openingsreeks, 'Goddank'. En de betekenislijn van de *wetenschap*. De grotonderzoekers in de openingssequentie horen daarbij, en later woorden als 'fysica', 'wiskunde', 'Darwinismus', 'professor', 'Cambridge'... En er is de betekenislijn van de *Holocaust*, die in de openingssequentie nog niet opgenomen wordt.
- 10 Stitou 2003, p.56.
- 11 Zo scheef de Nederlandse zoöloog Ambrosius Arnold Willem Hurecht (1853-1915) in 1909 in *De gids* dat *On the Origin of Species* 'een richtsnoer is kunnen worden voor hunne gedachten over de doode en levende natuur, ja zelfs over den mensch en zijn plaats in het heelal. Daarmee is een voorjaarschsoonmaak gehouden op de achterzolders en in de woonkamers van met menselijk denken, die in beteeenis en omvang ongetwijfeld degene overtreft, die in de tweede helft der achttiende eeuw door de Fransche encyclopedisten werd ingeleid'.
- 12 Zie hiervoor o.m. Ruiter 1993 en Joosten & Vaessens 2005.
- 13 *NRC Handelsblad* 29-11-2004.
- 14 Op de Engelse versie van de website die het Franse Ministerie van Cultuur aan de grotten gewijd heeft (<http://www.culture.gouv.fr/culture/arnat/chauvet/en/temoi8.htm>) staat te lezen: 'The sensational nature of its discovery in 1994 was taken up by the media and prominently reported worldwide in the popular press' [11-02-2005].
- 15 We gebruiken de term 'betekenislijn' hier zoals in onze studie *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Naar aanleiding van de 'centrifugale poëzie' van Peter Holvoet-Hanssen schrijven we daar dat de interpretatie ervan – bij ontstentenis van een centrum of kern – zich niet moet richten op *kernen*, maar op *lijnen* van betekenis, op lineair-thematische complexen die gestalte krijgen door de herneming, herhaling, bijna-herhaling of ontkenning van betekenselementen: 'Het lijkt alleszins vruchtbaar om, bij afwezigheid van één centraal betekenispunt, de interpretatieve aandacht te verleggen naar de betekenis-lijnen. Het gaat bij de analyse dan niet meer om het ene juiste snijpunt, maar om de contingente opbouw van het geheel: soms hebben twee (of meer) lijnen ergens een snijpunt, waar zich dus *een* betekenis manifesteert; sommige lijnen blijven op zichzelf bestaan

– onafgemaakt, wellicht betekenisloos in verhouding tot andere motieven of compleet duister zelfs'.
Zie: Vaessens & Joosten 2003, p.71.

16 Stitou 2003, p.52-59.

17 Darwin 2001, p.145-146.

18 Darwin 2001, p.51.

19 Zie Roos z.j. De link tussen de nawerking van Darwin en Duitsland legt Stitou in een ander gedicht, 'Bestseller', waarin eveneens geciteerd wordt uit Darwins autobiografie. 'Bestseller' is zelfs bijna een ready-made: nagenoeg het hele gedicht is ontleend aan een passage uit de autobiografie die handelt over het succes van *On the Origin of Species* in verschillende landen: Engeland, Spanje, Rusland, Japan... (Stitou 2003, p.46. Vgl. Darwin 2001, p.119). Eén opvallend bijzinnetje in het gedicht staat *niet* in de autobiografie en is dus door Stitou aan de ontleningen toegevoegd: 'maar vooral in Duitsland populair'.

20 Peter Singer toont in zijn essay *Darwin voor links* (Singer 1999) hoe Amerikaanse aanhangers van vrije concurrentie het darwinisme inzetten als munitie in verdediging van hun opvattingen, daarnaast toont hij overigens ook hoe moeizaam het traditionele marxisme zich verhiel tot Darwins denken. Het bleek door de jaren heen aantrekkelijk voor activisten van alle zijden aantrekkelijk om Darwin in te schakelen als ideologisch argument. Singer benadrukt daarbij overigens dat Darwin zelf 'het idee [verwierp] dat er ethische gevolgtrekkingen aan zijn werk ontleend konden worden' en hij citeert een geamuseerd citaat van Darwin in een brief aan een vriend, vlak na verschijning van *The Origin of Species*: 'Er stond een alleraardigst cursiefje in een krant in Manchester waaruit blijkt dat ik heb aangetoond dat macht boven recht gaat, dus dat er niets mis is met Napoleon, of met willekeurig welke handelaar die z'n klanten oplicht.'

21 Raciaal denken is van alle tijden, maar Zygmunt Bauman laat zien dat racisme een product is van de moderniteit: 'as a conception of the world., and even more importantly as an effective instrument of political practice, racism is unthinkable without the advancement of modern science, modern technology and modern forms of state power. As such, racism is strictly a modern product. Modernity has made racism possible. It also created the demand for racism; an era that declared achievement to be the only measure of human worth needed a theory of ascription to redeem boundary-drawing and boundary-guarding concerns under new conditions that made boundary-crossings easier than ever before. Racism, in short, is a thoroughly modern weapon used in the conduct of pre-modern, or at least not exclusively modern, struggles'. Zie Bauman 1989, p.61-2 . Ook David Theo Goldberg (1993) beschouwt racisme als een gezicht van de moderniteit. Hij laat zien dat het een functie is van de veranderende categorieën en concepties van subjectiviteit in de moderniteit.

22 Stitou 2003, p.68-71.

23 De Visser 1896, p.14. De Visser schrijft: 'En misschien is dit het alleraardigste, dat deze schijnbaar ordeloze chaos van twee en viervoetige wezens zelf een *orde* bewaart die ons, westerlingen, verbaast!'

24 Stitou 2003, p.70.

25 Zie voor 'ordering' als prototypisch *moderne* handeling bv. Bauman 1993 of de literatuur genoemd in (de noten van) het hoofdstuk 'Het schrikbewind van P=R³' uit Vaessens 1998 (p.54-80 en p.237-9).

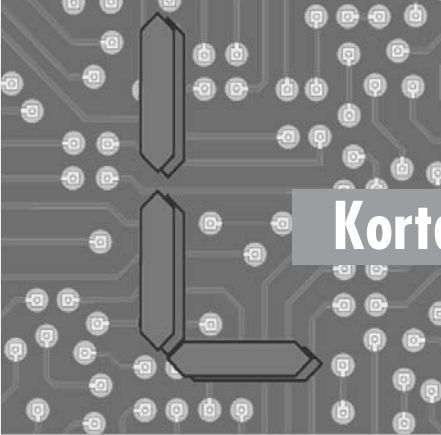
26 De Visser 1896, p.6.

27 De Visser 1896, p.20.

- 28 De Visser 1896, p.21.
- 29 De Visser 1896, p.44-5.
- 30 De Visser 1896, p.22.
- 31 De Visser 1896, p.12.
- 32 Zie bijvoorbeeld het gedicht 'Afstudeerproject' waarin de metafoor van 'God de klokkenmaker' voorkomt, een metafoor die Newton gebruikte en de deïsten, wier geloof in één god berustte op de rede, niet op openbaringen (Stitou 2003, p.50). Op dezelfde pagina komen óók de woorden 'openbaringen' en 'het onverenigbare' voor.
- 33 In 'Ansicht uit de Droom en Vreesman'. Stitou 2003, p.38.
- 34 In 'Shakespeare, misselijkmakend of omtrent Onze Vader, details'. Stitou 2003, p.53.
- 35 In 'Affirmaties'. Stitou 2003, p.79.
- 36 Daniël Rovers wijst in een kritiek op *Varkensroze ansichten* op een symptoom hiervan: 'Stitou legt verspreid over de bundel de metafysische resten bloot in het darwinistische wereldbeeld' (Rovers 2004, p.148). Rovers' conclusie luidt overigens dat Stitou 'helaas' zelf niet ontsnapt 'aan een vesluiert en verstokt metafysisch denken' (p.149), een conclusie die mede gebaseerd is een (aanvechtbare) lectuur van de bundel als 'lofzang op de ongekende rijkdom van de oppervlakte' (p.149).
- 37 Chauvet zelf werd eens gevraagd naar het merkwaardige gegeven dat zijn naam, en niet die van de twee anderen, verkozen werd. Hij antwoordde: 'Tous les samedis et tous les dimanches on se dispute pour faire le programme de la journée. Chacun veut aller de son côté, chacun dit: "Moi, je connais un trou qui est bien." Jean-Marie voulait qu'on retourne à un trou qu'on connaissait depuis plusieurs mois. Il voulait qu'on continue à gratter parce qu'il y avait un courant d'air. Moi je n'y croyais pas du tout et Christian n'y croyait pas trop. Ce dimanche-là, j'ai dit: "Ecoute on y va à ce trou, comme ça tu verras qu'il n'y a rien, on n'en parlera plus et on passera à autre chose." Bon, je me suis trompée, on ne peut pas dire qu'il n'y avait rien, on connaît la suite! C'est pour cela que ça s'appelle la grotte Chauvet.' Een redenering overigens die het voorstelbaar maakt dat met name Hiltaire eveneens reden zou hebben de grot naar zich genoemd te zien. Citaat op: <http://www.ardecoll.ac-grenoble.fr/bases/gazette.nsf>, doorklikken op 'L'interview des inventeurs' [11-02-05].
- 38 Mayr 1992.
- 39 In dit verband is ook een passage relevant uit het gedicht 'Shakespeare, misselijkmakend of omtrent Onze Vader, details'. Daar laat Stitou de impliciete ik (hier de autobiograaf Darwin) zeggen: 'Door god gebeitelde onveranderlijke / essenties – nonsens!'. Stitou 2003, p.55.
- 40 Duister blijven dan toch de regels erna: 'door onze soort een plaats in onze geschiedenis ontzegd'. Wat betekent deze zin? Als we hem grammaticaal in actieve vorm herformuleren: '*onze soort ontzegt [aan deze] historische gebeurtenis van de hoogste orde een plaats in onze geschiedenis'. Gelezen in de zojuist veronderstelde interne Darwinistische logica van 'Mustafa' is dit consequent: de gebeurtenis waarvan hij getuige was gooit het lineaire beeld van 'onze geschiedenis' totaal om en daarom wordt haar een plaats ontzegd. De dichtelijke 'ik' stijgt intuïtief boven zijn kennis uit en vermoedt iets wat hij rationeel niet kan weten. De regels ervoor zegt hij inderdaad: 'en nog begrijp ik niet waarom ik het volgende moment / het zwijgen doorzag. / Ik weet niet hoe het openbare zich openbaart'. *Something's happening, and it's happening right now, too great to see it.*
- 41 Denis 2000, p.72-73. Het is niet helemaal eenduidig of Denis Sartre slechts parafraseert of helemaal mee gaat met diens opvattingen. Typerend voor een zekere mate van woordspel dat ook zijn rol

heeft, is de reactie van een tegenstander van Sartre, die Denis citeert: 'ce que je propose de nommer *littérature*, Sartre l'appelle *poésie* - et ce que j'appelle *domaine des écrivains* ou *information*, il le nomme *littérature*.'

- 42 Ruiter & Smulders (1992, p.1-26) spreken in dit verband van 'de demobilisatie van de moderne schrijver'.
- 43 Stitou citeert hier een passage uit de autobiografie waarin ook Darwin zelf zijn machinale systeemdrang in verband brengt met het verdwijnen van de liefde voor de poëzie. In de strikt chronologische autobiografie gaat aan de woorden 'Het lijkt of mijn geest...' de volgende passage direct vooraf: 'Tot de leeftijd van dertig jaar [...] heb ik genoten van allerlei soorten poëzie. [...] Onlangs heb ik geprobeerd Shakespeare te herlezen, maar ik vond het zo onverdraaglijk saai dat ik er misselijk van werd'. Darwin 2001, p.134.
- 44 Overigens is bij dit alles interessant dat Darwin zélf als wetenschapper allerminst anti-poëtisch of anti-literair was. Ilse Bulhof heeft laten zien dat Darwin beslist geen exponent te noemen is van de tendens in de moderne natuurwetenschappen om literaire en poëtische middelen in wetenschappelijke verhandelingen achterwege te laten: 'Darwin zet in dat boek [*Origin of Species*] helemaal niet recht toe, recht aan zijn theorie over de oorsprong der soorten uiteen. Hij kan geen levend wezen noemen, of hij roept uit hoe prachtig het is. [...] Hij gebruikt poëtische beelden en prachtige vergelijkingen. Om uit te leggen wat hij bedoelt, worden zaken als de natuur en de strijd om het bestaan op een wonderlijke wijze gepersonifieerd. In Darwins geval is de scherpe scheiding tussen wetenschap enerzijds en retorica en literatuur anderzijds – waar we zo vertrouwd mee zijn – vervallen'. Bulhof 1988, p.9.
- 45 Stitou 2003, p.13.
- 46 Hertmans 2002, p.24. Hertmans wijst, in navolging van Islamitische auteurs als Amin Malouf, erop dat de universele, verlichte westerse rede in dubieuze, racistische clichés over andere culturen denkt, en hij parafraseert zo'n cliché als: 'Islamieten hebben geen Descartes gekend, ze kennen dus geen persoonlijke verantwoordelijkheid voor de waarheid of de leugen' (p.20).



Kortaf

J. Nooseman, *Beroyde student* & J. Noozeman, *Bedrooge dronkkaart*. Bezorgd door Ineke Grootegoed, Arjan van Leuvensteijn en Marielle Rebel. Stichting Neerlandistiek VU Amsterdam (nr. 47) / Nodus Publikationen Münster 2004. ISBN 90-72365-84-4 / 3-89323-747-X. € 30,00.

In het essay over klucht en blijspel in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, neemt Gillis of Jelis Noozeman (1626-1682) een centrale positie in. Het werk van deze acteur en schrijver wordt representatief geacht voor de klucht uit het begin van de zeventiende eeuw. Ondanks de toenemende populariteit van de klucht toen, is er - afgezien van belangrijke bijdragen van met name Van Stipriaan - nog relatief weinig onderzoek naar dit populaire toneelgenre gedaan, in vergelijking met de tragedie bijvoorbeeld. Wellicht zal het onderzoek gestimuleerd worden nu meer en meer kluchten beschikbaar komen op DBNL of Ceneton (Census Nederlands Toneel; www.let.leidenuniv.nl/dutch/ceneton/index.html) en in edities. Er bestond al een editie van Noozemans *Lichte Klaartje* (Leuvensteijn & Stuart, 1999). Het is een verheugend feit dat

een drietal Amsterdamse onderzoekers, onder wie opnieuw Van Leuvensteijn, nu een uitgave heeft verzorgd van nog twee kluchten van Noozeman.

In de reeks waarin ook *Lichte Klaartje* verscheen, de Stichting Neerlandistiek VU Amsterdam, zijn de kluchten *Beroyde student* (1646) en *Bedrooge dronkkaart, of dronkke-mans hel* (1649) voorzien van een flinke inleiding en talrijke annotaties. Het boek is bedoeld voor ver gevorderde studenten Nederlands en vakspecialisten, en zo oogt het ook. Het ziet er met een grijzige omslag en standaard typografie bepaald niet uitnodigend uit. In dit opzicht passen vorm en inhoud goed bij elkaar; ook de inleiding en de annotaties zijn duidelijk niet gericht op een lekenpubliek. Dit komt weliswaar het niveau ten goede, maar het lijkt er ook op alsof de tekstbezorgers ervan uitgaan dat een publiek van gespecialiseerde neerlandici niet meer aangesproken of uitgedaagd hoeft te worden.

In de inleiding gaan de tekstbezorgers in op leven en werk van Noozeman, voorts worden verschillende thema's uit de kluchten behandeld in hun historische context: studentenleven, toverij en toverijgeloof en huwelijksmoraal. Ook wordt in de inleiding aandacht

besteed aan de komische strategie van Noozeman, waarmee de kluchten – zeer waardevol – gesitueerd worden binnen de verworvenheden van het onderzoek hiernaar. De brede opzet van de inleiding botst helaas met de detaillistische onderzoeksblik van de editoren. De lezer loopt het risico te verdrinken in de grote hoeveelheid aan feitjes en verantwoordingen. Een helpende hand, bijvoorbeeld door een duidelijke opzet – eerst een inleiding op de inhoud van de kluchten voordat details over de thematiek besproken worden – wordt niet geboden. Diezelfde lezer wordt geacht, eveneens zelfstandig, allerlei grotere verbanden te kunnen leggen. Hoe heeft Noozeman zich bijvoorbeeld bewogen op het snijvlak van toneelspelen en -schrijven? Welke invloed had het op de waardering van zijn werk dat Noozeman zich zowel in de elitaire kringen rondom de schouwburg, als op kermis- sen bewoog? Aan deze en talloze andere cultuurhistorische vragen, van minstens evenveel belang als de minutieuze details over de afkomst van Noozeman of de precieze opvoeringsdata van zijn stukken, wordt voorbijgegaan. En de enkele keren dat dergelijke cultuurhistorische aspecten wel ter sprake worden gebracht, ontbreken onderbouwing en diepgang. Dit alles komt leesgemak en -genot niet ten goede.

Ook de annotaties lijken hier geenszins op gericht. Wanneer de lezer elke annotatie goed in zich op zou willen nemen, blijft er van de oorspronkelijke tekst, die zeer vermakelijk is, weinig over. Het is keurig dat de editoren het vermelden wanneer zij een bepaalde woordverklaring in een bijzondere bron hebben

aangetroffen of wanneer zij geen of slechts een twijfelachtige betekenis hebben gevonden, maar zeer specifieke details over de vindplek in het *WNT* en bedankjes aan mensen die hulp hebben geboden bij de zoektocht naar de juiste betekenis horen mijns inziens niet in de annotaties thuis. Tekenend is bijvoorbeeld de annotatie bij regel 227 van de *Beroyde student*, waarin onder andere het woordje 'bon' verklaard wordt. Is het werkelijk noodzakelijk te vermelden dat de betekenis, 'goed', afkomstig is uit het *Van Dale groot woordenboek Frans-Nederlands*, meer specifiek uit de tweede druk uit 1990 onder de tweede betekenis van 'bon'? Anderzijds hoort de nauwkeurige annotatie tot de pluspunten van de editie; juist in deze kluchten, waarin het gebruik van ironie en volkstaal hoogtij viert, kan een gedetailleerde annotatie veel verduidelijken.

Het taalgebruik is onderwerp van een eveneens zeer nauwgezette taalkundige beschrijving in de bijlage. Hierin wordt aandacht besteed aan fonologie, morfologie en syntaxis. Op een overzichtelijke manier en aan de hand van voorbeelden wordt uiteengezet hoe de kluchten taalkundig in elkaar steken. Of het de opzet is geweest deze beschrijving af te zetten tegen contemporair taalgebruik – wellicht meer in het bijzonder binnen de klucht – weet ik niet. Hiertoe lijkt af en toe een aanzet gedaan te worden, maar echt overkoepelende conclusies worden niet getrokken. Wederom is het aan de lezer zelf de interessante verbanden te leggen.

Dat het beschikbare kluchtenmateriaal is uitgebreid met een nauwkeurige uitgave van twee van Noozemans kluch-

ten, is iets wat we moeten koesteren. Deze editie moet beschouwd worden als een studieboek voor een beperkt, gespecialiseerd publiek, dat hiermee een degelijke basis voor verder (cultuur-historisch) onderzoek wordt geboden.

Nina Geerdink

Kees Snoek, *E. du Perron. Het leven van een smalle mens*. Amsterdam (Nijgh & Van Ditmar) 2005, 1246 bladzijden, ISBN 90 388 69541. € 39,90.

Eddy du Perron heeft in zijn korte leven nauwelijks in Nederland gewoond. Toch kon hij een van de belangrijkste Nederlandse schrijvers uit het interbellum worden, niet het minst door zijn vriendschap met Menno ter Braak en zijn redacteurschap van *Forum*. Deze twee gegevens behoren tot Du Perrons levensverhaal, dat in grote lijnen bekend is. Immers de negen delen *Brieven*, de vier delen *Briefwisseling 1930-1940* met Ter Braak en het hoge autobiografische gehalte van veel van Du Perrons fictie, met natuurlijk de roman *Het land van herkomst* als het meest aansprekende voorbeeld daarvan, geven bij elkaar een uiterst royaal beeld van een intrigerend leven. Ofschoon Du Perrons renommee een biografie volkomen rechtvaardigt, kan de bekendheid van een groot aantal cruciale episoden uit diens leven een nadelige omstandigheid zijn die voor alles nieuwsgierig maakt naar het onbekende en nieuwe dat een biograaf weet toe te voegen.

De neerlandicus Kees Snoek, die in 1990 promoveerde op de biografische

studie *De Indische jaren van E. du Perron*, heeft nu, in 2005, het volledige verhaal van Du Perrons leven gepubliceerd in *E. du Perron. Het leven van een smalle mens*, een zeer omvangrijke biografie van ruim twaalfhonderd bladzijden. Het levensverhaal zelf telt bijna duizend pagina's en is verdeeld over drie delen en negenenveertig hoofdstukken van gemiddeld twintig bladzijden. Een korte epiloog over Du Perrons naleven sluit de eigenlijke biografie af. Daarna volgen nog tweehonderdvijftig pagina's met bronnenlijsten, een primaire en secundaire bibliografie, de noten, een naam- en zaakregister en een lijst Maleise woorden.

De levensgeschiedenis wordt chronologisch gepresenteerd; de jaartallen in de titels van de drie delen refereren aan essentiële momenten uit Du Perrons bestaan. Het eerste deel, 'Jeugd in Indië', heeft betrekking op de periode 1899, het jaar dat Du Perron geboren werd, tot 1921, het jaar dat hij en zijn ouders Indië verlaten. Deel twee heet 'Europa – het vrije bestaan' en behandelt de periode 1921-1932, waarin Du Perron vooral in België en Parijs 'als een jeugdig en enigszins excentriek rentenier' onder meer betrokken raakt bij enige avant-gardistische literaire activiteiten en op het amoureuze vlak een confronterende leerschool doorloopt. Het derde deel eindigt in 1940, wanneer Du Perron sterft, en begint in 1932, het jaar waarin hij trouwt met de vrouw van zijn leven Elisabeth de Roos, het jaar ook waarin duidelijk wordt dat het familiekapitaal op is zodat hij nu, in de woorden van de titel, moet 'Schrijven om den brode'.

Binnen dit raamwerk passeren alle markante zaken en gebeurtenissen die we kennen uit de fictionele en niet-fictionele bronnen de revue: van het échec van Du Perrons relatie met Clairette Petrucci en het fiasco van het avontuur met de Oxfordse studente Evelyn Blackett tot de mesalliance van zijn huwelijk met het door hem bezwangerde dienstmeisje Simone Sechez, de zelfmoord van zijn vader en het overlijden van zijn moeder; van de contacten met Paul van Ostaijen, Pascal Pia, André Malraux, Jan Greshoff, Adriaan Roland Holst, J.J. Slauerhoff, Carel Willink en Menno ter Braak tot de *Prisma*-discussie, het befaamde essay *Uren met Dirk Coster*, de vier moeizame jaren van *Forum* en Du Perrons Multatuli-boeken.

Het spreekt haast vanzelf dat in deze biografie de verhouding tussen autobiografische fictie en biografische werkelijkheid een centrale plaats inneemt. Snoek is erin geslaagd een minutieuze reconstructie van die werkelijkheid te geven, niet in de laatste plaats door vele nieuwe bronnen te gebruiken zoals onder andere dagboek aantekeningen, de bewaard gebleven correspondentie tussen Du Perron en De Roos, brieven uit privé-collecties, en de verslagen van gesprekken die J.H.W. Veenstra in de jaren zestig en zeventig voor zijn onvoltooid gebleven biografie voerde met velen die Du Perron nog gekend hebben. Al deze bronnen stellen Snoek in staat te doen wat hij in de inleiding aankondigt: de precieze verhouding traceren tussen met name de romanfeiten van *Het land van herkomst* en de biografische realiteit. Het bestaande beeld van Du Perron wordt aldus vooral genuanceerd en gecompleteerd, en daar-

in is de winst van deze biografie gelegen. Op één uitzondering na verschaffen de nieuwe bronnen geen wezenlijk nieuwe inzichten in Du Perrons leven en werk, hoezeer die ook nog eens belicht worden door een veelzijdige contextualisering van historische, sociologische, politieke, algemeen-culturele en literaire aard.

Regelmatig is erop gewezen dat biografen nogal eens aan volledigheidswaan lijden. Ook Snoek heeft dat ongerief niet geheel op afstand kunnen houden. Omdat de synthese van een selecterende en ordenende visie minder prominent is dan de chronologische registratie van talloos veel feiten en feitjes laboreert de biografie zo nu en dan aan een uitvoerigheid, zo niet wijdlopiegheid die, gevoegd bij het opsommend karakter van behoorlijk wat passages, de lectuur soms een vermoeiende affaire maakt. Daar staat tegenover dat Snoek sommige episoden van Du Perrons boeiende leven trefzeker evoceert.

Dat geldt in hoge mate voor die momenten, hier voor het eerst belicht, waarin de vergaande implicaties van Du Perrons zogenaamde retrospectieve jaloezie een rol spelen. Die jaloezie, zo weten we van Du Perrons fictionele alter ego Arthur Ducroo uit *Het land van herkomst*, is maniakaal gericht op het eerdere liefdesleven van Jane, de 'Ene' naar wie zo lang is gezocht. In werkelijkheid trof Du Perrons obsessieve afgunst de auteur en regisseur Johan de Meester jr. (1897-1986), met wie Elisabeth de Roos in 1927 een kortstondige relatie had. Voor Du Perron was deze man een ordinaire rokkenjager die de integriteit van zijn verhouding met De Roos aantastte zolang hij, De Meester,

nog ongewroken rondliep. Deze jaren voortwoekerende jaloezie, door Du Perron zelf als een ziekte, als een 'kanker' onderkend, bracht hem op het idee De Meester letterlijk zodanig aan te pakken dat hij in zijn dagboek noteerde welke maximumstraffen het Nederlandse Wetboek kent voor verschillende vormen van mishandeling, onder meer die met voorbedachte rade met de dood als gevolg. Omdat een ontmoeting uitbleef, kon deze psychose pas verdwijnen door een radicale verandering, en die werd gevonden in een terugkeer naar Indië, Du Perrons land van herkomst. Niet de gevreesde aanslag op de ongebonden individualiteit van 'de smalle mens' door collectivistische ideologieën van links en rechts in Europa, niet een precaire financiële situatie gaven de doorslag om in 1936 terug naar Indië te gaan, zoals tot nu toe werd aangenomen. Slechts Du Perron en zijn vrouw wisten dat zijn vertrek eigenlijk een vlucht was, in de eerste plaats voor 'de ziekte', zoals Du Perron in zijn dagboek stelt: 'Als ik *die* in Indië niet kwijtraak, ga ik eraan kapot. Bij bijna alle mislukkingen heb ik het gevoel dat *dit* toch mij in de 1^e plaats heeft ondermijnd.' Het beginsel van de chronologie dicteert dat deze kwestie van levensbelang in fragmenten beschreven wordt. In hoeverre Du Perron slaagde in zijn opzet, wat de mogelijke oorzaken van deze exceptionele jaloezie zijn: het zijn vragen die niet beantwoord worden. Het enige dat Snoek er nog over opmerkt, honderden bladzijden en twee jaar verder, is dat het "fantoom" De Meester in Indië wat vervaagd was.

Du Perron is thans een schrijver van wie slechts één titel courant is:

Het land van herkomst. De rest van zijn omvangrijke oeuvre – romans en verhalen, poëzie, essays en kritieken – wordt waarschijnlijk alleen gelezen en bestudeerd in kringen van genootschap en universiteit. De zeer vele naoorlogse reflecties op persoon en werk van Du Perron, zowel de positieve als de negatieve waarvan Snoek in de epiloog een summier impressioneert, vormen evenwel de overtuigende bewijzen van zijn onverminderde aanwezigheid in onze cultuur. De hier besproken biografie, met drie prachtige fotokaternen, draagt daar ondanks de gesignaleerde onvolkomenheden niet weinig aan bij.

Hans Anten

