

Al kijkend reist de ziel naar God

‘NIEUWE PLAATEN’ VOOR LUYKENS EERSTE
RELIGIEUZE EMBLEEMBUNDEL.¹

Els Stronks



Jezus en de ziel Amsterdam 1678 (afb. 1)



Jezus en de ziel Amsterdam 1714 (afb. 2)

Inleiding

In 1714 verschenen in Amsterdam twee achtste drukken van Jan Luykens eerste religieuze embleembundel, *Jezus en de ziel*. Een ervan was qua prenten een herdruk van de eerste editie uit 1678, op de titelpagina van de andere uitgave stond aangekondigd dat deze ‘nieuwe platen’ bevatte, die, net als in de eerste druk het geval was, gemaakt waren door Luyken zelf.²

Al bij eerste aanblik wordt duidelijk dat Luyken in 1714 anders te werk ging dan in 1678. Die verandering heeft deels technische oorzaken. Luyken maakte pas in 1677 zijn eerste koperplaten: de afbeeldingen in *Jezus en de ziel* behoren dus tot zijn eerste werk.³ Er is ook een artistiek verschil, mogelijk als gevolg van een veranderde smaak: de prenten uit de eerste reeks zijn meer lineair van karakter en laten veel wit zien. Bij de tweede reeks is vrijwel ieder stukje wit ingevuld met arceringen, stippels en kruisarceringen.⁴

Tegelijkertijd maakt een eerste blik op de twee titelprenten duidelijk dat het niet alleen om technische en artistieke aanpassingen ging. De twee centrale figuren, de ziel (links) en Jezus (rechts), zijn in 1714 nader tot elkaar gekomen en kijken elkaar nu meer aan. De twee verstrengelde loofbomen uit 1678 aan de linkerkant zijn vervangen door een palmboom – in de emblematiek onder meer symbool van het goddelijk geheim⁵ –, en bovenin de afbeelding zijn in 1714 zeven engelen toegevoegd die het tafereeltje van de leidende Jezus en volgende ziel met zichtbaar genoegen bekijken.⁶

De vernieuwing van die *picturae* geeft een interessante mogelijkheid tot vergelijken. De jaartallen 1678 en 1714 vormen namelijk het begin en het einde van de periode waarin Luyken religieuze emblemen vervaardigde. De *picturae* van de bundel *Jezus en de ziel* baseerde Luyken in 1678 voor een groot gedeelte op het emblematische voorbeeld *Goddelycke aandachten* (1653) van P. Serrarius, die weer terugging op *Pia desideria* (1624) van H. Hugo (beide voorzien van prenten van B. à Bolswert). Als voorbeeld daarvoor, de afbeelding van de ziel als jonge vrouw bijvoorbeeld, diende weer O. Vaenius' *Amoris divini emblemata*, in 1615 verschenen.⁷ De nieuwe platen voor *Jezus en de ziel* maakte Luyken vlak voor zijn dood in 1712.⁸ In de jaren daarvoor was hij zeer actief als emblematicus: in 1711 verschenen *Het leerzaam huisraad* en *De bykorf des gemoeds*, eind 1712 (postuum) gevolgd door *Des menschen begin, midden en einde*.

Recent onderzoek naar het religieuze oeuvre van Luyken heeft duidelijk gemaakt dat hij met steeds meer precisie en concentratie werkte aan de verwoording en verbeelding van twee thema's. In de eerste plaats was dat de voorstelling van de zoektocht van de gelovige naar God als een 'pelgrimstocht'. In zijn proefschrift uit 2000 liet H. van 't Veld zien dat Luyken, die in 1682 voor het eerst een illustratie maakte bij de Nederlandstalige uitgave van John Bunyans *The Pilgrim's Progress*, in zijn eigen dichtwerk en geestelijke brieven de gang van de gelovige naar God steeds vaker als een reis verbeeldde. Ook voorzag hij vele geschriften van tijdgenoten over het pelgrimsleven van illustraties.⁹

In de tweede plaats was Luyken gefascineerd door het contrast tussen de door de mens waarneembare werkelijkheid en het goddelijke. A.J. Gelderblom heeft betoogd dat Luyken een 'sterk visuele leeshouding' van zijn lezers verlangde. Zijn emblemen bevatten het advies 'weg te kijken uit de waarneembare werkelijkheid naar het eeuwige licht, dat zowel bij God te vinden is als in de ziel van Zijn kinderen'.¹⁰ Op dat 'kijken' wordt de nadruk gelegd doordat woord en beeld gegen-

treerd zijn op het contrast tussen licht en donker, op de weerspiegeling van het goddelijke in het alledaagse, en doordat de spiegel gebruikt wordt ter uitnodiging aan de lezer om zich aan bespiegelingen van het eigen innerlijk te wijden. Luyken maakt de gelovige zodoende bewust van het verschil tussen 'binnen en buiten'. Het bewust kijken naar de wereld 'buiten' zou de ziel tot een schouwen van het eigen innerlijk (het 'binnen') aan moeten aanzetten. Gelderblom signaleert deze tendens in bundels die vanaf 1694 door Luyken zijn gemaakt.¹¹

De ondertitel van *Jezus en de ziel*, namelijk *Een geestelycke spiegel voor 't gemoed*, wijst de spiegel en het kijken in de spiegel al als metafoor van deze bundel aan. De vraag of Luyken al vanaf de aanvang van zijn carrière als religieus emblematicus werkte aan de verbeelding van 'binnen en buiten', laat zich door de vergelijking van de platen uit 1678 en 1714 goed beantwoorden. Is er in de nieuwe platen bewijs te vinden voor de gedachte dat Luyken het contrast tussen 'binnen en buiten' meer en meer als de centrale boodschap van zijn werk zag? We weten helaas niets uit eerste hand over de drijfveren achter de veranderingen van 1714. In de correspondentie die van Luyken overgeleverd is, wordt niet over de veranderingen gerept en ook in de editie zelf ontbreekt commentaar. Toch is het niet gewaagd te veronderstellen dat hij 'de nieuwe platen' als verbetering zag ten opzichte van de oude uit 1678. Als meer ervaren etser kan hij immers afstand nemen van zijn jeugdwerk. Op welke punten zijn veranderingen te constateren, en zijn die veranderingen terug te voeren op de denkbeelden die Gelderblom in andere embleembundels van Luyken signaleerde?

Alvorens op zoek te gaan naar een verklaring voor de verschillen vanuit een intensivering van Luykens visie die een steeds groter wordend beroep op het lees- en kijkvermogen van zijn lezer met zich meebracht, is het zaak de mogelijkheid van een andere oorzaak voor de veranderingen te overwegen. B.F. Scholz heeft in een artikel waarin hij een vernieuwde, negentiende-eeuwse editie van Jacob Cats' *Sinnen- en minnebeelden* vergelijkt met het zeventiende-eeuwse origineel, geconstateerd dat in 1862 door de editeur J. van Vloten veranderingen aangebracht werden om tegemoet te komen aan een veranderd lezerspubliek:

Van Vloten [...] viewed the subject matter of Cats's book of emblems [...] in the light of his own culture, and this led him to perceive the need to reencode Cats's book in such a way that he would redress what he may have perceived as an imbalance of language and subject matter. He changed the layout of the emblems in such a way that the recto pages only contained the modernized *picturae*, the Latin mottoes, and the amorous, the moral and the religious epigrams in Dutch. The long commentaries in Dutch containing numerous quotations from the classics, together with the epigrams in French were relegated to the verso pages, and printed in a considerably smaller font-size. Van Vloten in his edition of 1862, one might say, popularized Cats's emblem book, and by taking the Latin and French texts off the recto pages, adjusted it to the reading habits – and reading skills – of a readership which no longer shared certain humanist aspirations to erudition.¹²

Scholz beschrijft de veranderingen in termen die hij ontleent aan de semiotiek – het woord ‘reencode’ in het bovenstaande citaat is in dat kader te plaatsen. De negentiende-eeuwse lezer keek vanuit een andere ‘set of codes’, een ander referentiekader, naar Cats’ werk dan het zeventiende-eeuwse publiek gedaan had. Was men in de vroegmoderne tijd gewend aan een allegorische leeswijze, en dus geofend in het bekijken van het getoonde als afbeelding van iets anders, met andere woorden in het omgaan met een grote afstand tussen ‘signifier’ en ‘signified’; in de negentiende eeuw was dit gemak verdwenen. Om toch tot eenzelfde overdracht van de boodschap te komen, verkleinde Van Vloten de afstand tussen ‘signifier’ en ‘signified’. Bij het moderniseren van Cats’ *picturae* in 1862 zijn door hem bijvoorbeeld consequent menselijke figuren aangebracht in negentiende-eeuwse kledij, om zo te bevorderen dat de lezer zich met het afgebeelde vereenzelvigde en de les van het getoonde op zichzelf betrok.¹³ De lezer ziet zichzelf in alle afbeeldingen geplaatst, en krijgt zo de duidelijke aanwijzing dat het getoonde in combinatie met de teksten op zichzelf en op de eigen waarneming betrokken moet worden. Van Vloten zal zo eveneens hebben willen bereiken dat men zich in zijn eigen tijd verbonden voelde met de glorie van het zeventiende-eeuwse Holland.

Is het denkbaar dat Luykens rol in de editie 1714 vergelijkbaar is met die van Van Vloten in 1862? Achtte Luyken als editeur van zijn eigen, oudere werk het publiek niet meer tot begrip van de oude platen in staat, en bracht hij daarom de veranderingen aan? Niet zozeer omdat hij zelf anders – scherper – was gaan nadenken en verbeelden, maar omdat hij veronderstelde dat zijn publiek hem anders niet meer begreep? We kunnen alvast vaststellen dat Luyken minder ingrijpend te werk ging dan Van Vloten in 1862 deed. De tekst van *Jezus en de ziel* bleef immers ongewijzigd. De bundel kreeg in de tweede druk in 1685 nog wel een tekstuele wijziging (een prozatoevoeging ‘Van ’t Ewig Vaderlandt’ aan embleem 39), maar daarna veranderde de tekst niet meer.¹⁴ We moeten de veranderingen dus uitsluitend in het niet-tekstuele deel van de editie-1714 zoeken.

Meer te zien

Terug naar de verschillen tussen de titelprenten van 1678 en 1714. Die zijn dus deels terug te voeren op een verbeterde techniek en veranderde smaak. Daarmee is een belangrijk effect van de aanpassingen meteen verwoord: in de editie van 1714 valt *meer* te zien. Dit komt door de grotere detaillering, maar ook doordat er objecten en figuren zijn toegevoegd aan de oorspronkelijke afbeeldingen. In verband met Van ’t Velds bevindingen is van belang op te merken dat in 1714 in een drietal *picturae* door Luyken pelgrimsfiguurtjes in de achtergrond zijn toegevoegd (in embleem 25 zelfs vier in getal).¹⁵

De engelen op de titelprent zijn een duidelijk voorbeeld van toevoegingen in 1714 door Luyken gedaan. Ze sluiten aan bij de voor Luyken kennelijk belangrijke

prozatoevoeging 'Van 't Ewig Vaderlandt' in 1685. Daarin citeert hij uitvoering uit zijn twee jaar later te verschijnen vertaling van J. Böhme's *Aurora*.¹⁶ Een zevental engelen, geschapen 'als kleyne Goden naa het wesen en de qualityten van den ganschen Godt'¹⁷ zijn als de ledematen van Gods lijf¹⁸, met voor iedere engel een van de zeven krachten van de 'Welgeesten'.¹⁹ Ze zijn vergelijkbaar met de zeven planeten, en hebben alle zeven één kernkwaliteit: wrangheid, water, bitterheid, hitte, liefde, geluid, en – de ster onder de engelen – de hele natuur.²⁰

In het voorbeeld waar Luyken zich waarschijnlijk op baseerde, Hugo's *Pia desideria* (1624), komen de engelen niet voor. En ze ontbreken ook in de met Hugo corresponderende *pictura* uit de *Goddelycke liefdevlammen*, de bundel waaraan Luyken in 1691 zijn medewerking verleende.²¹



Pia desideria, H. Hugo, Antwerpen 1624, embleem 8 (afb. 3)



Goddelycke liefdevlammen, Amsterdam Amsterdam 1715, embleem 6 (afb. 4)

In het tweede deel van beide bundels zien we, met in het onderschrift een verwijzing naar hetzelfde vers uit het Hooglied dat ook in *Jezus en de ziel* staat, dezelfde afbeelding terug die op de titelprenten van de hier besproken edities van *Jezus en de ziel* te vinden is. In 1628 zien we bij Hugo geen engelen, en in 1691 ook niet. Bij Hugo zijn er links de twee in elkaar gedraaide bomen te zien die in *Jezus en de*

ziel in de editie van 1678 terugkeren. Dit voorbeeld maakt duidelijk dat Luyken creatief omging met zijn bronnen. De engelen met name heeft hij in later stadium toegevoegd, naar alle waarschijnlijkheid toen hij de revisie van alle platen uit het boek ondernam.

Gevolg van de toevoegingen en de detailleringen in de editie-1714 is in veel gevallen dat de aansluiting tussen woord en beeld verandert, of zelfs verbetert.²² Kijken we bijvoorbeeld naar de *pictura* van embleem 13, dat gaat over de stroom van zonden waartegen de ziel moet oproeien, in beide versies:



pictura embleem 13, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 5)



pictura embleem 13, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 6)

In 1678 zien we een kalme ziel, rustig zittend en kijkend onder het roeien. In de tekst wordt ook kort over de rust van de 'goddelijke bestieringe' gesproken, maar veel prominenter – zie ook het motto van het embleem – komt de inspanning van het oproeien tegen de stroom der zonden naar voren: 'Maer och! wat kost het haer al sweets en schricken! wat waeyt'er menigen storm over haer! wat doet sich menighmael een duystere lucht op swanger van blixem en donder! wat stoot sy dickmaels op een verborgen klip! wat vallender niet al regen vlagen op haer, en hoe wordt sy somwijlen soo nat van de overslaende baren [...]'.²³ Deze (gemoeds)toestand is in 1714 door Luyken veel duidelijker gevisualiseerd. Zo zijn er niet alleen hogere golven te zien, maar is ook de horizon opgehoogd, zodat er meer wild water te zien is. De wolken zijn in 1714 ook woester van uiterlijk dan in 1678. Ook een ander deel van de tekst is nu in de *pictura* terug te vinden. In het

onderschrift bij de prent staat een bijbelcitaat: 'Een dingh doe [ick,] vergetende 't gene dat achter is, ende streckende my tot het gene dat voren is, jage ick na het wit tot den prijs der roepinge Godts, die van boven is in Christo Jesu.'²⁴ De Jezus-figuur in 1714 wijst met opgeheven vinger naar boven, vanwaar de 'roepinge Godts' voor de ziel klinkt. In 1678 wijst Jezus nog, minder toepasselijk, naar voren.

Deze toevoegingen dienden niet om alleen de aansluiting tussen woord en beeld te verbeteren. De wijzende vinger laat ook zien dat Luyken in de editie-1714 het kijken *zelf* expliciet aan de orde stelt. Niet alleen is er in de latere editie meer te zien, de lezer wordt ook nadrukkelijker uitgenodigd (beter) te kijken. In de bewerking van de *pictura* van het eerste embleem is dit duidelijk waar te nemen. De afbeelding heeft een grotere (en betere) perspectivische werking²⁵, en de ziel en de mannelijke figuur – met ezelsoren en ster op het voorhoofd het gevaar van de vleselijke lust volgens de tekst – kijken in elkaars richting in 1714, terwijl ze in 1678 geen oogcontact hebben:



pictura embleem 1, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 7)



pictura embleem 1, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 8)

Deze visuele interactie vestigt de aandacht op de aantrekkingskracht van het slechte op de ziel. Haar blik wordt door hem gevangen. Hij verlustigt zich in 1714 aan duidelijk zichtbare etenswaren, terwijl in 1678 sprake is van een weinig aantrekkelijke homp vlees (?) die eveneens de wereldlijke verleidingen van overdaad representeert. Meest opmerkelijk is echter dat in het verlengde van de distel op de voorgrond (symbool voor het harde leven zonder de overdaad van de gedekte tafel

aan de andere kant van de afbeelding, en volgens de tekst een verwijzing naar de ziel die in het Hiernamaals niet tot genade kan raken) in 1714 een poort te zien die leidt naar een tuin.²⁶ Daardoor krijgt een verzuchting van de ziel in de tekst extra reliëf: 'My dorstet na mijn Vaderlant'.²⁷ De (hemelse) tuin uit het doorkijkje is de concretisering van deze verzuchting. Of, zoals Gelderblom constateerde: 'de doorkijkjes naar buiten symboliseren het eeuwige licht'.²⁸

Ook in de *pictura* van embleem 39 zien we een verandering die het kijken thematiseert. We zien hier de ziel die door de muur, die zoals Gelderblom heeft betoogd het menselijke lichaam symboliseert ('de oude mensch', volgens Luykens eigen tekst), wordt gescheiden van Jezus.²⁹ Gelderblom merkt op dat Jezus en de ziel uit elkaar worden gehouden door een 'oude afbrokkelende muur'. Dat is in 1714 (de editie die Gelderblom heeft gebruikt) nog duidelijker te zien dan in 1678:



pictura embleem 39, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 9)



pictura embleem 39, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 10)

In 1678 is sprake van een veel minder bouwvallige versie. In 1714 is een doorkijkje gecreëerd waarlangs de ziel probeert Jezus in het oog te krijgen. In 1678 kijkt zij weg, in 1714 probeert zij via de opening die wordt geboden naar het goddelijke te kijken. Het thema 'kijken' en het belang daarvan voor de lezer, wordt zodoende in 1714 veel duidelijk door Luyken geïllustreerd dan in 1678.

In dit verband is ook embleem 8 interessant. Hierin beschrijft de ziel hoe zij zich voelt wanneer ze merkt dat Jezus haar verlaten heeft. We zien in de *pictura* de ziel

afgebeeld, met naast haar een monsterlijke figuur. Jezus staat op enige afstand van hen beiden:



pictura embleem 8, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 11)



pictura embleem 8, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 12)

In 1678 bedekt zijn hand zijn ogen, in 1714 gluurt hij door zijn vingers naar de ziel (zoals in 1714 ook de zon op de achtergrond langs de wolkenrand gluurt). In de tekst staat dit ook beschreven: 'Schoon ick u dan mijn Godt, noch sien noch voelen mach,/So houdt nochtans u oog op my den ganschen dag;/Houdt my verborgen vast, dat ick u niet ontvluhte.'³⁰

Dit voorbeeld kan worden aangevuld met tal van andere *picturae* uit 1714 waarop Jezus en de ziel in betekenisvollere relatie tot elkaar staan. Ze is (embleem 9 en 11) nu zo gepositioneerd dat ze bij Jezus staat in plaats van tegenover Hem. Ze kijkt met slapend lichaam nu met wakend hart/oog naar Hem (embleem 14), raakt Hem aan (embleem 38) en lijkt met Hem in gesprek (embleem 17).

Concluderend kan worden gesteld dat Luyken in 1714 meer te zien gaf. Hij ging, mede geholpen door een betere en andere techniek, gedetailleerder te werk en heeft figuren en objecten aan de afbeeldingen toegevoegd en van positie veranderd. Hij heeft doorkijkjes gecreëerd en Jezus en de ziel meer visueel met elkaar in contact gebracht. Hij heeft het contrast tussen licht en donker verhoogd, en een sterkere band aangebracht tussen woord en beeld in het embleem.

Al met al wordt zodoende in de editie-1714 de aandacht gevestigd op het kijken als activiteit van de lezer en gelovige. Luyken heeft als emblematicus inderdaad,

zoals Gelderblom betoogde, een veeleisende houding ten aanzien van de lezer. Hij verwacht en verlangt de interpretatie van ieder detail, en positioneert figuren en objecten in de afbeeldingen zodanig dat ze de lezer bewust maken van het kijken. Dit is in 1714 veel meer het geval dan in 1678. In de eerste druk zijn de *picturae* nog te beschouwen als lossere illustraties bij de tekst, terwijl ze in 1714 een aanvullend en verdiepend schouwspel bieden.

Het lijkt onwaarschijnlijk dat Luyken dit deed omdat hij zijn publiek tot minder in staat achtte. De veranderingen doen een groot beroep op het waarnemingsvermogen van de lezer. De nieuwe platen zijn explicieter, maar niet simpeler. De verschuiving naar het complexere en sprekender beeld veronderstelt een groter beroep op het visuele analysevermogen van de lezer. Daarmee vervalt de mogelijkheid dat Luykens aanpassingen, zoals Scholz bij Van Vloten vaststelde, tegemoetkomingen waren aan afgenomen begrip bij de lezers. De afstand tussen 'signifier' en 'signified' is in de editie-1714 niet verkleind, maar vergroot. De lezer zou verder en dieper moeten kijken om achter de ware betekenis van Luykens afbeeldingen te komen.

Aan het eind van zijn loopbaan was Luyken, zowel inhoudelijk als technisch, in staat vanuit zijn eigen jeugdwerk uit 1678 verder te werken naar een zelfstandig emblematisch oeuvre. De editie van 1714 van *Jezus en de ziel* sluit naadloos aan bij eerder door Gelderblom en Van 't Veld gesignaleerde ontwikkelingen, en het bestaan en de vormgeving van de nieuwe platen bevestigen hun vermoedens dat de lezer door Luyken wordt genood via het oog de reis naar de eigen ziel en naar God te ondernemen.

Literatuuropgave

- P. van Eeghen**, *Het werk van Jan en Caspar Luyken*. Amsterdam 1905. Twee delen.
- B. Gasgoigne**, *How to Identify Prints. A complete Guide to manual and mechanical Processes from Woodcuts to Inkjet*. Londen 2004.
- A.J. Gelderblom**, 'Binnen en buiten. Symboliek in de emblemen van Jan Luyken'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1998-1999*. Leiden 2000, 18-35.
- A.J. Gelderblom**, 'Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen! Een nieuwe interpretatie van Jan Luykens *Duytse lier*', zie http://www.dbnl.nl/tekst/geld008jong01/geld008jong01_001.htm
- A.J. Gelderblom**, 'Leerzaam huisraad, vol van vuur'. In: *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden: opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*. Uitg. door M. van Vaeck, H. Brems, G. H.M. Claassens. Leuven 2003, 900-921.
- A. Henkel en A. Schöne**, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar 1996.
- N. Klaversma en K. Hannema**, *Jan en Caspar Luyken te boek gesteld. Catalogus van de boekencollectie van Van Eeghen in het Amsterdamse Historisch Museum*. Hilversum 1999.
- J. Landwehr**, *Emblem and fable books printed in the Low Countries 1542-1813. A bibliography*. Utrecht 1988.

Jan en Casper Luyken te boek gesteld. Catalogus van de boekencollectie Van Eeghen in het Amsterdams Historisch Museum, samenstelling N. Klaversma en K. Hannema. Hilversum 1999.

J. Luyken, *Jezus en de ziel*. Amsterdam 1685.

J. Luyken, *Jezus en de ziel*. Amsterdam 1714.

K. Meeuwesse, 'Goddelycke aandachten. Een teruggevonden werkje van Petrus Serarius. Een voorbeeld van Luykens *Jezus en de Ziel*'. In: *De nieuwe taalgids* 43 (1950), 317-323.

K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur*. Groningen 1977.

B.F. Scholz, 'Jacob Cats's *Silenus Alcibiadis* in 1618/1627 and in 1862. Observations on a Mid-Nineteenth-Century Attempt at Modernizing an Early-Modern Book of Emblems'. In: *Emblematica* 13 (2003), 267-302.

H. Vekeman, 'Jezus en de Ziel: de zinnebeelden I en IV'. In: *De nieuwe taalgids* 74 (1981), 54-70.

H. Vekeman, *Jan Luyken (1649-1712). Brieven zonder censuur. Met een bloemlezing uit de gedrukte brieven*. Keulen 1983.

H. van 't Veld, *Beminde broeder die ik vand op 's werelts pelgrims wegen. Jan Luyken (1649-1712) als illustrator en medereiziger van John Bunyan (1628-1688)*. Utrecht 2000.

P. Visser, 'De pelgrimage van Jan Luyken door de doopsgezinde boekenwereld'. In: *Doopsgezinde bijdragen* 25 (1999), 167-195.

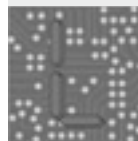
Noten

- 1 Dit artikel is tot stand gekomen in het kader van het NWO-project 'Emblem Project Utrecht'. De digitale editie van Luykens *Jezus en de ziel* (editie 1685) die in het kader van dit project wordt gemaakt, is te bezien op: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/lu1685front.html>. De *pictura* die in dit artikel als afkomstig uit 1678 worden getoond, komen in feite uit deze 1685-editie (die een herdruk is van de editie-1678). Onder de optie 'Browse' zijn in de digitale editie de emblematische stuk voor stuk te bekijken, met daarbij ook een 'Compare'-mogelijkheid voor de vergelijking van de twee series *picturae*. Ik wil A.J. Gelderblom, P. Boot, D. Stiebrl en C. van de Beek graag bedanken voor hun hulp bij de totstandkoming van dit artikel. Mijn speciale dank uit naar H. van 't Veld.
- 2 Onder beide titelprenten stond te lezen: 'J. Luyken inven[t]. et fecit'. Verder zijn alle afbeeldingen in 1714 gesigneerd met 'I.L.'; in 1678 was slechts een enkele *pictura* gesigneerd. Na 1678 en tussen 1771 werd *Jezus en de ziel* 12 keer herdrukt; 8 keer met de platen uit 1678 en 4 keer met de nieuwe platen. De modernste edities van de bundel stammen uit 1916 (Amsterdam, ed. F. Reitsma) en 1977 (Utrecht, facsimile editie De Banier). In beide moderne edities zijn de vernieuwde platen uit 1714 afgedrukt. Zie voor een overzicht van drukken van *Jezus en de ziel* Landwehr 1988, 178-182 (nr. 471-484) en Van 't Veld 2000, 480. Reitsma maakt in zijn editie van 1916 melding van het verschil tussen de eerste en tweede serie *picturae* en typeert ook kort de verandering: 'Het zwakke is krachtiger, hoewel soms ook zwaarder geworden' (1916, X). Eerder had Van Eeghen (1905, II, 737-740) een beperkt overzicht van de veranderingen gegeven, zonder daar conclusies uit te trekken. De verhouding tussen de twee series *picturae* is verder ook besproken door Vekeman (1981, met name 95), maar dan vooral in het licht van mogelijk Böhmistische invloeden.

- 3 Zie Visser 1999, 180 en Van 't Veld 2000, 63/76/79/83/84 en Van Eeghen 1905, XXV. Op pagina XLIII vermeldt Van Eeghen dat Luyken nimmer de 'droge etsnaald' gebruikte, maar dat is de aanduiding van weer een andere techniek die koperplaten oplevert die slechts enkele keren gebruikt kunnen worden. Daarvan lijkt in het geval van boekillustraties geen sprake te kunnen zijn.
- 4 Zie over het verschil in de technieken, en de manier waarop het verschil in gebruik vastgesteld kan worden Gascoigne 2004, 9a/b, 52b,c, 55e.
- 5 Henkel en Schöne 1996, 191-192. Ook in de *pictura* van embleem 7 voegt Luyken in 1714 palmboom en engelen toe. In de tekst van dat embleem wordt over het verborgen goddelijk geheim uitvoerig gesproken.
- 6 In een andere religieuze embleembundel waarvoor Luyken drie titelprenten maakte (Van 't Veld 2000, 122) *Goddelyke liefdevlammen* (eerste druk 1691), figureert op een van de titelprenten eveneens een groepje engelen. Zij verheugen zich daar, aldus Luyken in een bij de titelprent gevoegde verklaring, op de boetvaardigheid van de eveneens afgebeelde ziel van de gelovige (Amsterdam 1715, A1v en A2r).
- 7 Van 't Veld 2000, 110.
- 8 Een precieze datering van het tijdstip waarop de prenten gemaakt zijn, heb ik niet kunnen vinden.
- 9 Van 't Veld 2000, 284 en 217-227.
- 10 Gelderblom 2000, 23.
- 11 *Het menselyk bedryf* (Amsterdam 1694) is de vroegste bundel van Luyken die Gelderblom op deze thematiek bekeken heeft (Gelderblom 2000).
- 12 Scholz 2003, 297.
- 13 Scholz 2003, 292.
- 14 Uitzondering daarop is de zevende druk van 1704, waaraan brief 'handelende over Gods eigenschappen' is toegevoegd (Klaversma en Hannema 1999. nr. 962).
- 15 Zie ook Luyken 1714, embleem 21 en 38.
- 16 Van 't Veld 2000, 147 en 149.
- 17 Luyken 1685, 175.
- 18 Luyken 1685, 176.
- 19 Luyken 1685, 177. Volgens het *WNT* komt het woord 'welgeesten' alleen bij Luyken voor. Hij zou er iets mee bedoeld hebben als geesten die een bron van kracht zijn voor de mensen (als vertaling van Böhme's 'Quel-geister') (Reitsma 1916, 175; Van 't Veld 2000, 154 en 156).
- 20 Luyken 1685, 177-178.
- 21 De hier afgedrukte *pictura* komt uit de editie Amsterdam 1715 van de *Goddelyke liefdevlammen*.
- 22 Zo is in 1714 in embleem 5 de steile berg waarover in de tekst wordt gesproken, veel hoger en onherbergzamer afgebeeld dan in 1678, en is de op deze berg volgens de tekst moeilijk te vinden bloem der zachtmoedigheid in 1714 inderdaad nauwelijks waar te nemen. En in embleem 10 wordt in de tekst gesproken over Jezus als zonne der gerechtigheid; in 1714 is de zon achter hem afgebeeld, in 1678 naast hem. Om nog wat voorbeelden te noemen: in 1714 zijn in embleem 2 de geldstukken als verleiding van de wereld in veel meer detail te zien, is in embleem 11 de donderbui uit de tekst door een bliksem verbeeld, zijn in embleem 12 de dwaallichten uit de tekst ook op

- de afbeelding te zien en is in embleem 38 in de achtergrond veel duidelijker zichtbaar hoe een roofvogel een weerloos duifje achtervolgt.
- 23 Luyken 1685, 60. Zie <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/lu1685013.html> voor parallellen in de Nederlandse liefdesemblematiek, en bronnen waar Luyken deze afbeelding mogelijk op baseerde.
- 24 Luyken 1685, 59.
- 25 Zoals al opgemerkt door Vekeman 1981, 62. Ook in embleem 3 en 29 is duidelijk sprake van een verbeterd perspectief. In hoeverre het van belang is dat sommige afbeeldingen in 1714 gespiegeld zijn en andere niet (de verhouding is: 19 niet gespiegeld en 20 wel) durf ik niet te zeggen. Het is niet waarschijnlijk dat Luyken in het ene geval wel, en in het andere geval niet naar de originele platen werkte, en ik zie ook geen verband met de voorbeelden van Hugo en Vaenius waarnaar hij werkte. Betekenis – in de zin dat Jezus en de ziel bijvoorbeeld steeds in de positionering links-rechts staan opgesteld – heb ik er niet in kunnen ontdekken.
- 26 Zoals al opgemerkt door Vekeman 1981, 64. Zie voor inbedding van de distel en de poort in de bestaande picturale traditie van Luykens tijd Van 't Veld 2000, 326.
- 27 Luyken 1685, 10. Zie ook embleem 32 waarop een pauw (zinnebeeld van de menselijke ijdelheid) en een doorkijkje in 1714 in elkaar verlengde zijn geplaatst. Naast de pauw is bovendien een onbeduidend vogeltje afgebeeld dat het contrast tussen pracht en soberheid (thema van dit embleem) versterkt.
- 28 Gelderblom 2000, 30. Ook zijn er in 1714 veel meer doorkijkjes gemaakt in afbeeldingen met scènes uit het huiselijke leven. Zo is in embleem 35, door verbeterd perspectief en een groter contrast door de lichtinval, veel meer nadruk gelegd op de ramen die in de muur van het huis zijn aangebracht.
- 29 Gelderblom 2000, 31.
- 30 Luyken 1685, 38.

Paulina (*Au pair*): versierd of misbruikt?*



Wilbert Smulders

Inleiding

De roman *Au pair* (1988) neemt een aparte plaats in onder Hermans' romans. Omdat het de enige roman is die in Parijs speelt, omdat het een roman is die voor een goed deel de kunst als thema heeft, maar vooral omdat een meisje de hoofdpersoon is. Het is mijn stelling dat *Au pair* wat betreft de intrige sterk afwijkt van de overige van Hermans' romans en dat dit veroorzaakt wordt door het simpele feit dat het hoofdpersonage een meisje is.

Het mannelijke scenario

Al Hermans' romans tot aan *Au pair* hebben mannelijke hoofdpersonages. Rein Bloem, Jan Fontijn, maar vooral Michel Dupuis hebben er in resp. 1971, 1971 en 1976 al op gewezen dat in Hermans' romans een grondpatroon of scenario valt te onderkennen.¹ Zij bedoelen dan (de moderne versie van) het scenario van de initiatieriten voor jongemannen bij primitieve volkeren, dat bekendheid heeft gekregen door onderzoek van antropologen als R.M. Berndt, J.G. Frazer, C.G. Jung en vooral M. Eliade. Dit initiatiescenario heeft sterk tot de verbeelding gesproken omdat er iets universeels uit naar voren leek te komen. De puberteits-, stam- en geheime-geenootschappeninitiaties in bijvoorbeeld Australië, Vuurland, India, Noord- en Zuid-Amerika en Siberië en de puberteitsriten in de veel complexere religieuze culturen zoals die van het oude Griekenland, het Jodendom en het vroege Christendom bleken zoveel gemeenschappelijks te hebben dat van één scenario gesproken kan worden. Het lijkt er dus op dat het hier gaat om het patroon van hét verhaal van de jongeman, in welke tijd of windstreek hij zich ook bevindt.

Het scenario vertelt het verhaal van de inwijding van de jongemannen in de cultuur van de stam. Het bestaat uit drie elementen: 1. het betreden van de 'imago

mundi', de navel van de wereld, oftewel de heilige plek waar de handeling van de inwijding zich zal afspelen; 2. de teruggang tot de chaos, waarbij de kinderlijke status van de jongeman vernietigd wordt en alles wordt uitgewist wat natuurlijk aan hem is; 3. de wedergeboorte van de jongen als man, dat wil zeggen als lid van de cultuur van de stam.

Geboorte, voortplanting en dood zijn de *drempels* die het geheim van het leven vormen. Wie geboren is maar zich nog niet voort kan planten, is de eerste drempel over, maar verkeert in een soort niemandsland en bestaat daarom eigenlijk nog niet. Wie eenmaal vruchtbaar is, is de tweede drempel over en gaat vanzelf deelnemen aan de mysteries van geboorte en dood. En wie de fase van de vruchtbaarheid voorbij is, kan de rol van mentor vervullen doordat hij ervaring heeft met de eerste twee drempels en zich al dichtbij de derde bevindt.²

De initiatie markeert het existentiële moment van overgang van de kinderlijke toestand naar de fase van de vruchtbaarheid. Tot aan hun puberteit bestaan jongens weliswaar lichamelijk, als kind in de moederwereld, maar ze bestaan nog niet als *man*. Pas als ze zelf vruchtbaar zijn geworden, nemen ze die stap.³ Eliade zegt: 'Onder initiatie verstaat men gewoonlijk een samenstel van rituelen en mondelinge lessen, die de radicale verandering nastreven van de religieuze en sociale status van de persoon die wordt ingewijd. Filosofisch gesproken is die initiatie gelijkwaardig aan een ontologische verandering van het existentiële bestel. Aan het eind van de proeven die hij moet doorstaan, geniet de noviet een heel ander bestaan dan vóór de initiatie: *hij is iemand anders geworden* [...] Elke primitieve gemeenschap bezit een samenhangend stelsel van mythische overlevering, een "wereldbeschouwing", en deze beschouwing wordt de noviet allengs geopenbaard tijdens het verloop van de initiatie.' (Eliade 1979, 9-10)

De moderne versie wijkt af van de originele. Kenmerkend voor het moderne denken is nu juist dat het de oude zekerheid van een samenhangende wereldbeschouwing – mythisch overleverd of metafysisch geopenbaard – heeft ondergraven en zelfs tenietgedaan. Het gevolg is dat de moderne initiatie een inwijding in de existentiële onzekerheid wordt. Daarom loopt het in Hermans' romans altijd slecht af. De verhalen eindigen met een teruggang tot de chaos in plaats van met een wedergeboorte.

Vooral Michel Dupuis heeft uitvoerig gedemonstreerd hoe de moderne variant van dit scenario in Hermans' werk gestalte krijgt. Het hoofdpersonage is op zoek naar een ideaal: de waarheid, zijn identiteit, overzicht in de wereld, een uitvinding, een verzameling. Hij jaagt dit ideaal fanatiek na, maar raakt het spoor steeds verder bijster, wat een gevoel van vervreemding teweegbrengt en hem stevast in de chaos doet eindigen. Punt 2 en 3 uit het scenario zijn bij Hermans dus omgedraaid: de tocht door het gewijd gebied lijkt te voeren naar een ideaal doel (een bepaalde vorm van inzicht), maar irrationele factoren zorgen er stevast voor dat de onderneming uitloopt op mislukking (een bepaalde vorm van blindheid). In die blindheid, de regressie, ervaart de hoofdpersoon weliswaar een gevoel van compleetheit maar dat is de weerslag van

het gevoel van versplintering dat het falen van de zoektocht heeft veroorzaakt.

De donkere kamer van Damokles en *Nooit meer slapen* leveren van dit scenario een duidelijke demonstratie.

Door de wereld van het verzet te betreden probeert Osewoudt een identiteit te veroveren waarin hij met Dorbeck samenvalt. Rationeel overleg ontbreekt daarbij geheel. Blindelings volgt hij zijn model na. In het streven Dorbeck te worden lijkt hij aanvankelijk te slagen, maar na verloop van tijd begint Osewoudts nieuwe identiteit volgens een ijzeren logica uiteen te vallen, waarna hij terug is bij de aanvangssituatie, maar dan volledig onttakeld en zonder dat hem nog éniġ vast punt rest. Hij moet de queeste met de dood bekopen.

Alfred begeeft zich in de noordelijke gebieden van Noorwegen met als doel zichzelf door middel van een wetenschappelijke ontdekking te bevestigen. Nadat hij de woestenij van Finnmarken betreden heeft, doet hij zijn uiterste best, maar verdwaalt hij desondanks hopeloos, om redenen die allermġnst rationeel zijn. Hij slaagt er slechts in het vege lijf te redden, waarbij de beklimming van de berg Vuorje een belangrijke rol speelt. Op de top van deze berg kan hij geen hand voor ogen kan zien. Ook Alfred is na de tocht terug bij af, zij het dat hij nog een leven voor zich heeft.

Beide romans demonstreren het karakter van de mannelijke initiatie. De verhalen zijn zeer dramatisch, de inwijding brengt de beide jongemannen in aanraking met onzichtbare werkelijkheden, zet hen op het spoor van de heilige geschiedenis, dat wil zeggen van aspecten van het leven die niet vanzelfsprekend zijn en die dus niet uit eigen ervaring zijn af te leiden (autoriteit, kundigheid). De initiatie is voor jongemannen 'de invoering tot een wereld die niet langer "onmiddellġk" is: de wereld van de geest en de cultuur' (Eliade). Gezien het dramatische karakter van het scenario gaat de verwerving van de identiteit gepaard met veel actie, met gevaarlijke hindernissen (het doden van een monster, het beklimmen van een berg, het doorlopen van een labyrint). Het goed doorstaan van de initiatie resulteert in heroïek en onsterfelijkheid, het mislukken ervan bewerkstelligt bij de jongenman identiteitsverlies en een diepe haat jegens de wereld en zichzelf. Bij Hermans gebeurt altijd het laatstgenoemde. Hij heeft de logica van de mislukking tot kunstvorm verheven.

Vrouwen waren in het scenario van Hermans' romans steevast object van het mannelijke hoofdpersonage. Zij hadden er een plaats als doel of obstakel, maar nooit als subject. Hella Haasse heeft over de rol van de vrouw in het werk van Hermans gezegd: 'Zij maakten, in zijn vroegere romans en verhalen, ondanks de soms realistische typering, een *mythische* indruk: diverse verschijningsvormen van de castrerende moeder, van de zuster, of zusterachtige vrouw als fatale helpster of als rivale in het streven naar macht, van de verleidster of van de belichaming van onnozelheid, onhandigheid, vulgaire domheid.' (Haasse 1989, 156-157). Haasse heeft zich dan ook verrast betoond over de in haar ogen volwaardige vrouwenfiguren Gré Dingelam en Sita van de Wissel in respectievelġk *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen*, die zij als een novum in Hermans' werk bestempelde. Tegenover Paulina uit *Au pair* staat Haasse weer gereserveerd.⁴

Op het laatste punt ben ik het niet met Haasse eens.⁵ Ik geloof dat Hermans zich in *Au pair* diepgaander met het vrouwelijke heeft beziggehouden dan zij meent.

Het vrouwelijke scenario

Hiervoor heb ik datgene in herinnering geroepen wat beschouwd wordt als het oerscenario voor verhalen over jongemannen. Laten we daar nu eens het scenario tegenover zetten dat Eliade geeft voor de initiatie van meisjes. Gaat het er bij jongens om hen onder veel pijn en moeite in aanraking te brengen met de geheimenissen van de cultuur (en dus het niet-onmiddellijke), bij meisjes bevat de initiatie ‘een reeks openbaringen betreffende de geheime betekenis van een ogenschijnlijk “natuurlijk” verschijnsel: het zichtbare teken van hun seksuele volwassenheid [= de eerste menstruatie]’, aldus Eliade. Het scenario van deze inwijding bevat twee momenten: 1. de afzondering (huis, hut, bos, berg) waarin het meisje door *Midwives* en *Spinsters* wordt ingewijd in de geheimen van de maanmythologie en 2. het getoond worden in hun nieuwe staat, versierd, mooi gemaakt na te zijn gebaad.

Men ziet: het scenario is ondramatisch. Meisjes hoeven niets te veroveren, zij moeten zich slechts bewust worden van iets dat zij al bezitten. Jongemannen moeten actief zijn en hindernissen nemen, terwijl meisjes zich veeleer een attitude dienen eigen te maken, dat wil zeggen dat ze moeten leren op een actieve manier passief te zijn. Het lijkt erop dat dit scenario niet alleen ondramatisch is (geen actie), maar bovendien een goede afloop kent (tentoongesteld in al haar schoonheid).

Kijken we nu naar *Au pair*, dan valt op hoe het verhaal van deze roman bij dit ondramatische en optimistische scenario past. Paulina beweegt zich in een wereld waarin zij weliswaar van alles meemaakt, maar ten opzichte waarvan zij zich vooral passief gedraagt, zonder dat dit – en daar gaat het mij om – een teken van zwakte is, integendeel zelfs, met als gevolg dat zij dusdoende juist haar identiteit verovert. Vergelijk het slot van *Nooit meer slapen* met dat van *Au pair*. Alfred zit aan het einde met twee helften van een meteoriet, een steen van dezelfde soort waarnaar hij de hele roman gezocht heeft, maar die zijn vader al voor hem gekocht blijkt te hebben toen hij nog klein was. Dit slotakkoord door middel van een beeld van versplinterde identiteit, van scheiding van wat één is, wordt in *Au pair* vervrouwelijkt en dus omgedraaid. Als Paulina aan het begin van de roman op de vlucht slaat voor een grote neger, sluit zij haar koffer met een panty die zij doormidden heeft geknipt. Twee loze beenhulzen dienen dus als vergrendeling van de bagage waarmee zij het verhaal binnenstapt. In de slotscène van de roman slaat zij – nota bene ten overstaan van de ‘tovenaars’ die haar tot dan toe geleid heeft – haar in nylon gehulde benen over elkaar, zich intens bewust van de seksuele betekenis van dit gebaar en van de vrouwelijkheid die juist in het maquillage-aspect van de nylons besloten ligt. Alfred zit aan het slot dus met twee manchetknopen, terwijl een van de slotzinnen

van *Au pair* luidt: ‘t Was of haar dijen verliefd op elkaar waren en elkander hadden beloofd nooit uit elkaar te gaan.’

Paulina hóeft niets van de wereld. Voor het welslagen van haar initiatie is vooral een ontvankelijke attitude vereist: ijver, openheid en een zekere blankheid. Dit duidt op een andere wil dan die welke jongemannen moeten zien te verwerven. De wil van Paulina is weliswaar sterk, maar niet agressief, niet op de wereld buiten haar gericht. Integendeel, de wereld buiten haar is aanhoudend op háár gericht, biedt zich voortdurend aan haar aan, overlaadt haar met geschenken en opent voor haar ongevraagd allerlei mogelijkheden. Paulina wil wel studeren, maar haar identiteit hangt niet af van haar studieresultaten.

Geheel volgens het scenario verkiest de maagd Paulina de afzondering door zelf de wens te kennen te geven ‘au pair’ te gaan, te willen studeren in Parijs in plaats van thuis, in Amsterdam. Eerst komt ze in een tussengebied: bij de Pauchards. Was het Amsterdam van Klara en haar docent Frans een onooglijke wereld, die van de Pauchards is zo mogelijk nog erger. Het is de platvloerse wereld van aapachtige types die behalve op de penning ook nog naturalist en racistisch zijn. Alles is zichtbaar in deze wereld, niets valt er te raden. De zolderverdieping bevat een amalgaam van primaire culturen op koste waarvan deze naakt tussen het gobelin rondwandende ‘rijkworders’ zich opgewerkt hebben tot een poenige levensstaat die het niveau van de surfplank niet te bovengaat. Madame Pauchard is de eerste ‘spinster’ die Paulina tegenkomt, maar zij draait Paulina een wel erg goedkoop spinnewiel voor ogen.

De juffrouw van het au-pairbureau is uit heel ander hout gesneden: zij is de ware spinster en wordt dan ook met liefde getekend als de felle dochter van een markiezin. Zij verleent Paulina toegang tot de maanwereld: het geheimzinnige huis van de aristocraten die allen ‘De Lune’ heten. Daar is de wereld verstild en mysterieus; voor Paulina is de zin van haar aanwezigheid daar een raadsel.

Zij komt echter niet zomaar in dit gebied terecht. Eerst moet zij langs een hek, waar zij letterlijk de ‘tovenaar’ tegen het lijf loopt die haar Lot al voor haar gesponnen heeft. Hij zegt tegen Paulina: ‘Van dit ogenblik af zullen een heleboel dingen beter gaan. Ik heb het beste met je voor.’ Waarop Paulina antwoordt: ‘U? Bent u misschien een tovenaar?’, waarna hij weer repliceert met: ‘Waarom niet? Een tovenaar, of de Duivel. Dat weet niemand precies, ik zelf ook niet. Maar ik zal je laten zien dat ik er niet op uit ben iedereen in het ongeluk te storten.’ (73-74). Hij, de Muze, de Wever, voert haar *zijn* gebied binnen, de ‘mundus muliebris’, de wereld van de vrouwelijkheid, waardoor moderne kunstenaars volgens Baudelaire zo mateloos gefascineerd zijn. Hij, de auteur, draagt haar over aan de huishoudster van de De Lune’s, madame Le Dantec, en dusdoende omhult hij Paulina met de De-Lunewereld als met een kleed waarvan zij na verloop van tijd niet meer te onderscheiden zal zijn. Als de ‘tovenaar’ eenmaal in die opzet is geslaagd, aan het einde van de roman, wordt hij verpletterd door de autonomie die zijn creatie heeft aangenomen.

De 'tovenaar' (of 'Nederlandse meneer') beweegt zich vrijelijk in verschillende lagen van de roman, precies zoals hij bij zijn ontmoeting met Paulina op het ene moment vóór en op het andere moment achter het traliehek van het Parc Luxembourg loopt. Het hek van het Parc Luxembourg is dan ook een beeld voor de scheiding tussen de verschillende lagen in de romanwereld van *Au pair*.

In zijn hoedanigheid van 'oude man', 'mannelijke Fee' of 'masculiene spinster' staat de 'tovenaar' in de lijn: madame Pauchard/de juffrouw van het au-pair-bureau/madame Le Dantec. In die hoedanigheid reikt hij Paulina een arsenaal 'opmaak-spullen' aan, letterlijk maar ook figuurlijk. In die laag van de roman 'versiert' hij Paulina, is hij haar *peintre*, 'maakt' hij haar 'op' door haar ergens in onder te dompelen. Vanaf Paulina's entree in de wereld van de De Lune's is de roman te beschouwen als één grote lyrische ontboezeming door de 'tovenaar' over al wat er te beleven is aan hetgeen Parijs (en bij uitbreiding: de Franse cultuur) aan moois te bieden heeft. Aan moois, dat wil zeggen: aan wat gemáákt is, wat cultuur vormt en dus artificieel van aard is. Er volgt een serie eindeloze gesprekken over schilderkunst, muziek en literatuur (Baudelaire, Flaubert, Kant, Alkan, Chopin, Guys, De Goncourt, Sully Prudhomme, Eli Faure, De Banville), terwijl deze van geld verzadigde wereld bovendien gestoffeerd is met mooie auto's, dure huizen en sieraden, men slechts uitgelezen hotels en restaurants bezoekt, en over ruime en dure garderobes beschikt.

Paulina van haar kant legt hiertegenover de juiste attitude aan de dag. Wat haar aangereikt wordt, neemt ze gretig in zich op. Van Dale geeft als betekenis van 'au pair': 'tegen kost en inwoning, zonder verdere vergoeding'. Paulina gaat 'in de kost' bij de Franse cultuur. Ze laat zich graag betoveren. Hermans, die zich vanuit Parijs te buiten placht te gaan aan satirische charges tegen Nederland, heeft het drama van de kleinheid van de Nederlandse cultuur in deze roman nu eens op positieve wijze opgevoerd. Geen satire of scheldcanonnades, maar een *romancompositie* die de 'au pair'-positie van de Nederlandse cultuur dramatiseert. De Nederlandse, maagdelijke Paulina krijgt op grond van haar Vlissingse afkomst (Guys) gratis entree tot een culturele sprookjeswereld. (Vergelijk dit opnieuw met Alfreds inferieure positie ten opzichte van de Noren in *Nooit meer slapen*, die hij uitsluitend als negatief ervaart.)

Maar de 'tovenaar'/'Nederlandse meneer' heeft ook de hoedanigheid van man zonder meer. In die hoedanigheid bevindt hij zich op een ander niveau van de roman. Als zodanig staat hij in een andere lijn dan die van de vrouwen, hiervoor genoemd, en splitst hij zich op in een reeks mannen uit de maanwereld. Generaal De Lune (en zijn tegenhanger Müller), diens twee zoons en diens enige kleinzoon. Drie mannelijke generaties dus. De eerste generatie is er één van de daad: de militair, beroemd om zijn (verzets)daden, maar verlamd door een dilemma dat direct met zijn daden verbonden is, en ingeklemd tussen Kant en Baudelaire, dat wil zeggen tussen respectievelijk de rationaliteit van de plicht⁶ en de irrationaliteit van de schoonheid. De tweede generatie is er één van kunstenaars, de dichter Armand

en de musicus Michel. Ook voor hen hangt hun identiteit direct samen met hun daden: 'Het grote vraagstuk in deze wereld is: hoe word ik een autoriteit?' (171) Dit zegt Michel en hij vertelt erbij dat dit ook voor zijn broer Armand de klemmendste kwestie in het leven is. Zij zijn er geen van beiden in geslaagd een autoriteit te worden. Ze delen met hun vader de jaloezie jegens kunstenaars die te bescheiden waren voor hun gaven: Alkan, Cornuard en Guys, die door Baudelaire 'un ouragan de modestie' is genoemd. Muziek maken en gedichten schrijven hebben hun voorkeur boven daden stellen, maar ze zijn beiden bezweken aan hun hang naar perfectie. Beide heren zijn uiterst integer, maar zeer bedroefd. De vertegenwoordiger van de derde generatie, Edouard, speculeert op onnavolgbare wijze met aandelen. Hij belichaamt niet de daad of de kunst, maar de materie. Hij is een manipulator, hij is onaandoenlijk, kan even charmant als hard zijn, maar is niet ongelukkig. (Wat betreft de grote mannen op de achtergrond, Kant en Baudelaire: beiden zijn nog steeds belangrijke richtpunten, de eerste op het gebied van de moraal⁷, de tweede op het gebied van de esthetica.⁸ Het stuk van Baudelaire over Guys is een van de bekendste essays van Baudelaire⁹ en het 'Depositum'-maxime uit Kants *Kritik der praktischen Vernunft* is beroemd in de geschiedenis van de moderne moraalfilosofie.¹⁰

Tot zover de mannenwereld in de roman. In de wereld van deze mannen vindt de intrige rond de erfenis plaats. Paulina verkeert in deze wereld, maar butlers, kamerdames, kunst, filosofie en luxe vormen een geheimzinnige afscherming tussen haar en het hart van al deze heren. Zij houdt van de generaal, heeft respect en mededogen voor de beide broers en is heimelijk gecharmeerd van Edouard, die zij uiteindelijk minacht. Twee werelden schuiven in deze roman langs elkaar heen: op het eerste niveau is Paulina het hoofdpersonage, maar op een daar nauw mee verbonden plan zijn de generaal en zijn 'majoor' de hoofdpersonages, met 'de tovenaer' als schakel tussen de vrouwen- en mannenwereld.

De intrige rond de erfenis is het resultaat van gebeurtenissen, feiten en obsesies die niet tot de 'mundus muliebris', maar tot de mannenwereld behoren. Paulina heeft een aandeel in deze intrige, maar in tegenstelling tot de mannen hangt haar identiteit niet af van de afloop. Paulina is hoofdpersonage in die zin, dat zij de zachte spiegel is waarin verwikkelingen weerkaatst worden die haar identiteit niet wezenlijk raken. Haar identiteit schuilt erin dat de wilsfeiten van de mannen wel op haar betrokken zijn, maar haar niet kunnen compromitteren.

Hoe genderbepaald Paulina als hoofdpersonage is, springt meteen in het oog als we ons even voorstellen hoe het verhaal zou veranderen als Paulina een jongeman zou zijn geweest. Ze zou dan karakterloos zijn geweest, aangezien ze niets *wil*, en omdat het niet haar eerste behoefte is 'een autoriteit te worden'. Ze zou behalve karakterloos ook mislukt zijn, net zo mislukt als Alfred uit *Nooit meer slapen*: ze heeft immers nauwelijks iets ondernomen en wat zij onderneemt, loopt anders dan zij het bedoelde. En het belangrijkste: als Paulina een jongeman was geweest, dan zou de wereld zich niet als bij toverslag voor hem geopend hebben, zoals dat met Paulina geschiedt, en dan zou hij niet het natuurlijke centrum van de aandacht van

alle mannen en vrouwen uit de romanwereld geweest zijn, zoals Paulina dat is. Ten behoeve van Arthur Ossegal, Lodewijk Stegman, Henri Osewoudt, Alfred Issendorf of mr. Alberegt heeft nooit een 'tovenaar' de rol van 'mannelijke Fee' of 'Spinster' op zich genomen, teneinde deze personages – zoals in het geval van Paulina – te maken tot het 'willoze' centrum dat alle wilsfeiten, hoewel mislukt, toch zin geeft. Integendeel, al de genoemde mannelijke hoofdpersonages hebben het in hún verhalen moeten opnemen tegen de onzichtbare hand van de hardvochtige auteur, die hindernis na hindernis voor hen opwierp en niet rustte totdat hij hen had fijngeknepen. Het lijkt er dan ook op dat *Au pair* de enige van Hermans' romans is die goed afloopt, en dat dit komt doordat deze roman als enige een meisje als hoofdperonage heeft. Zo bezien is het scenario van deze roman in het geheel van Hermans' werk nogal opzienbarend.

Het goede meisje en het slechte meisje

Toch is het maar de vraag of het wel zo goed afloopt met Paulina. In de kritiek is de romanheldin van *Au pair* in verband gebracht met *Alice in Wonderland* en met *Candide*. Ik zou haar met evenveel recht in verband kunnen brengen met de meisjesfiguren uit sprookjes als *Vrouw Holle*. De structuur van dergelijke oeroude verhalen, die een ontzagwekkende verspreiding kennen (Weigle 1988) volgt het patroon van de initiatie (1. afzondering 2. versiering en tentoongesteld worden) en vertoont dan ook grote gelijkenis met het scenario van het verhaal over Paulina. Er is sprake van twee meisjes: een dochter en een pleegdochter. De dochter is lelijk, heeft een naar karakter, wordt verwend en is lui; de pleegdochter daarentegen is beeldschoon, heeft een mooi karakter, is ijverig en wordt door de moeder uitgebuit als huissloof. Als het 'goede meisje' bij het spinnen haar hand heeft opengehaald en bij het wasen van haar gewonde hand haar spoeltje in de put heeft laten vallen, beveelt de hardvochtige moeder haar om het op te duiken. Ten einde raad gehoorzaamt ze en neemt een plons. Eenmaal onder in de put verliest ze het bewustzijn, waarna ze een andere wereld betreedt. Daar wordt van haar verwacht dat ze de bomen schudt, de was doet, de broden uit de oven haalt, eten kookt, het bed opschudt, kortom dat ze behulpzaam en onbaatzuchtig is. Een spinster, opdrachtgeefster, Vrouw Holle, test haar op die manier. Op zeker moment krijgt het meisje heimwee naar de gewone wereld. De spinster stemt in met haar verzoek terug te keren. Zonder dit ook maar enigszins te hebben nagestreefd, wordt het meisje bij haar terugkomst in de gewone wereld met goud bedekt. Aldus 'opgemaakt', wordt zij ieders blikvanger en is daardoor een natuurlijk centrum van aandacht geworden.

Uit verhalen van het type *Vrouw Holle* blijkt dat het scenario van de initiatie van meisjes wel degelijk dramatisch kan zijn, wat met zich meebrengt dat het ook slecht kan aflopen. Dit wordt mogelijk gemaakt doordat in dergelijke verhalen ook altijd sprake is van een tegenhangster van het 'goede meisje'. Het 'slechte meisje' is de

dochter, lelijk, lui en verwend. Zij mist de attitude van ontvankelijkheid en onbaatzuchtigheid door toedoen waarvan het goede meisje, de pleegdochter, ongevraagd haar riant beloning kreeg. Het slechte meisje is berekenend: zij *wil* iets. Nadat de moeder het met goud beloonde pleegkind heeft zien terugkeren, zet zij haar dochter tot dezelfde tocht aan. Deze doorloopt het hele traject, maar doet dat met de verkeerde attitude. Zij maakt zich overal met een Jantje van Leiden vanaf, wil zo snel mogelijk naar haar makkelijke leventje in de gewone wereld terugkeren en is slechts belust op één ding: *en passant* de gouden douche te ontvangen. Vrouw Holle zorgt er echter voor dat dit meisje bij haar terugkeer met pek wordt overgoten en dat zij zichzelf ongewild lelijk te kijk zet.

Het goede en slechte meisje uit het 'Vrouw Holle'-verhaal zijn te herkennen als twee 'figuren' uit het vrouwelijke initiatiescenario. Zij belichamen twee kanten van de jonge vrouw. Het verblijf in de wereld van Vrouw Holle vormt een proef, waarbij het heimwee naar de gewone wereld en het verzoek daarnaar terug te mogen keren, staat voor de drang om de opgedane ervaring te integreren. Voor de pleegdochter is het verblijf in de onderwaterwereld een natuurlijke, en daardoor verrijkende ervaring, voor de dochter is het alleen maar een hinderlijk oponthoud en haar door begeerte ingegeven manipulaties worden onthuld als iets smerigs.

In het hoofdstuk 'Moon, Menstruation, Menopause: Myth and Ritual' uit haar studie *Spiders & Spinners. Women and Mythology* schrijfs Weigle: "Frau Holle or Mother Hulda assists in times of crucial passage. She is the fateful door [...] In terms of the fairy tale, maturity may mean recognizing that the Golden Girl and Dirty Girl are sisters in one psyche – or two faces/facets of a single girl. The threshold goddesses grace the places of psychic conversion. Their presence signals moments of feminine emergence and transformation; in dreams they appear behind specially marked doors, on landings between floors or rising from the water, turning out of the shadows, carrying mirrors. Of all the attributes the mirror is most common [...] for rendering hidden parts accessible to observation. It's a peculiarly feminine instrument that literally reflects the *inside* of woman." (p. 189) Doordat de 'Vrouw Holle'-verhalen de spanning tussen de 'two faces/facets' van één jonge vrouw verbeelden, brengen zij een existentiële, feminie ervaring tot uitdrukking, aldus Weigle.

Literair gezien is het de tegenstelling Golden Girl/Dirty Girl die het meisjes scenario dramatisch reliëf geeft. Daarzonder zou het saai en plat blijven. De tegenstelling opent immers de mogelijkheid van de mislukking in typisch vrouwelijke zin, waardoor het meisjes scenario dramatisch gezien gelijkwaardig is aan het jongens scenario. In *Vrouw Holle* vertegenwoordigen de moeder en de dochter twee fasen van de Dirty Girl. Beiden zijn gemakzuchtig, berekenend en lelijk. Hun onooglijk fysiek correspondeert met de verwerpelijkheid van hun gedrag: ze zijn jaloers op de Golden Girl, de pleegdochter, ze koeioneren haar niet alleen door haar fraaie karakter te miskennen, maar ze buiten haar inschikkelijke aard ook uit. Ze zijn niet ingetogen, maar agressief; niet ontvankelijk, maar benepen; niet ijverig, maar vad-

sig. Vrouw Holle neemt in het verhaal een aparte plaats in. Zij staat op een ander niveau dan enerzijds de pleegdochter en anderzijds de dochter en de moeder. Vrouw Holle test de dames proefondervindelijk.

Ook in *Au pair* is het motief van het 'slechte meisje' rijkelijk aanwezig: Ada, Clementine, twee Duitse en één Deens meisje kruisen het pad van Paulina, sommigen zelfs meer dan eens. Gaandeweg wordt duidelijk dat verschillende van hen óók ooit bij de De Lune's au pair zijn geweest en dat verschillende van hen eveneens door de De Lune's met een koffer op pad zijn gestuurd. Deze meisjes bleken echter geen geld of waardepapieren, maar oude kranten te hebben vervoerd. Doordat de gang met de koffer behalve door Paulina ook door als onbetrouwbaar beschouwde meisjes blijkt te zijn uitgevoerd, krijgt die tocht de allure van een *proef*. Paulina overweegt op zeker moment dat het hier gaat om een ritueel dat niet alleen zij en de twee Duitse meisjes, maar alle au-pairmeisjes moeten ondergaan: 'Die Duitse was misschien wel bij andere mensen in huis geweest, hoopte ze, dacht ze, nadat ze haar plaats in het vliegtuig had gevonden en de veiligheidsgordels had vastgemaakt. Als Parijse families genoeg hadden van een au pair, stuurden ze haar met een koffer vol oude kranten naar Duitsland. Een geijkte methode, wie weet? En haar was dit toch niet overkomen? Ze had immers zelf gezien dat er effecten en bankpapier in de koffer zaten? – Wat een onzin' (391). De suggestie is duidelijk: elk meisje ondergaat een verblijf in een De Lune-wereld en maakt daar een tocht met een koffer, maar niet ieder meisje brengt het er even goed vanaf. Waardepapieren (goud) of oude kranten (pek), een tekening van Guys (goud) of een naaktfoto van haarzelf (pek): die dingen bepalen de identiteit van het meisje.

Buitenverhaal

Als we nu naar *Au pair* kijken, dan zien we daar een dubbelstructuur. De roman kent een buitenverhaal en een binnenverhaal. De hoofdpersonages in het buitenverhaal zijn 'de Nederlandse meneer' en Paulina.

Het buitenverhaal is ondramatisch. In dit verhaal heeft 'de Nederlandse meneer' de rol van Vrouw Holle (de 'threshold god(dess)' oftewel 'de tovenaar'), en is Paulina het goede meisje. Door toedoen van 'de Nederlandse meneer' wordt Paulina plotsklaps het natuurlijke centrum van ieders aandacht. Alles komt daardoor vanzelf op haar af, haar identiteit wordt bepaald door haar attitude (waaraan niets mankeert) en is dus onafhankelijk van haar verrichtingen met de koffer. In dit verhaal wordt Paulina letterlijk 'versierd' door 'de Nederlandse meneer'. Zij wordt door hem geïsoleerd in een wereld van luxe, onbaatzuchtigheid en schoonheid. Aldus 'opgemaakt' is hij erbij wanneer zij – *sadder but wiser* – weer de gewone wereld ingaat. Hoogtepunt van dit verhaal is dan ook het slot, dat zich afspeelt nadat Paulina – met verworven inzicht en geschonken geld – is teruggekeerd uit de toverwereld en alweer geruime tijd op eigen benen staat in de harde werkelijkheid.

Dit verhaal eindigt positief. Als ‘de Nederlandse meneer’ zich aan het einde van het verhaal opnieuw bij Paulina aandient, bevestigt zij de autonomie die ze inmiddels verworven heeft. Ze wijst hem namelijk resoluut af, *nota bene* in een gesprek waarin hij de mogelijk erotische gevoelens bespreekt die Flaubert gehad zou kunnen hebben voor zijn personage Emma Bovary – die misschien wel kan gelden als het ‘slechte meisje’ bij uitstek. Kennelijk hebben de vaderlijke gevoelens jegens Paulina inmiddels bij ‘de Nederlandse meneer’ plaatsgemaakt voor erotische gevoelens. Had hij bij hun eerste ontmoeting uitsluitend háár belang op het oog, nu is hij zelf duidelijk ergens op uit. Door haar gedecideerde reactie heeft Paulina zich ontworsteld aan de bevoogding door haar ‘tovenaar’. Van zijn kant incasseert ‘de tovenaar’ haar afwijzing opvallend deemoedig, alsof hij er in zekere zin ook door gerustgesteld is, ja zelfs alsof hij ermee verguld is. De suggestie van dit slot is: Paulina heeft de drempel genomen; hoe het ook met de koffer gegaan mag zijn, dit ‘goede meisje’ is volwassen geworden en kan aan haar leven als vrouw beginnen.

Voor Hermans’ doen is dit een opmerkelijk optimistisch slot.

Binnenverhaal

Maar de roman kent ook nog een binnenverhaal: het verhaal van de generaal en de erfgenaam. Dit verhaal is er één zoals we dat van Hermans gewend zijn: een relaas vol moedwil en misverstand, waarin de waarheid ongrijpbaar is, verstopt als zij ligt achter een nooit eindigende opeenvolging van bedrog en manipulatie, een verhaal derhalve dat onontkoombaar naar de mislukking leidt.

De wereld van de De Lune’s mag dan een schijn hebben van luxe, onbaatzuchtigheid en schoonheid, dit doet niets af aan het dilemma van de generaal inzake de erfenis van de jood Crémieux. In de roman wordt het dilemma opgelost in die zin, dat ten langen leste een knoop wordt doorgehakt. Maar wat er nu uiteindelijk is overgedragen, wie de besluiten heeft genomen en wie in welke mate van de gang van zaken profijt heeft getrokken, blijft duister. Kenmerkend voor dit typisch hermansiaans verhaal is dat de hoofdrolspeler ervan, de generaal, de dood vindt op het moment dat de mislukking duidelijk wordt, en dat zijn tegenspelers (Edouard en Müller) vanaf dat moment voor de ‘getuige’ Paulina onbereikbaar zijn.

Dit spel wordt gespeeld door uitsluitend mannen. Paulina neemt er slechts passief aan deel. Haar deelname aan deze handeling is uitsluitend gemotiveerd door haar attitude behulpzaam te willen zijn, iets terug te kunnen doen jegens haar weldoeners. Desondanks ontwikkelt de tocht met de koffer zich zodanig dat Paulina langzaamaan het gevoel bekruipt dat haar identiteit wel degelijk in het geding begint te komen. Haar veilige rol van ‘getuige’, van welwillende buitenstaander die slechts de helpende hand toesteeft, wordt langzaamaan gecompromitteerd. Op zeker moment krijgt zij het gevoel niet versierd, maar misbruikt te worden.

In het oerscenario van de inwijding, zoals dat bijvoorbeeld in *Vrouw Holle* is te zien, is er een overzichtelijke scheiding tussen het meisje dat goed is en met goud bekleed wordt, en het meisje dat slecht is en met pek besmeurd wordt. In het binnenverhaal van *Au pair* hebben we te maken met een complexere versie van dit scenario, waarbij de slechte meisjes en het goede meisje aspecten verbeelden van de hoofdpersoon. Clementine, Ada, het Deense en de Duitse meisjes zijn dus op te vatten als mogelijke gestalten van Paulina. Deze versie van het scenario komt er dan ook op neer dat de afloop van het verhaal onzeker is: heeft haar avontuur bij de De Lune's Paulina nu goud of pek opgeleverd? En valt dat überhaupt wel ooit uit te maken?

Aangezien het binnenverhaal veel dramatischer is dan het buitenverhaal, loont het de moeite er wat nader naar te kijken. Het verloop van de gebeurtenissen wordt stapje voor stapje ontplooid. We zien hoe het morele dilemma van de generaal pas na een ruim aantal bladzijden gepresenteerd wordt, en ook hoe het – vanaf het moment dat Paulina aanbiedt te helpen – voortdurend van aard en aanzien verandert, tot het uiteindelijk één groot raadsel is. Ik laat de opbouw en ontmanteling van 'het dilemma van de generaal' hieronder wat gedetailleerder zien. Vooraf merk ik op dat het hier niet om zomaar een dilemma gaat. De casus die Hermans aan Kant heeft ontleend, neemt in de *Kritik der praktischen Vernunft* een belangrijke plaats in. Het gaat hier om het beroemde 'Depositum-Beispiel', een zogenaamd Maxime. Kant onderzocht de formulering van zulke praktijkvoorbeelden uit de particuliere werkelijkheid op de mogelijkheid er een 'allgemeine Gesetz' op juridisch of moreel gebied uit af te leiden en legde dusdoende de grondslag voor de constructie van de moderne ethiek.¹¹

1. Eerst wordt Paulina ingeleid in Guys bij haar eerste (134-137) en tweede (151-155) bezoek aan de generaal, dan in Baudelaire, die ze op instigatie van de generaal leest (181-192)), en tenslotte in Kant. De introductie van Kant geschiedt tijdens een *tête à tête* met Edouard op het feestje van diens ouders (214-226). Paulina wordt dus achtereenvolgens geconfronteerd met de esthetische en morele obsessies van een verlicht man. Edouard zet het morele dilemma van de generaal voor Paulina uiteen. De generaal heeft van iemand geld in beheer, dat hij niet meer kan teruggeven aan die persoon, en ook niet wil teruggeven aan diens erfgenaam. De moderne moraal à la Kant, waarbij men zich jegens anderen uitsluitend zo gedraagt als men zelf zou willen dat de ander zich tegen jou zou gedragen, gebiedt hem het geld terug te geven aan de erfgenaam, ondanks zijn 'sentimentele' bezwaren. Als hij het niet teruggeeft maakt hij zich schuldig aan een juridisch misdrijf en overtreedt hij bovendien de belastingwet. Maar het zou anderzijds ook een hoop juridisch ongemak opleveren, als hij het wel aan de erfgenaam zou willen doen toekomen.

2. (230-239) Paulina hoort de tweede keer over de zaak, wanneer zij alleen bij de generaal op bezoek is. Hij vertelt haar wat ze via Edouard al wist, maar onthult bovendien de naam van de overleden deposito-gever, Crémieux, en vertelt haar dat de wettelijke erfgenaam de moordenaar van Crémieux is. Dit maakt dat het morele dilemma van de generaal klemmender wordt.

3. (253-277) De derde versie van de zaak wordt aan Paulina weergegeven door Edouard, wanneer hij haar met de auto oppikt bij een busstation. Edouard onthult haar nu dat Crémieux een Jood is die na de Tweede Wereldoorlog niet meer is teruggekomen en dat de erfgenaam een hoge SS-er is: Müller. Edouard stelt zich op het standpunt dat er slechts keuze is tussen anarchie en de wet. Edouard houdt duidelijk niet van anarchie en vindt dan ook dat Müller het geld onverwijld dient te krijgen. Edouard vermoedt bovendien dat Müller op de hoogte is van het geld en van het feit dat hij er recht op heeft, al heeft hij geen holografisch testament van Crémieux.¹² Paulina biedt zich aan om een uitweg uit het dilemma te leveren: het geld ten behoeve van een Joodse organisatie clandestien naar Zwitserland brengen. Edouard hapt meteen toe en brengt Paulina rechtstreeks naar notaris Corde om de formaliteiten voor de reis te regelen. Even slaat de twijfel bij Paulina toe, als ze denkt aan Edouards 'gierenkop'. Ze overweegt de mogelijkheid dat de familie simpelweg misbruik van haar 'maagdelijkheid' maakt, maar als een echt 'goed meisje' verwerpt zij de verdenking: 'Zou het mogelijk zijn dat de familie helemaal niet verlegen had gezeten om een *au pair*, die bereid was de verhalen van de oude man over Constantin Guys aan te horen, maar op zoek was geweest naar een persoon van buitenlandse nationaliteit met een onschuldig uiterlijk, die een koffer vol compromitterende paperassen over de grens kon smokkelen? Ze hadden er niet eens om hoeven vragen. Het was ze gelukt! Alleen maar dat verhaal te vertellen over de in de oorlog spoorloos verdwenen oude joodse meneer – was het echt waar? – en kijk: uit eigen beweging verklaart de sukkel zich bereid op pad te gaan met de verborgen schat. Als ze mij niet zo verwend hadden, zou ik me niet aangeboden hebben [...] Maar ze hebben me overstelpst met vriendelijkheden en cadeautjes. Alleen om dit van mij gedaan te krijgen? Ach, je bent stapelgek. *Ze kon het niet geloven en ze vond haar gedachten slecht*' (259). [Mijn cursivering, W.S.]

4. (279-282) Ruim anderhalve week later legt Edouard Paulina uit wat er gaat gebeuren. Ze zal een adres in Zwitserland krijgen, en tot haar bevreemding mag ze de generaal noch madame Le Dantec van haar voorgenomen tocht op de hoogte stellen. (Tegenover de laatstgenoemde moet zij van Edouard zelfs een smoesje verzinnen om haar afwezigheid te verklaren: zij gaat zogenaamd haar ouders bezoeken.) Aan de twijfel of Paulina nu het 'goede meisje' dan wel het 'slechte meisje' is, geeft de abstracte auteur in deze scène verder subtiel gestalte doordat op maître Corde's kantoor ineens Madame Pauchard, Paulina's 'slechte Spinster', ten tonele verschijnt, die Paulina enerzijds aanziet voor een andere *au pair* (Clémentine, die zij heeft weggestuurd wegens seksueel wangedrag), maar die haar anderzijds wel precies het bedrag teruggeeft dat ze aan Paulina nog schuldig was. Een dubieuze coïncidentie van her- en miskenning dus.

5. (293-295) De avond vóór haar reis met de koffer bezoekt zij met Michel Gluck's opera *Orpheus en Euridice*. Als zij na afloop de bar van het Ritzhotel bezoeken, zegt Michel plotsklaps: 'Jij gaat morgen met de koffer op stap?' (293). Gezien de geheimhouding die Edouard haar had opgedragen is dit voor Paulina een

schokkende mededeling. Nu blijkt immers dat de kwestie van de reis met de koffer als oplossing van het dilemma niet aan háár gebonden is, maar al jaren sleept. De oplossing die in Paulina's ogen uniek was aangezien zij deze *spontaan* heeft aangeboden ('Wàt zeg je? En ik heb het nog wel zelf bedacht!' (294)), blijkt al tweemaal eerder verzonnen en uitgevoerd te zijn. Michel zegt namelijk: 'Jij bent geloof ik de tweede, of nee, de derde au pair al, die op stap gaat met de koffer.' (294). Beide tochten mislukten, beide meisjes, van Duitse afkomst, werden door Edouard niet vertrouwd, beiden kregen dus een koffer met oude kranten mee. Ondanks haar goed vertrouwen wordt de twijfel bij Paulina opnieuw gevoed: 'Paulina wist niet wat ze zeggen moest over deze onthullingen en evenmin wat ervan te denken. Misschien hield Michel haar voor de mal en had hij alles uit zijn duim gezogen.' (295)

6. In de taxi op weg naar Michels appartement: 'Ze dacht aan alles waarmee zijn familie haar aan zich verplicht had: de vorstelijke ontvangst, de kleren, waarmee ze was overstelpt. En waarom hadden ze dit gedaan? Alleen om haar over te halen een koffer naar Zwitserland te brengen?' (297) In Michels appartement strijden bij haar opnieuw vertrouwen en wantrouwen jegens 'de tocht met de koffer' om voorrang: 'Haar fantasie maakte zich los van de opdracht die ze morgen ten uitvoer moest brengen, van de risico's die ze misschien liep, van de angst op een of andere manier niet te slagen en de mensen die haar zo goed behandeld hadden stank voor dank te geven - zoals die andere au pairs gedaan hadden, maar soms niet eens opzettelijk. Zouden die Duitse meisjes eerst net zo sprookjesachtig verwend zijn als zij? Dat kon niet waar zijn. Ze durfde het niet te vragen' (298)

7. (304-312) Op de dag van de reis brengt Edouard Paulina naar notaris Corde. Edouard bevestigt het 'verhaal' over de Duitse au pairs die met een koffer vol scheurpapier op weg zijn gestuurd. 'We vertrouwden haar niet. Maar aan jou twifelen wij geen ogenblik.' (306) Het 'publieke karakter' van de tocht die ze op het punt staat te ondernemen, wordt nog eens te meer duidelijk wanneer notaris Corde ook met het verhaal van 'de meisjes met de koffer' bekend blijkt te zijn. Als hij Paulina de koffer overhandigt, zegt hij: 'Er zitten heus geen oude kranten in of kiezelstenen, ha,ha.'

8. Eenmaal in Luxemburg, blijkt het sleuteltje dat Paulina heeft gekregen niet op de koffer te passen, terwijl Müller c.s. wel over een passend sleuteltje beschikken, teken dat de controle over de situatie haar volledig ontsnapt is. Als de koffer opengaat, blijkt er weliswaar geld in te zitten, maar tegelijkertijd blijkt tot Paulina's ontsteltenis 'het verhaal van de reis met de koffer' zelfs bij de erfgenaam bekend te zijn: "Nu ziet u alles," zei Heinerscheid, "en kunt u erop vertrouwen dat u hier geen koffer met oude kranten heeft gebracht." (333) Zij kan er nu niet meer omheen dat zij deelheeft aan een 'passage' waar blijkbaar iedereen behalve zichzelf weet van heeft. Haar twijfel aan de hele onderneming groeit opnieuw sterk.

9. Terug in het Hôtel International te Luxemburg maakt 'de kleine zwarte man in zijn rode geruite jasje', die haar al op het station te Parijs was gevolgd, zich bekend als de broer van de secretaresse van notaris Corde. Hij had haar al

in Parijs willen waarschuwen dat zij misbruikt werd en zegt tegen haar: 'De koffer die u naar Basel had moeten brengen. U heeft hem hiernaartoe gebracht [...] Ik heb medelijden met u, lieve juffrouw [...] Ik ben beter op de hoogte dan u kunt vermoeden.' (339-340) Als in een flits dringt tot Paulina door dat haar identiteit wankelt: dat zij door haar attitude van 'Golden Girl' in feite de rol van 'Dirty Girl' heeft gespeeld: 'En met een gevoel of een poot van de stoel waar ze op zat het begaf, begreep ze mogelijkwerwijs hand- en spandiensten bewezen te hebben aan een kwalijk zaakje, dat misschien wel zou kunnen uitdraaien op een ramp.' (340)

10. Michel blijkt haar achterna gereisd te zijn. Hij praat haar de twijfels die de broer van Corde's secretaresse gezaaid heeft, uit het hoofd. 's Avonds probeert ze Edouard te bellen, maar deze is onbereikbaar: 'Wou hij dan door niemand opgebeld worden? Of hield hij er misschien ook nog een geheim telefoonnummer op na, dat alleen ingewijden mochten weten? En had zij zelfs nu nog het recht niet *zich een ingewijde te noemen, na door hem met een koffer vol geld op pad te zijn gestuurd?*' (349) [Cursivering van mij, W.S.]

11. (376-377) Paulina en Michel liggen in bed en Paulina staat dus op het punt haar maagdelijkheid aan Michel te verliezen. In plaats van dat dit gebeurt, vertelt Michel haar dat zij, zonder het te weten, het geld van de generaal naar de SS-er Müller heeft gebracht. (Notaris Corde heeft ingegrepen, omdat de generaal simpelweg niet het *recht* had (Kant) het geld aan de joodse vereniging Beth-abara te geven.) Paulina voelt zich nu werkelijk *misbruikt*, ja zelfs *verkracht*: 'Jullie dachten zeker: die domme meid uit het land van de Batavieren kunnen we overal voor gebruiken, als we er maar een beetje geld insteken.[...] Te denken dat ik me heb laten gebruiken om een koffer met geld van een vermoorde jood aan een Duitse oorlogsmisdadiger te brengen. Mijn god!' (379)

12. (389-391) Op de terugweg naar Parijs, op het vliegveld van Londen, ontmoet ze Ada Langmuur, het verwende meisje uit Vlissingen dat zij al ontmoet had nog vóórdat zij bij de Pauchards in dienst trad (36-38). Ada vertelt dat zij een Duits meisje heeft ontmoet dat in dienst was geweest bij een stokoude, schatrijke man, die haar erg verwende (luxe, grote badkamer met spiegels, opmaakpullen), en voor wie ze uiteindelijk een koffer de Duitse grens over moest smokkelen. De koffer bevatte slechts oude kranten, maar bovenop lag een naaktfoto van haarzelf, waaruit bleek dat de spiegels in de badkamer doorzichtig waren geweest. Doordat 'het verhaal van de reis met de koffer' uit zulk een onverwachte hoek bevestigd wordt, wordt Paulina's 'passage' steeds meer gecompromitteerd en wordt haar vrouwelijke integriteit steeds twijfelachtiger.

13. (405-411) Wanneer Paulina, weer terug in Parijs, nog éénmaal Armand en Jacqueline bezoekt, zeggen deze haar onomwonden dat haar reis met de koffer 'voor-de-gek-houderij' (407) was. De hele reis sloeg volgens Jacqueline nergens op, want in de koffer zat slechts een klein gedeelte van het geld. Het grootste deel is 'langs andere wegen overgemaakt'. Armand wijst Edouard aan als degene die niet alleen alles heeft gemanipuleerd, maar bovendien aan de transactie een

klein fortuin heeft overgehouden. Daarop ontstaat er een handgemeen tussen de beide halfdronken echtelieden, aangezien Jacqueline haar zoon fel verdedigt: 'Die vereniging in Israel [...] dat was maar een comédie, dat was maar bedacht om je vader te troosten, die het niet aan Müller wilde afstaan, en het evenmin zelf wilde houden. Een klucht was het, dat heeft Edouard ogenblikkelijk ingezien.' (409). Of dit waar is, valt te betwijfelen, want de vertelinstantie zegt erbij dat zij dit vertelt 'met de moed van een gekwetste moeder'. Uit de mond van Jacqueline verneemt de lezer de laatste 'waarheid' over de reis met de koffer: 'Daarom hebben we de ene au pair na de andere op pad gestuurd met een koffer en hebben het aldoor op de een of andere manier laten mislukken. Dat moest ook wel, daar kon niets van terecht komen. Müller was in staat ons te maken en te breken. Hij had een holografisch testament, door Crémieux eigenhandig geschreven^[13]. Daar viel niet aan te tornen.' (410) Maar ook van deze versie van de reis met de koffer neemt de vertelinstantie afstand: 'Het werd niet duidelijk of Edouard haar dit had wijsgemaakt, of dat ze het op dit ogenblik verzon.'

De handeling van dit binnenverhaal heeft een vertrouwd patroon: wat er nu eigenlijk gebeurd is, de geschiedenis dus, wordt in de loop van het verhaal niet ontwikkeld, maar juist ingewikkeld. Hiermee bedoel ik dat de geschiedenis des te ondoorzichtiger wordt naarmate het verhaal er meer gegevens over verstrekt.

Conclusie

In het essay 'Antipathieke romanpersonages' uit *Het sadistische universum I* betoogt Hermans dat er tussen de schrijver en zijn publiek een 'diepverborgen solidariteit' bestaat, zij het in negatieve zin. 'Een solidariteit niet alleen op wederzijdse haat gebaseerd, maar ook op overeenkomstige haat. De lezer haat in de schrijver zichzelf, de schrijver haat zichzelf in zijn romanpersonages'. Dat het slecht afloopt met de hoofdpersonages uit zijn verhalen is bij deze schrijver daarom een logisch gevolg van iets essentieels, namelijk dat hij zijn hoofdpersonages naar het leven staat. Het onmiddellijke vervolg van het hierboven geciteerde spreekt dan ook boekdelen: 'Lezers die dit niet aanvaarden, begrijpen de wezenlijke functie van de roman niet'.

Bij Hermans loopt de handeling stevast uit op bedrog of dood, of op beide. In de agressieve opstelling die deze auteur aan zijn lezers toeschrijft en die hijzelf praktiseert jegens zijn romanhelden, schuilt zowel een vorm van sadisme als van masochisme. Hermans 'straft' de protagonisten uit zijn verhalen (sadisme), maar hij 'straft' in zijn protagonisten indirect zichzelf (masochisme). 'Helpers' van de protagonisten zijn instrumenten bij dat 'straffen': ze zijn onbetrouwbaar (Oskar Ossegal), voeren naar de ondergang (Dorbeck) of leggen zelf het loodje (Arne).

Maar kennelijk ging het adagium 'de schrijver haat zichzelf in zijn romanpersonages' voor Hermans niet op, althans niet helemaal, toen hij Paulina tot hoofd-

personage van *Au pair* maakte. Zeker, het zou overdreven zijn om te zeggen dat *Au pair* alleen op grond van het geslacht van het hoofdpersonage ondramatisch is en optimistisch eindigt, en daardoor nogal afwijkt van de sadomasochistische dynamiek die al zijn overige romans beheerst. Het ligt genuanceerder, en dat komt doordat Hermans Paulina in het binnen- en buitenverhaal verschillende rollen laat spelen.

Het binnenverhaal is een klassiek hermansiaans mannenverhaal waarin de generaal wordt gekweld door een plichtsopvatting volgens Kants categorische imperatief. Het is een verhaal van moedwil en misverstand. Hoe verder het verhaal vordert, hoe onduidelijker het wordt wie nu om welke reden wat heeft overgedragen aan wie. Paulina speelt in dit verhaal wel een *actieve* rol, maar dan uitsluitend voorzover dit verhaal als subverhaal het scenario herbergt van een op zichzelf staande proef aangaande haar vrouwelijke identiteit. Voorzover zij in dit verhaal actief optreedt, doet zij dat in concurrentie, niet met de mannen, maar met andere meisjes. Een vrouwen- en mannenproef in één dus.

De uitslag van de vrouwenproef is dubbelzinnig. Het is immers niet duidelijk in hoeverre Paulina nu met goud overdekt of met pek besmeurd is. Enerzijds is zij door het gesjoemel van generaal De Lune, Müller, Edouard en Corde gecompromitteerd geraakt en is zij voor hetzelfde geld misbruikt als versierd. Anderzijds wordt ook gesuggereerd dat een hele rij meisjes Paulina op deze 'tocht' tevergeefs is voorgegaan en dat de transactie pas bij háár 'reis' daadwerkelijk tot stand is gekomen, zodanig dat het dilemma van de generaal ten langen leste hoe dan ook is 'opgelost'. (Maar dit is op zichzelf weer dubbelzinnig: alsof voor het ruimen van dit vuile zaakje nu net de blanke onschuld van een Paulina vereist was, alsof de gekwelde, oude oud-strijder pas dood kon gaan nadat hij door een Paulina eindelijk van zijn morele schuld 'verlost' is.)

De uitslag van de mannenproef is ook dubbelzinnig. Het is immers niet duidelijk in hoeverre de generaal moreel failliet is gegaan. Enerzijds heeft Kants categorische imperatief gezegevierd, anderzijds lijkt de oude man de speelbal te zijn geweest van opportunisten à la Edouard, die lak hebben aan zedelijke richtlijnen. Weliswaar krijgt de generaal een staatsbegrafenis, maar dat neemt niet weg dat hij overleed in de nacht na de dag waarop de in zijn ogen abjecte Müller de erfenis van Crémieux in handen kreeg.

Dit binnenverhaal is kortom even dramatisch als al Hermans' verhalen en het loopt met Paulina in dit verhaal net zo af als bij voorbeeld met Alfred in *Nooit meer slapen*.

In het buitenverhaal heeft Hermans Paulina echter een andere rol gegeven. Daar is zij vooral *passief* ten opzichte van 'de Nederlandse meneer' en diens plaatsvervanger in de roman, de generaal. In dat verhaal gebeurt er maar weinig en wordt zij slechts geïsoleerd, betoverd en opgemaakt. In dat verhaal is het niet de verlichte, strenge denker Kant, maar de aartsvader van de moderne kunst, de dandy Baudelaire, die centraal staat. De denkbeelden van Baudelaire over schoonheid, zoals

deze die tot uitdrukking brengt het essay 'Peintre de la vie moderne', worden in de roman niet alleen uitvoerig besproken, maar worden door de generaal bovendien in praktijk gebracht: hij voltrekt ze als het ware aan Paulina. De roman laat er geen misverstand over bestaan dat de generaal als 'opmaker' van Paulina op één lijn staat met 'de Nederlandse meneer': 'Want of het nu kwam door de Nederlandse meneer die op straat tegen haar opgebotst was en haar had gezegd dat alles veel beter met haar gaan zou, dat hij het beste met haar voorhad...Wie was hij? Ook een gek? Of was in werkelijkheid *hij* de stokoude generaal? Dat zou toch kunnen? Hij had alleen niet oud genoeg geleken [...] Of was de Nederlander misschien een handlanger van de generaal? Had hij haar, voor ze tegen hem opliep, al een hele tijd op straat gevolgd en bespied? Had hij een afspraak met het bureau van de au pairs?' (81) [Cursivering van WFH]

In de loop van dit verhaal wordt Paulina het beeld van onweerstaanbare schoonheid, waar 'de Nederlandse meneer' aan het slot van de roman, na ampele avances, deemoedig het hoofd voor buigt. In dit slot blijkt dat haar volwassen charme een krachtig wapen is, al blijft deze even 'fugitif' als *L'air du temps*, het parfum waarmee zij vertrouwd is geraakt tijdens haar verblijf in het 'maan'-huis aan het Parc Luxembourg, dat Baudelaire's borstbeeld herbergt. (Vergelijk de wijze waarop 'de Nederlandse meneer' zich tegenover Paulina opstelt met de opstelling van Dorbeck tegenover Osewoudt. Zowel 'De Nederlandse meneer' als Dorbeck bepalen het Lot van hun gewillige pupil en bewegen zich daarbij dwars door de verschillende zijnswijzen van de romanwereld – droom/werkelijkheid –, maar met wat een verschil in opzet en resultaat!)

De slotsom van de roman is het totaaleffect van het binnen- en buitenverhaal, waarbij het ondramatische en optimistische buitenverhaal het dramatische en zwartgallige binnenverhaal qualitate qua domineert. De 'Nederlandse meneer' is misschien wel het enige van al Hermans' mannelijke hoofdpersonage waarin hij zichzelf *niet* haat.

Literatuuropgave

Baudelaire, Charles 1968 'Le peintre de la vie moderne.' In : *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris, p. 546-565.

Bloem, Rein 1971 'Een landingspoging.' In: *Raster* 5, nr. 2, p. 225-231.

Calinescu, Matei 1996 *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham.

Delfgaauw, B. (ed.) 1992 *Immanuel Kant. 'Wat is verlichting?'* 2^e dr. Kampen.

Dupuis, Michel 1985 *Hermans' dynamiek. De romanwereld van W.F. Hermans.* 's Gravenhage.

Düwel, Marcus, Christoph Hübenthal en Micha H. Werner (red.) 2002 'Kant.' In: Idem, *Handbuch Ethik*. Stuttgart-Weimar, 128-139.

Eliade, Mircea 1984 *Initiaties, riten, geheime genootschappen*. Katwijk aan Zee.

- Fontijn, J.H.A.** 1971 'Zuster en superego.' In: *Raster* 5, nr. 2., p. 280-296.
- Haasse, Hella S.** 1989 'Naar aanleiding van het "vrouwelijk niemandsland" bij Willem Frederik Hermans.' In: Wilbert Smulders (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam, p. 155-169
- 2001 'Inzake Paulina (Over *Au pair*).' In: Raymond Benders en Wilbert Smulders (red.), *Apollo in Brasserie Lipp. Bespiegelingen over Willem Frederik Hermans*. Amsterdam, p. 131-148.
- Hermans, Willem Frederik** 1972 'Antipathieke romanpersonages.' In: Idem, *Het sadistische universum I*. 9^e dr. Amsterdam, p. 111-127.
- 1989 *Au pair*. Amsterdam
- Höffe, Otfried** 2002 'Die Form der Maximen als Bestimmungsgrund.' In: Idem, *Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft*, Berlin: Akademie-Verlag, p. 63- 80. [Waarin de paragraaf 'Die bloße Form und das Depositumbeispiel', p. 67-75].
- Kaleis, Huug** 1987 'De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt.' Opgenomen in: Idem, *De god Denkbaar verklaard. Essays over W.F. Hermans*. Amsterdam. [Oorspr. versch. in *Tirade* 161, november 1970.]
- Kant, Immanuel** 1968 *Kritik der praktischen Vernunft*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. Werkausgabe VII.
- Scruton, Roger**
2000 *Kant*. Rotterdam.
- Smulders, Wilbert** 1988 'F. Bordewijks *De wingerdrank I*.' In: *Ntg* 81 (1988), nr. 4. p. 321-335.
- Vierne, Simone** 1973
Rite, roman, initiation. Grenoble.
- Weigle, Marta** 1982
Spiders and Spinsters. Women and Mythology. University of New Mexico.

Noten

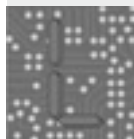
- * Ik dank prof. dr. Marcus Düwel (Faculteit Wijsbegeerte van de Universiteit Utrecht) voor zijn wenken met betrekking tot de zedenleer van Immanuel Kant. Ook bedank ik dr. Joke van der Wiel, die een eerdere versie van dit artikel van kritisch commentaar heeft willen voorzien.
- 1 Eigenlijk mag in dit rijtje namen van vroege Hermansvorsers die van Huug Kaleis niet ontbreken. Ook al noemt Kaleis het hier bedoelde scenario nergens bij naam, in zijn meesterlijke essay 'De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt', dat al uit 1970 stamt, gaat hij de anderen vooraf in het blootleggen van grondstructuren in Hermans' werk, die er sterk verwant mee zijn, zo ze er niet identiek aan zijn.
- 2 De puberteit is de overgang *naar* de fase van vruchtbaarheid, de menopauze of het climacterium is de overgang *uit* deze fase. Volgens de inwijdingsscenario's ligt in de levensfase die op de vruchtbare fase volgt, voor zowel mannen als vrouwen een nieuwe rol in het verschiet, resp. die van oude wijze man (bv. Merlijn) en oude wijze vrouw of spinster (bv. Vrouw Holle). Overigens zijn deze twee rollen ambivalent: de oude man kan figureren als mentor of plaaggeest, de oude vrouw als voedvrouw of heks. (Voor een analyse van F. Bordewijks novelle 'Huissens. Een climacterium' zie: Smulders 1988.)

- 3 Voor een uitvoerige beschrijving van het scenario en de mogelijkheid dit te onderkennen in werken uit de moderne literatuur, zie: Vierende 1973. Voor een poging het scenario bloot te leggen in een werk uit de moderne Nederlandse literatuur: zie Fontijn 1971, Dupuis 1985 en Smulders 1988.)
- 4 'Wat Hermans gelukt is met Gré Dingelam in *Onder professoren* en Sita van de Wissel in *Uit talloos veel miljoenen*: het scheppen van levensechte vrouwenfiguren, die herkenbaar en aandoenlijk zijn in hun vruchteloze streven boven de onbarmhartige alledaagse werkelijkheid uit te stijgen, heeft hij niet waar kunnen maken met Paulina. [...] Zij heeft geen symbolische of allegorische kwaliteiten, en is te 'gewoon' om satirisch verwerkt te worden.' (Haasse 2001, 146). Haasse stelt Paulina tegenover Louise Brooks uit *Een heilige van de horlogerie*, waarbij Brooks 'een tantaliserende verschijning' is, 'de belichaming van het onbereikbare, onmogelijke', een 'vrouw van nature niet gelijkwaardig aan mannen'. 'Wilde Hermans', zo vraagt zij zich af, 'in *Au pair* het probleem van het "niet-gelijk"-zijn van de vrouw aan de orde stellen in een vorm die de onoplosbaarheid ervan benadrukt en tevens duidelijk maakt hoe absurd de vraagstelling is?' (Haasse 1989, 156-157)
- 5 Het ligt op z'n minst complexer dan Haasse meent. Bekend is dat Hermans met *Au pair* nogal geworsteld heeft. (Zie hiervoor o.a. het interview met de schrijver door Wim Zaal in *Elsevier's weekblad* van 9 september 1989, weergegeven in <http://www.wfhermans.net/interviews/80/zaal89.htm>.) Toen het werk aan de roman niet meer wilde vloten, heeft hij - min of meer tussendoor - de roman *Een heilige van de horlogerie* geschreven, die in 1987 uitkwam. Constantin, het hoofdpersonage uit deze roman, is een traditioneel mannelijk hermansiaans hoofdpersonage en hij krijgt te maken met Louise Brooks, inderdaad het prototype van het traditioneel hermansiaans vrouwelijk personage: 'tantaliserend [...] de belichaming van het onbereikbare, onmogelijke [...] niet gelijkwaardig'. Dit gegeven wijst er dus op dat Hermans vrijwel gelijktijdig bezig was met het scheppen van zulke tegengestelde vrouwelijke personages als Louise Brooks en Paulina.
- 6 De autonomie van de wil dicteert de zedelijke richtlijnen: de 'categorische imperatieven'. In tegenstelling tot de 'hypothetische imperatieven' zijn categorische imperatieven op rationele gronden gebaseerde richtlijnen op zedelijk gebied, die - juist vanwege hun 'rede'-lijkheid - van persoonlijke belangen en begeerten gezuiverd zijn. 'Om een imperatief te vinden die zich aanbiedt op basis van de rede alleen, moeten we afstand nemen van elk onderscheid tussen rationeel handelende subjecten, en [moeten we] al [de] belangen, wensen, ambities en empirische omstandigheden die bepalend zijn voor hun handelingen, buiten beschouwing laten. Alleen dan baseren we onze wet volledig op de praktische rede, aangezien we elke andere grondslag hebben vermeden. Door dit abstractieproces bereiken we het gezichtspunt van een wezen dat tot een intelligibele wereld behoort. Dit is een gezichtspunt buiten onze eigen ervaring, dat door elk rationeel wezen kan worden ingenomen, onafhankelijk van zijn omstandigheden. De wet die we formuleren wordt een imperatief die universeel van toepassing is voor alle rationele wezens. Als ik een besluit neem over een handeling, word ik door de rede verplicht "alleen te handelen volgens een maxime die ik ook als universele wet zou willen.'" (Scruton 2000, 90) In Kants eigen woorden: 'Wenn ein vernünftiges Wesen sich seine Maximen als praktische allgemeine Gesetze denken soll, so kann es sich dieselben nur als solche Prinzipien denken, die nicht der Materie, sondern bloß der Form nach, den Bestimmungsgrund des Willens enthalten.' (Met deze zin opent 'Par. 4, Lehrsatz III' van de 'Analytik von der Grundsätzen' uit de *Kritik der praktischen Vernunft*.) In Kants termen vertaald bestaat het dilemma van generaal De Lune er dus uit dat hij op basis

van een categorische imperatief het geld aan de ex-SS-er Müller zou moeten geven, maar hij dit op grond van zijn aversie van het nazisme, die een hypothetische imperatief is, niet over zijn hart kan verkrijgen.

- 7 Zie Düwel e.a. 2002.
- 8 Zie bv. Calinescu 1996, maar in alle gezaghebbende handboeken over het modernisme die mij bekend zijn, krijgt Baudelaire een prominente plaats toegewezen.
- 9 Calinescu: 'The "Salon of 1846" deals at length with modernity, both directly [...] and indirectly [...], and there are many scattered remarks on it in other critical writings of Baudelaire, but there is little doubt that his most complete and pregnant treatment of modernity is to be found in his article on Constantin Guys, "The Painter of Modern Life" (1863).' (Calinescu 1996, 48)
- 10 Zie Höffe 2002.
- 11 Zie ook noot 6. In 'Par. 4, Lehrsatz III' van de 'Analytik von der Grundsätzen' uit de *Kritik der praktischen Vernunft* schrijft Kant: 'Welche Form in der Maxime sich zur allgemeinen Gesetzgebung schicke, welche nicht, das kann der gemeinste Verstand ohne Unterweisung unterschieden. Ich habe z.B. es mir zur Maxime gemacht, meine Vermögen durch alle sichere Mittel zu vergrößern. Jetzt ist ein D e p o s i t u m in meine Händen, dessen Eigentümer verstorben ist und keine Handschrift darüber zurückgelassen hat. Natürlicherweise ist dies der Fall meiner Maxime. Jetzt will ich nur wissen, ob jene Maxime auch als allgemeines praktisches Gesetz gelten könne. Ich wende jene also auf gegenwärtigen Fall an, und frage, ob sie wohl die Form eines Gesetzes annehmen, mithin ich wohl durch meine Maxime zugleich ein solches Gesetz geben könne: dass jedermann ein Depositum ableugnen dürfe, dessen Niederlegung ihm niemand beweisen kann.'
- 12 Merk op dat het Edouard is, die ongevraagd tegen Paulina zegt dat Müller géén holografisch testament van de hand van Crémieux bezit. (Zie verderop onder punt 13, waar blijkt dat Edouard zijn moeder heeft wijsgemaakt dat Müller wél in het bezit was van een holografisch testament van de hand van Crémieux. De combinatie van beide gesprekken in de romanwerkelijkheid verschaft aan Paulina de mogelijkheid zicht te krijgen op het manipulatieve gedrag van Edouard, net zoals de lezer daar zicht op kan krijgen, maar dan door de combinatie van twee momenten uit zijn leeswerkelijkheid (p. 266 en p. 410).)
- 13 Zie onder punt 3: daar vertelde Edouard ongevraagd aan Paulina dat Müller géén holografisch testament van de hand van Crémieux bezat. De combinatie van beide gesprekken in de romanwerkelijkheid verschaft aan Paulina de mogelijkheid zicht te krijgen op het manipulatieve gedrag van Edouard, net zoals de lezer daar zicht op kan krijgen, maar dan door de combinatie van twee momenten uit zijn leeswerkelijkheid (p. 266 en p. 410).

Lichaam, lachen en de giechel in Thomas Rosenbooms *Publieke werken*



Jaap Grave

1. Inleiding

In het werk van Thomas Rosenboom wordt ondanks de niet altijd vrolijk stemmende gebeurtenissen veel gelachen. Opvallend daarbij is dat het lachen van de personages enkele keren buiten controle raakt en met het woord 'giechel' wordt beschreven.¹ Met Rosenbooms 'giechel' is iets bijzonders aan de hand. Het is opmerkelijk dat het begrip in vrijwel al zijn literaire werken terugkeert, en dat het giechelen is voorbehouden aan mannelijke personages. Juist dat laatste maakt het nog interessanter, want giechelen, aldus het WNT 'met een scherp, hoog, halfgesmoord keelgeluid lachen', wordt 'veelal gebezigd van meisjes'.

Bij de analyse van het lachen en de giechel in het werk van Rosenboom beperk ik me tot de roman *Publieke werken*. Dat heeft niet alleen een pragmatische reden. Het lachen is dubbelzinnig in werken waarin het verhaal in een overgangperiode speelt. Dat geldt voor *Publieke werken* waarin het begin van de modernisering van de Nederlandse maatschappij aan het eind van de negentiende eeuw wordt gethematiseerd. Rosenboom laat in de roman zien hoe verschillende werelden met hun normen – de 'oude' wereld van het handwerk versus de 'nieuwe' wereld van techniek en wetenschap – op elkaar botsten. De status van de personages Walter Vedder uit Amsterdam en Christof Anijs uit Hoogeveen, die met hun leeftijd rond de zestig bovendien aan het eind van hun maatschappelijke loopbaan staan, is wankel en kantelt doordat sociale uitsluitingsmechanismen in werking treden.

G.F.H. Raat heeft het lachen al eerder in verband gebracht met Rosenbooms werk al gaat het in zijn artikel niet om het motief in het literaire werk maar om de lezersreactie. Hij verbindt die met Rosenbooms voorkeur voor dramatische ironie en stelt vast: 'Als dit personage in een penibele situatie belandt, zonder de ernst ervan voldoende te beseffen, wordt de lezer heen en weer geslingerd tussen deernis en leedvermaak, hetgeen tot uitdrukking kan komen in een nerveus en besmuikt lachen' (Raat 2003: 520). Het gaat mij in deze bijdrage niet om de lezersreactie

maar om een analyse van het motief lachen in de roman *Publieke werken* zelf. Ik richt mij op de sociale betekenis van het lachen (en afgeleide vormen daarvan) en de samenhang met het lichaam en vervolgens op de betekenis van de giechel. Ter verduidelijking van deze vragen zal ik allereerst de status van Vedder beschrijven, waarna een inventarisatie en analyse volgt van de scènes waarin wordt gelachen. Ten slotte zal ik de plaats en de betekenis van Vedders giechel nader beschouwen. Als inleiding volgt een kort overzicht van recente studies over het lachen.

2. Theorie en de praktijk van het lachen

Onderzoek naar het lachen kan zich in de laatste jaren in een grote populariteit verheugen. Opvallend is het aantal recente studies, niet alleen in het Nederlandse taalgebied, waar Rudolf Dekker in 1997 *Lachen in de Gouden Eeuw* publiceerde, en een jaar later Johan Verberckmoes' *Schertsen, schimpen en schateren* verscheen. In 2002 presenteerde het Duitse tijdschrift *Mercur* een dubbelnummer over het lachen. Deze studies maken duidelijk dat het begrip lachen complex en problematisch is. Uit de diverse omschrijvingen die te vinden zijn bij Verberckmoes (Verberckmoes 1998: 11-26), Gustav Seibt (Seibt 2002: 751-762) en Norbert Elias (Schröter 2002: 860-873), komt naar voren dat het onmogelijk is een allesomvattende definitie te geven. Lachen heeft vele facetten en bijna even vele theorieën. De hier genoemde auteurs verwijzen naar theoretici als Thomas Hobbes, Karl Friedrich Flögel, Immanuel Kant, Herbert Spencer, Henri Bergson, Mikhail Bahktin, Sigmund Freud, Mary Douglas, Stephen Greenblatt en Herman Pleij.² Vast staat dat lachen een moeilijk te onderdrukken lichamelijke reactie is die door sociale, culturele, psychische, historische en situatieve factoren wordt bepaald. In *Mercur* wordt ook een onvoltooid artikel uit de nalatenschap van Norbert Elias voorgesteld, 'An Essay on Laughter', waarvan het titelblad het jaar 1956 vermeldt (Schröter 2002: 860-873). Michael Schröter vat de vier hoofdpunten die Elias in de theorievorming heeft vastgesteld kort samen. Het gaat ten eerste om de elementen agressie en triomf die in het lachen als superioriteitsgevoel tot uitdrukking komen. Vervolgens wordt lachen als een reactie op het doorbreken van een verwachtingspatroon (in ruime zin incongruentie) beschouwd. Ten derde is het lachen een bijkomend verschijnsel of afgeleide van het spel en ten slotte richten diverse theorieën zich op de sociale aspecten van het lachen. Het is onder meer een middel om zich van sociale dwang te bevrijden en het kan leden van een groep dwingen tot conformisme. Net als iedere systematisering is ook deze een kunstmatige want het fenomeen lachen zal in de meeste gevallen uit een combinatie van de hier genoemde elementen bestaan.

De zintuiglijke waarneming van het lachen kent talrijke vormen die variëren van glimlachen, hardop lachen met open mond (al dan niet door de hand bedekt), tot giechelen en schateren (bulderen of homerisch lachen). De laatste vormen, giechelen en schateren, zijn een primaire reactie, autonoom en niet meer beheers-

baar. Ze veroorzaken stuiptrekkende bewegingen en doen het lichaam schokken. Via het lachen ontdoet het lichaam zich in korte tijd van een grote spanning om weer in een toestand van ontspanning of veiligheid te geraken.³ Het lichaam dient gedisciplineerd te blijven maar staat onder druk doordat de opgestuwde spanning een uitweg moet vinden. Het resultaat is het onbeheerste lachen dat in het algemeen niet positief wordt gewaardeerd.⁴ Elias betoogt bijvoorbeeld dat met name kinderen en mensen uit lage sociale klassen met hun hele lichaam lachen.

3. Status in een overgangstijd

De neven Christof Anijs uit Hoogeveen en Walter Vedder uit Amsterdam leven op de drempel van een tijd vol vernieuwingen en daaruit voortvloeiende onzekerheden. De opening van het Centraal Station in Amsterdam verandert de infrastructuur van de stad en de verkeersverbindingen in, van en naar de hoofdstad. Fotografie en elektriciteit doen ook in kleine dorpen hun intrede en de medische wetenschap wordt gestandaardiseerd. Ondanks hun enthousiasme over de nieuwe tijd is die voor hen niet in alle gevallen positief, in het bijzonder niet voor hun sociale status. Om beiden hangt in tijden van toenemende professionalisering de geur van dilettantisme en ze begeven ze op terreinen die buiten hun competentie liggen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit Anijs' apothekersdiploma dat plotseling 'verouderd' is doordat de jonge generatie apothekers aan de universiteit wordt opgeleid. Vedder is autodidact en heeft zich van kastenmaker opgewerkt tot vioolbouwer maar zelfs waardevolle violen weet hij nooit voor een goede prijs te verkopen. Hij personificeert zijn producten, anders gezegd: zijn violen, hoe goed ze kwalitatief ook mogen zijn, nemen zijn status over. Zijn positie is ambigu: tegenover vertegenwoordigers van de, in zijn woorden, hoge stand, beroept hij zich op zijn lagere sociale status, terwijl hij zich er in gesprekken met Anijs en zijn pleegzoon Theo over opwindt dat mensen uit de hogere sociale klasse geen rekening met hem houden, juist omdat hij tot een lagere sociale klasse zou behoren.

Er komt een factor bij die weliswaar onafhankelijk is van de tijd waarin hij leeft maar hem direct met de knellende banden van zijn sociale status confronteert: de grote som geld die hij voor de verkoop van zijn huis denkt te ontvangen brengt hem gedurende enige tijd in 'standsverwarring': 'hij leefde', lezen we, 'in de nabijheid van het geld als een chiliast in de nabijheid van het Oordeel en at nooit meer vis, alleen nog maar vlees [...] ' (Rosenboom 1999: 221). De aankomst in het aardse paradijs lijkt slechts een kwestie van tijd te zijn. Door het feit dat hij zijn levenspatroon al aan het verblijf aldaar aanpast, kunnen we dit motief met het lachen, in het bijzonder met de ruimte waar het een grote rol speelt, in verbinding brengen: de omgekeerde wereld of het luilekkerland waar de traditionele standsverschillen en machtsverhoudingen opgeheven of omgedraaid zijn.⁵ Vedder denkt door zijn nakende rijkdom op de sociale ladder te stijgen. Hij voert onderhandelingen met

Ebert, een vertegenwoordiger van de architect Henkenhaf, die op de plek waar onder meer Vedders huis staat een hotel wil bouwen. Plotseling bevindt hij zich in een positie waarin mensen met meer macht en status dan hij van zijn toestemming afhankelijk zijn. Het contact tussen Vedder en Anijs wordt intensiever als zij samen besluiten de som geld die Vedder door de verkoop van zijn huis verwacht te krijgen als lening aan de mensen uit het veendorpje Elim vlakbij Hoogeveen te verstrekken opdat zij naar New York kunnen reizen. Met deze ondernemingen – de verkoop van het huis en de financiële organisatie van de overtocht – begeven ze zich op een terrein dat hun krachten en inzicht te boven gaat.

4. Lachen in gezelschap

Voor het onderzoek naar sociale aspecten van het lachen richt ik mij op de gesprekken die in de roman plaatsvinden tussen Vedder en Anijs (al dan niet in het gezelschap van Martha, Anijs' echtgenote) en Vedder en Ebert. Hun status komt in de roman tot uitdrukking door de beschrijving van hun sociale leven, beroep, afkomst, woonplaats en maatschappelijke positie. Ook de lichaamshouding, waartoe gebaren behoren, en kleding, de 'tweede huid' die het lichaam bedekt (Bousmar 2001: 44), verwijst naar de sociale status van de personages.⁶ Lichaamshouding – de culturele betekenissen die het lichaam produceert⁷ – en kleding als zichtbare elementen van sociale status drukken een norm uit die onder de toeziende blik van anderen wordt overtreden of bevestigd.⁸

Nadat Vedder bij zijn eerste bezoek aan Hoogeveen uit de trein is gestapt wandelt hij met Anijs naar zijn huis waar Martha hen ontvangt. Zoals blijkt uit de volgende vergelijking met het 'bijouteriedooosje' heeft Vedder, zo stelt Anijs vast, zijn lichaamsbewegingen niet aan de moderne tijd aangepast:

Alsof hij Vedder aan haar onthulde, zo stapte hij tijdens het voorstellen opzij, maar vervolgens gedroeg deze zich als een oud bijouteriedooosje waar na het openen het stof van eeuwen her onverhoeds uit opwarrelt: Vedder nam zijn hoed af, sloeg er een wild, ingewikkeld manuaal mee door de lucht, een soort van sierhandtekening, en bleef toen in diepe buiging roerloos stilstaan op de stoep. Terwijl het bloed hem aan de wangen gloeide zocht Anijs de ogen van Martha, maar zonder een zweem van spot of zelfs ook maar verbazing in haar glimlach bleef zij vanaf de drempel op Vedder neerzien, en pas toen zij hem met een elegante revérence uit zijn houding ontsloeg begreep Anijs haar fijngevoeligheid en ervoer hij weer de kracht van haar voortreffelijke opvoeding [...] (Rosenboom 1999: 104f).

Wie als Martha een goede opvoeding heeft genoten en over tact beschikt, lacht niet om afwijkend gedrag, maar glimlacht.⁹ Anijs daarentegen sluit deze scène af met een 'geruststellende bulderlach' waaruit zijn superioriteit tegenover Vedder moet blijken en de bestaande hiërarchie wordt bevestigd. De hier beschreven

hiërarchie in sociale status, waarbij Martha de controlerende instantie is en Anijs en Vedder zich naar haar richten, blijft bij Vedders tweede bezoek ongewijzigd. Beide mannen en Martha putten zelfbewustzijn uit deze bezoeken: Martha doordat ze haar sociale vaardigheden en haar status kan demonstreren, Vedder en Anijs doordat ze hun grote behoefte aan vriendschap bij elkaar kunnen stillen. Terwijl zij eerder als ‘jongens’ (Rosenboom 1999: 108) werden gekarakteriseerd waarmee naar een zorgeloos bestaan, een eeuwig durend spel dat met veel lachen gepaard gaat, wordt verwezen, verliezen zij in de metafoor van de verteller later zelfs hun individuele vorm: ‘als bij een schommeling hun schouders elkaar raakten, sprong het gedeelde ideaal ook weer als een vonk tussen hen over – één man in twee werkzame gedaantes waren zij, verbonden in het bloed, de vriendschap en het streven’ (Rosenboom 1999: 353). Deze metafoor die hun familierelatie, hun vriendschap en toekomst beschrijft, is echter niet altijd positief zoals blijkt uit Vedders aankomst in Hoogeveen. Anijs imiteert Vedders lichaamshouding omdat hij van mening is dat zijn Amsterdamse neef als bewoner van de hoofdstad het machtscentrum en een bijbehorende hoge status vertegenwoordigt, terwijl hij daarentegen in de periferie de lage status, het dorp met al zijn negatieve eigenschappen, personifieert. Anijs plaatst zichzelf in eerste instantie te laag en Vedder vervolgens veel te hoog.

De analyse van de rol van het lachen in de gesprekken tussen Vedder en Anijs is eenduidig. Dat heeft er mede mee te maken dat er tussen hen geen spanningen zijn. De functie en betekenis van het lachen in de gesprekken tussen Vedder en Ebert is minder duidelijk. Zoals bleek beschouwt Vedder de onderhandelingen met Ebert, die zich anderhalf jaar voortslepen, vanuit zijn lage en Eberts hoge sociale positie. Vedders zenuwachtigheid voor Eberts eerste bezoek uit zich lichamelijk. Ze leidt tot verstijving en hij krijgt trekken van een pop: hij loopt met ‘stramme benen’, ‘klikkend op zijn hakken’ (Rosenboom 1999: 80, 81) en hij ‘huiverde als onder een ijzige windvlaag, en kreeg geen adem meer’ (Rosenboom 1999: 80). Terwijl hij zijn lichaam nauwelijks in bedwang kan houden, stelt hij bij Ebert, die zich moeiteloos aan de situatie aanpast, ‘het verbluffende gemak van zijn geoefende manieren’ vast (Rosenboom 1999: 83). Bij Vedders waarneming van de sociale status van zijn gast spelen ook zintuiglijke aspecten een rol. Hij verbindt Eberts Duitse accent met een zure geur, zijn lotion. Door Vedders negatieve interpretatie daarvan krijgt Ebert door zijn naam – ‘Eber’ betekent in het Duits beer, een mannelijk varken – een negatieve metaforische karakterisering.¹⁰

De elementen die Elias in de theorievorming over het lachen vaststelde (angst, agressie, spel, gevoelens van superioriteit en genot), zijn in de gesprekken tussen Ebert en Vedder terug te vinden. Belangrijk daarbij is dat Vedders verbeelding al lange tijd door rijkdom en roem zijn geprikkeld. Met Theo, zijn pleegzoon, ging hij vaak kijken als er beroemdheden in Amsterdam waren. Dan ervoer hij een ‘heerlijke sensatie van de rijkdom en roem [...], die buiten alle zintuigen om direct op het zenuwstelsel werkte, als zuivere opwindings’ (Rosenboom 1999: 62). Belangrijk

zijn de begrippen ‘sensatie’ en ‘opwinding’ die grote invloed op Vedders handelen zullen uitoefenen.

Vedder beschouwt zichzelf als middelpunt van de plannen van de beroemde architect Henkenhaf en de bouw van het hotel, denkt hij, is afhankelijk van zijn vraagprijs, niet van Eberts bod. Uit Vedders voortdurende lachen tijdens het eerste gesprek blijkt allereerst genot. Hij voelt zich gestreeld nu hij in het centrum van de belangstelling staat. Bovendien denkt hij Ebert te kunnen verbazen door zijn kennis over de publieke zaak, waar hij onder pseudoniem over schrijft, te demonstrenen. Hij veronderstelt dat hij daardoor Eberts verwachtingspatroon doorbreekt. Ten slotte drukt het lachen zijn genoegen uit dat hij als eenvoudige ambachtsman een serieuze tegenspeler van Henkenhafs afgezant is. Tegenspeler is teveel gezegd, er komt een agressief aspect bij waarmee Vedder naar de klassentegenstelling tussen de onderhandelingspartners verwijst. In zijn taalgebruik klinkt dit later als volgt: de ‘geldheren’ moeten toegeven aan de ‘kleine man’ (Rosenboom 1999: 456). Tezamen vormen deze facetten bij Vedder nauwelijks nog te controleren en uiteenlopende emoties – opwinding, duizeling maar ook woede – die zich uiten in onbeschaamd gedrag dat hem opnieuw genot verschaft. Hoewel Vedder zich als een gelijkwaardige tegenspeler van Ebert beschouwt, drukt de verteller met een vergelijking de sociale verhouding tussen hen beiden uit door de volgende beschrijving van Vedders lichaamshouding als deze Ebert uitlaat: ‘Als een butler met een zilveren dienblad volgde hij Ebert [...]’ (Rosenboom 1999: 90). Wie geloof hecht aan de opvattingen van de verteller en hem betrouwbaar acht, kan hier al vermoeden dat Vedder in het verloop van de handeling het onderspit zal delven.¹¹

Zijn genot wordt niet alleen gevoed door zijn blijdschap over zijn toekomstige statusverhoging en rijkdom waar hij al een voorschot op neemt. Tijdens Eberts tweede bezoek, als de onderhandelingen beginnen, wordt duidelijk dat Vedder ze ook als een spel beschouwt dat hij uit pedagogische overwegingen voor Theo speelt.¹² Spelen is een van de centrale situatievrome momenten waarin personages hun verwachtingen en teleurstellingen door middel van lachen, dat door agressie en genot wordt gevoed, kunnen uiten. In Vedders voorstellingswereld neemt dit spel diverse metaforische vormen aan die de grenzen ervan ten dele overschrijden, zoals in de volgende voorbeelden het duidelijke verschil in de machtsverhoudingen – torero en stier, jager en wild, kortom: gewapend mens en dier – duidelijk maakt: allereerst een stierengevecht in een arena waarbij bloed vloeit en Ebert de stier is (Rosenboom 1999: 134), vervolgens een jacht (Rosenboom 1999: 138). In zijn herinnering denkt Vedder in een veel onschuldiger vorm aan deze onderhandelingen terug. Daarin vat hij de spelvormen als een gevecht tussen tegenstanders met gelijke wapens op: bokseurs en schakers (Rosenboom 1999: 206).

Deze facetten van het spel, die Vedder een groot lustgevoel geven, tasten de maatschappelijke ordening niet aan. Ik verwees er eerder naar dat er tijdens dit gesprek een aspect bij komt waaruit blijkt dat Vedder verder gaat dan spelen en de agressie zich in zijn woorden en daden uit: hij geniet ervan zich onbeleefd

tegen Ebert te gedragen, tegen de ‘meest welgemanierde persoon die hij ooit had ontmoet’ (Rosenboom 1999: 134). Die onbeleefdheid berust op verschillende elementen: allereerst Vedders opvatting dat Eberts opdrachtgevers pas in een heel laat stadium contact met de bewoners van de huizen hebben gezocht terwijl zij in de plannen een essentiële rol spelen. Hij vat dat op als minachting voor ‘die mannetjes in die huizen’ (Rosenboom 1999: 137), gebruikt een argument dat naar zijn lage status verwijst. Bovendien zijn de regels van het onderhandelingspel dat Vedder speelt, voor hem onduidelijk, een gegeven dat tot agressiviteit kan leiden. Het laatste element dat aanleiding voor zijn onbeleefdheid vormt, is de kortstondige bevrijding uit zijn keurslijf van slaafse middenstander die beleefd naar de wensen van zijn klanten moet luisteren.¹³

De overschrijding van fatsoensgrenzen maakt Vedder uitgelaten. Een goed voorbeeld daarvan vinden we bij zijn toevallige ontmoeting op straat met Ebert. Vedder verweekt hem in een gesprek en wil hem dwingen de man aan zijn zijde voor te stellen. Ebert glimlacht ‘ongemakkelijk’ bij Vedders overtreding van conventies. Zijn begeleider houdt zich niet aan de sociale norm en reageert met minder fijngevoel. Op Vedders diepe beleefdheidsbuiging voor hem – de scène vormt een parallel met Vedders eerste bezoek aan Anijs waarbij hij aan Martha werd voorgesteld – toont hij een

ronduit spottende grijns. Hij [...] draaide zich met ingehouden adem naar zijn vriend en scheen nu ieder ogenblik in schateren te moeten uitbarsten – maar voor het zover was gaf Ebert hem permissie, misschien ook wel last zich alvast te verwijderen, waarop de man zich met nog een laatste mompeling minzaam buigend afwendde (Rosenboom 1999: 217).

Terwijl Ebert zijn lichaam in bedwang weet te houden en niet laat merken dat hij Vedders gedrag afkeurt, is de ‘spottende grijns’ van Eberts begeleider een uitdrukking van verbazing en afschuw.

Vedder ontleent zijn zelfbewustzijn tijdens de gesprekken met Ebert mede aan zijn publicaties over de herinrichting van de stad. Op Ebert maakt dat geen enkele indruk: ‘En ach’, zegt hij, ‘de radicaliteit van die mannetjes... als het erop aankomt houden ze toch het meest van een kleinburgerlijke siergevel [...]’ (Rosenboom 1999: 313). Eberts ‘kleinering’ van de openbare mening treft Vedder als een ‘klap’ (Rosenboom 1999: 312). Hij legt Vedder vervolgens uit dat het hotel ter plaatse uit al eerder gefabriceerde onderdelen wordt gebouwd wat mede mogelijk is door de gunstige ligging van het Centraal Station. Dit overtreft Vedders voorstellingsvermogen waardoor Henkenhaf in zijn voorstelling goddelijke proporties aanneemt. Hij voelt diens kracht ‘die hem als een enorme hand omvatte, optilde en (al strelend zijn zenuwen tegelijk overprikkelde en tot langverbeide rust bracht’ (Rosenboom 1999: 315). Als de sloop is begonnen, ervaart hij iedere slag als een persoonlijke aanraking van Henkenhaf. De verheffing van een personage tot bovenmenselijke proporties – in dit geval Henkenhaf – is in de roman geen geïsoleerd verschijnsel.

Vedder droomt op soortgelijke wijze over zichzelf. Hij heeft eerder de wens geuit publiek te worden en vertelt bij zijn laatste bezoek aan Anijs over een droom waarin hij een Vedderstraat had aangelegd waardoor de mensen door hem heen zouden lopen (Rosenboom 1999: 341).

Bij twee volgende bezoeken van Ebert waarbij de onderhandelingen stokken brengt Vedder geen beleefdheid meer op. Terwijl hij bij Eberts eerste bezoek zijn lichaamshouding en de vorm waarin het bezoek plaatsvindt in overeenstemming met het officiële kader van de onderhandelingen van groot belang achtte, ontvangt hij Ebert nu liggend op de canapé. De emotie waarin hij verkeert, de ‘lijdelijke verrukking’ (Rosenboom 1999: 376) komt tot uitdrukking in zijn ‘verzaligde glimlach’ (Rosenboom 1999: 374). De realiteit lijkt geen vat op hem te hebben.

5. Uitlezen

In het voorgaande zijn enkele elementen ter sprake gekomen die ernaar verwijzen dat Vedders emoties volgens een in grote lijnen gelijklozend traject – verbazing, vreugde, opwindende roes, razernij – bezit nemen van zijn lichaam, in veel gevallen door een vorm van lachen begeleid. Deze emoties monden uit in euforie, waardoor hij zich boven de anderen verheft of juist door hen wil worden verafschuwd. De oorzaak voor deze extreme lichamelijke beleving van emoties is in zijn onzekere positie te vinden: rijkdom of grote armoede, want de financiering van de overtocht van de mensen uit het veen is nog niet rond doordat hij zijn huis nog niet heeft verkocht. Ook Vedders sluipende verlies van realiteitszin kwam ter sprake. Het gaat daarbij niet alleen om de bovenmenselijke proporties die Henkenhof en hijzelf aannemen maar ook om de veel te hoge vraagprijs waaraan hij blijft vasthouden. Ik zal hier uitvoeriger op de euforie, de wereld achter de rede, ingaan.

De beschrijving van Vedders euforie gaat gepaard met het metaforische gebruik van het begrip ‘schuim’ of ‘schuimend’. Schuim verwijst allereerst naar de tijdelijk beperkte bovenlaag van een met kracht bewogen vloeistof. In samenhang met Vedders sterk wisselende emoties heeft het betrekking op zijn vreugde die voor een moment onmiddellijk tot uitdrukking lijkt te komen. Een voorbeeld verduidelijkt dit: tijdens het eerste gesprek met Ebert etaleert Vedder zijn kennis van bouwzaken, waar hij normaal gesproken alleen onder pseudoniem over schrijft, en denkt als een gelijke met hem te praten. Nadat Ebert de machtsverhoudingen weer heeft hersteld, is ‘[a]lle schuim [...] in Vedder neergeslagen, beduusd nog van zijn eigen nuchterheid feliciteerde hij omgekeerd Ebert met het hotel’ (Rosenboom 1999: 90). Schuim, zo blijkt, leidt tijdelijk tot de uitschakeling van de rede en vormt een emotionele dronkenschap.¹⁴

Afgezien van eerder beschreven vormen van lachen die verwijzen naar statusverschillen en de bevestiging van de sociale orde, is er een andere vorm die de over-

gang vormt naar de giechel. Kenmerkend daarbij is de afwezigheid van een kortstondige, positief gewaardeerde emotie. Er zijn enkele scènes in de roman waarin Anijs en Vedder de wens uiten uitgelachen te worden. Utlachen is in veel gevallen een agressief teken dat iemand de groepsnormen overtreedt en het leidt ertoe dat de lachers zich in hun normen gesterkt voelen. De wens uitgelachen te worden valt daar moeilijk mee te rijmen en maakt het slachtoffer, zo lijkt het, tot medeplichtige van de daders. Zoals de lachers hun superioriteit en de groepsnormen bevestigen, zo uiten Anijs en Vedder de onmiskenbare behoefte te worden vernederd. Ze streven er niet meer naar het verlies van hun maatschappelijk aanzien ongedaan te maken, maar laven zich aan de ondergang. In deze situaties sturen zij hun gedrag niet met de rede, maar met zintuigen en driften. Op dit genot, dat zij daardoor verkrijgen en zij bovendien lichamelijk beleven, reageren anderen met afschuw die vervolgens tot een verhoging van hun genot leidt – en tot uitsluiting uit de groep waar zij op dat moment deel van uitmaken. Ter verduidelijking zal ik twee situaties beschrijven die kenmerkend zijn voor Vedder.

Bij Vedder komt de wens te worden vernederd tot uitdrukking in de eerder beschreven scène waarin hij Ebert op straat ontmoet en Eberts begeleider hem verholten utlacht:

Vedder ging alweer door, roekeloos en uitgelaten, zonder nog te weten waar hij heen wilde, als het maar naar beneden was, de diepte in, net zolang tot hij zich helemaal omlaag had gehaald en de anderen alleen nog maar op hem neer konden kijken – dat vond iedereen fijn, en voor hem gaf het niet, hij kon het hebben! (Rosenboom 1999: 216).

Hoewel hier wordt gesuggereerd dat Vedder de anderen een plezier wil doen, gaat het om zijn eigen genot. Later krijgt dit verschijnsel een naam: de ‘valwet’.¹⁵ Het wordt genoemd in samenhang met Vedders bezoek aan de kleedkamer van het Concertgebouworkest waar hij een viool probeert te verkopen. Niemand heeft oog voor hem:

Om zo genegeerd te worden, uit desinteresse of gêne, dat was hem om het even, terwijl hij toch uit alle macht in het rond bleef boniseren en om aandacht vroeg, het wond hem steeds meer op, hij kon er niet mee ophouden, wilde het gevoel van zalig wegzakken alleen nog maar versterken, hij kende de roes van het nakende eindpunt, de uiteindelijke ontlediging van zichzelf te goed: als je jezelf maar snel genoeg omlaaghaalde werd je vanzelf gewichtloos, dan begon je te zweven, ging je vliegen... de valwet! (Rosenboom 1999: 238).

Zijn doel is de roes, de ‘ontlediging van zichzelf’, die ertoe leidt dat hij de situatie waarin hij zich bevindt in geestelijk opzicht kan verlaten. Vallen dient enerzijds te worden geïnterpreteerd als de richting waarin de anderen, die hem verafschuwen of negeren, hem sturen: weg van hen. Door de afschuw van anderen, die een hogere sociale status hebben dan hijzelf, verkrijgt hij zijn genot. Anderzijds opent

het vallen de weg naar het uitleven van zijn seksuele verlangens. Dat wordt duidelijk uit andere scènes in *Publieke werken* waarin de ‘valwet’ tot uitdrukking komt. Ook daarin begeeft Vedder zich in een situatie waar andere mensen zijn en vertoont hij afwijkend gedrag waardoor de omringende mensen hem verafschuwen. In zijn strijd tegen de ‘hoge stand’ gaat hij naar het Concertgebouw waar hij ‘zich volledig vergat’ en de sociale normen zijn driften niet meer onderdrukken (Rosenboom 1999: 453). In een omgeving waar hij, zo luidt zijn overweging, niet thuis hoort, verstoort hij het kunstgenot van het publiek door op stille momenten in enthousiasme uit te barsten. Met zijn in deze omgeving onaangepast gedrag wekt hij de woede van het publiek. Maar nog heeft Vedder zijn doel niet bereikt:

Daarna ging hij dansen in de Karseboom, roekelozer nog in zijn drang naar diepte. [...] [Vedder] vouwde zijn armen om een denkbeeldige dame, waarna hij afstiet en het rondzwieren begon. Alle hoon die hij zo wist op te wekken, met de luchtvrouw van voren terwijl hij zich van achteren afveegde aan de andere paren, beantwoordde hij met glundere lach en verstolen knipogen, sidderend van genot [...] (Rosenboom 1999: 454).

Zijn genot verkrijgt hij opnieuw door de afschuw van de anderen die door zijn dansbewegingen met een onverhulde seksuele connotatie – het ‘afvegen’ toont dit aan – wordt opgeroepen. Hij verliest zelfs de beheersing over zijn lichaam. Dat hij toe durft te geven – ‘zich laat vallen’ – aan het publiekelijk tonen van zijn seksuele verlangen heeft te maken met de grote spanningen en emoties die de onderhandelingen met zich meebrengen. Want het is opmerkelijk dat de mogelijkheid zijn seksualiteit uit te leven voorheen geen rol speelde. Tijdens een eerdere scène op een paardenmarkt waar een menigte staat te lachen om twee parende paarden en een vrouw verlegen wordt omdat ze de vraag van haar kind naar de bezigheid van de dieren niet wil verklaren, duizelt het Vedder weliswaar bij de gedachte aan haar geilheid – die feitelijk zijn eigen obscene voorstelling is – maar verbreekt hij de spanning door er in zijn verklaring voor haar zoontje een onschuldig spel van te maken. In zijn dagdroom die op dit tafereel volgt, speelt seksualiteit geen rol meer, alleen de publieke rol, de façade, waarachter het schuilgaat. De inhoud van de dagdroom heeft mede te maken met zijn verlangen naar kinderen: ‘De hand van de weduwe op zijn onderarm: zo licht bevond hij zich, het was of hij danste [...]. Het was een immens, mannelijk gaan [...]: hij was een gezin geworden’ (Rosenboom 1999: 288).

6. Een ‘verwilderde’ en ‘wilde’ giechel

In nauwe samenhang met het uitleven van de zojuist beschreven vorm van genot, die tot maatschappelijke uitsluiting leidt, staat de giechel die in enkele opzichten afwijkt van het complex lachen. In Rosenbooms werk giechelen alleen de belangrijkste mannelijke personages, vrijwel altijd vindt het, anders dan het lachen, plaats

in een isolement en de giechel is de uitdrukking van een uitzichtloze situatie. Ten slotte is de giechel een vorm van lachen die net als schateren onbeheersbaar en autonoom is. De 'wilde' of 'verwilderde' giechel heeft met beide hiervoor beschreven motieven te maken, het lachen en de 'valwet'. Ik zal eerst de twee scènes beschrijven waarin de giechel in verbinding met Vedder wordt gebruikt en daarna de betekenis ervan en de relatie met de twee zo-even genoemde motieven verduidelijken. Ook zal ik proberen duidelijk te maken waarom Anijs, wiens gedrag veel parallellen met dat van Vedder vertoont, niet giechelt.

We vinden in *Publieke werken* twee giechels: een 'verwilderde' en een 'wilde'. Aan het eind van de verwikkelingen rond de verkoop van zijn huis komt Vedder op een nacht dronken thuis en stelt vast dat Eberts kostbare viool, die hij zou repareren, is verdwenen. De mogelijkheid dat de viool door mensen uit Eberts omgeving is onttreemd, lijkt hem het aannemelijkst. Daardoor zouden zij hem kunnen dwingen zijn huis te verlaten omdat hij zonder de viool terug te geven failliet kan worden verklaard. Deze gebeurtenis, een dag voor de landverhuizers uit Elim in Amsterdam aan boord van het schip gaan, brengt hem in een benarde positie. Deze dingen overdacht hebbende slaakt hij 'een verwilderde giechel' (Rosenboom 1999: 394). De volgende dag blijkt hij onderhevig aan tegengestelde emoties te zijn, weliswaar geestelijk 'dol van onderhandelingslust', maar 'lichamelijk gebroken van de slapeloosheid en de drank, geestelijk murw van het woelen en malen, loodzwaar bedrukt onder de onafwendbare catastrofe op til [...]' (Rosenboom 1999: 413f). Vermomd staat hij aan de kade en kijkt toe hoe de mensen het schip betreden zonder dat er is betaald. Hij is de uitputting nabij en stelt zich voor dat Bennemin de anderen moet meedelen dat men het schip weer moet verlaten en zichzelf naar hen toegaat:

zijn rode baard en de bril af te rukken, en hen schaterlachend de verklaring toe te schreeuwen: 'Er is niet betaald!' – als een wilde giechel sloeg de voorstelling door hem heen, het verlangen zijn schande aldus publiekelijk te vervolmaken laaide als een verterende vlam in hem op' (Rosenboom 1999: 422).

Als hij vaststelt dat ze worden toegelaten, beseft hij dat hij tijdwinst heeft geboekt: pas in New York hoeft het geld er te zijn. 'Gewichtloos van vreugde' ontdoet hij zich van zijn vermomming en zwaait naar de landverhuizers die hem herkennen en terugzwaaien. Na dit moment van inzicht in zijn eigen situatie kan hij zijn masker letterlijk en figuurlijk laten vallen.

De 'verwilderde' giechel is reëel, de 'wilde' speelt zich weliswaar af in zijn fantasie, maar het genot dat hij zou verkrijgen door zijn voorstelling te realiseren is groot: de schaterlach verwijst naar de ontlading van de spanning die zich in zijn lichaam heeft opgestuwd. De giechel bestaat in beide gevallen ten dele uit de rationele uitdrukking van zijn vertwijfeling, veroorzaakt door het feit dat zijn ondernemingen – de onderhandelingen met Ebert, de reparatie van de viool en de financiële organisatie van de overtocht – zijn krachten en inzicht te boven gaan.

Wild is de giechel doordat hij heeft ondervonden welk genot er van het publiekelijk overschrijden van fatsoensgrenzen en normen uitgaat. De giechel drukt in die zin ook de voorpret van de publiekelijke grensoverschrijding uit. Hij staat in nauwe samenhang met het genot van de 'valwet' maar drukt de spanning uit die aan de val vooraf gaat. De gevolgen van deze val – die ook door het zweven wordt aangeduid, een centraal element van de 'valwet' – zouden Vedder maatschappelijk ruïneren en veel groter zijn dan die in andere situaties waarin de 'valwet' in werking trad.

Ten slotte is er op dag van de opening van het hotel, de grote finale van de roman, sprake van een echte val, zoals ook veel andere motieven (de dans, de duizeling en Vedders verlangens) werkelijkheid worden. Zijn gevoelens op deze dag zijn tweeslachtig: enerzijds voelt hij zich onbehagelijk omdat hij wellicht Henkenhafs woede heeft opgewekt, anderzijds 'verzaligd' dat de architect het hotel om zijn huis heeft gebouwd. Dit is de architectonische verwerkelijking van Henkenhafs beschermende hand die hij al enkele keren heeft gevoeld. Als hij het dak opgaat om naar de menigte op straat te kijken, hangt er een spandoek met een spottende leus over hem. Nu bekritisieren anderen hem, de pseudonomist, die tot dusver zelf kritiek op de publieke ruimte heeft geuit. De leegte doet hem duizelen – dit keer een reële duizeling – en hij merkt dat de mensen naar hem kijken en weten wie hij is. Zijn dagdroom waarin hij publiek was geworden door iedereen door een Vedderstraat te laten lopen, is hier op een iets andere manier werkelijkheid geworden. Vervolgens begint een man, van wie Vedder aanneemt dat het Henkenhaf is, vanuit het raam van het hotel een gesprek met hem. Diens uitnodiging aan Vedder om in het hotel aan de festiviteiten deel te nemen, beschouwt Vedder als 'overweldigend'; opnieuw blijkt dat Henkenhaf in zijn voorstelling een man met goddelijke proporties is:

Nederig, vloeibaar van dankbaarheid en overgave liet Vedder zich erdoor [door Henkenhafs gebaar] terugdringen, elke schrede van de ander beantwoordde hij buigend en stralend met een spiegelbeeldige stap achterwaarts, het was alsof zij man en vrouw waren geworden en dansen op het dak, waarbij Henkenhaf leidde en hij hem in elke beweging volgde, met nog weer een stap terug (Rosenboom 1999: 481).

Vedder verliest evenwel zijn evenwicht en gehuld in het witte spandoek valt hij van het dak. De religieuze symboliek en mystieke ervaringen die hun spoor door de hele roman trekken, maken Vedders hemelvaart werkelijkheid. In deze slotscène waar bijna alle personages met wie Vedder te maken heeft deel uitmaken van het publiek (waardoor wordt gesuggereerd dat hij zijn leven nog eens aan zich voorbij ziet trekken), komen nog meer elementen voor die eerder al in een andere context ter sprake kwamen maar soms worden omgedraaid. Allereerst de vloeibaarheid die hier evenwel geen 'schuim' teweegbrengt waardoor zijn recalcitrante houding die voorheen tot vreugde leidde achterwege blijft. Vervolgens imiteert het personage met een lagere sociale status de lichaamsbewegingen van het in zijn ogen personage met de hogere status (zoals Anijs na Vedders aankomst in Hoogeveen),

daarna – als metafoor – de dansbewegingen. Vedder danst nu niet alleen maar met een partner op vreemd en gevaarlijk hoog terrein waarbij duidelijk wordt dat Henkenhaf de mannelijke, leidende rol vervult. Ten slotte de val die in andere gevallen de inleiding vormde van zijn genot. Nu deze val werkelijkheid wordt, leidt hij tot Vedders ondergang.

Onveranderd is zijn nederigheid tegenover personages met meer status. Zijn streven naar meer sociale status, om op gelijke hoogte met personen als Henkenhaf te verkeren, blijkt wreed te worden bestraft: hij mag ervan dromen en er opgewonden van raken en hij mag de gewoonten van de rijke klasse overnemen, al was het maar door vlees te eten. Op het moment dat hij oog in oog met een vertegenwoordiger van de elite staat, tegen wie hij naar eigen zeggen zijn leven lang heeft gestreden, verliest hij de controle over zijn lichaam. In zijn lichaam ligt de tragiek van zijn streven: het verraadt hem. Zijn lichaamshouding is het resultaat van een decennialang proces van herhaling van normen. Anders gezegd: de automatismen van zijn lichaam verraden zijn lage status waar hij zich niet los van kan maken. Tegenover vertegenwoordigers van een hogere sociale klasse neemt Vedders lichaam automatisch een dienende functie aan, een vorm waaraan hij weliswaar tijdelijk kan ontsnappen maar waarin hij telkens weer terugschiet. Op het sociale niveau betekent dit dat het voor hem onmogelijk is aansluiting te vinden bij de personages met meer status dan hij, die deel uitmaken van de wereld van de vooruitgang, de techniek en wetenschap.

Rest nog de vraag waarom Anijs niet giechelt. *Publieke werken* is wat de alternerende hoofdstukindeling betreft en de talrijke scènes en motieven die Vedder en Anijs gemeenschappelijk hebben een dubbelroman. Te denken valt daarbij aan hun kinderloosheid en hun poging aansluiting te vinden bij de sociale elite. Ook enkele scènes worden gespiegeld zoals hun rol van toeschouwer: Vedder bij American Hotel, Anijs bij het ritueel met de kolden vrijer in het huis van Johanna Benne-min. Het ontbreken van het belangrijke motief giechelen bij Anijs behoeft een verklaring. Eerder bleek dat tijdens Vedders verblijf op het dak en aansluitende val talrijke motieven terugkeren die in de roman een rol hadden gespeeld. Een overeenkomstige scène vinden we bij Anijs: nadat hij op het station afscheid van de veenbewoners heeft genomen, keert hij terug naar hun dorpje om voor het bijenvolk te zorgen. Er is evenwel een essentieel verschil: Anijs is in tegenstelling tot Vedder actief, hij handelt. In de scène in het dorpje verenigt Anijs aspecten uit andere contexten waardoor ze van hun oorspronkelijke betekenis vervreemd raken – een oorzaak voor een komisch effect. Allereerst de bijenkorf (in ruime zin zijn zorg voor het volk) die al eerder in de roman ter sprake kwam (ook de helm van honing is daarmee verbonden waardoor al naar de bijensteken wordt verwezen), vervolgens zet hij een klemmetje, afkomstig uit Bennemins mohélkistje, op zijn voorhuid waarmee hij een verbondsteken met het veenvolk wil aanbrengen en ziet hij het grafje van Johanna's te vroeg en doodgeboren baby. Bovendien kan

deze scène als een klassieke toneelscène worden beschouwd door de komst van de Hooogeveense notabelen Pottinga en Amshoff, met wie hij al lange tijd overhoop ligt. Rosenbooms compositie heeft voor het komische effect een centrale betekenis: het gaat om de dramatische ironie, om de rol van de lezer. Die weet meer dan Anijs (namelijk dat Pottinga en Amshoff in aantocht zijn en Anijs in zijn pijnlijke toestand zullen zien) en meer dan Pottinga en Amshoff, die nog niet weten dat de veenbewoners zijn vertrokken. Op het moment dat Anijs merkt dat er toeschouwers zijn gaat zijn duizeling over in schaamte en eindigt ze in een val. In tegenstelling tot Vedders tragische val, die ook het gevolg is van zijn kennismaking met Henkenhaf, een man van – in zijn ogen – goddelijk formaat, kunnen we Anijs' ongeval als komisch beschouwen. Anijs is in deze scène grappig ondanks zichzelf. Bovendien breekt Vedders giechel, die aan zijn definitieve val voorafging, uit op een moment van inzicht, waarop het moment van ontmaskering nabij is. Dat inzicht en de spanning die dat met zich meebrengt ontbreekt bij Anijs.

7. Besluit

Een analyse van de motieven lachen en lichaam en de samenhang tussen beide biedt voor Rosenbooms roman *Publieke werken* een veelzijdige toegang tot vele andere motieven en de handelingen van de personages Vedder en Anijs. De verwarring waarin de nieuwe tijd, die door techniek en wetenschap wordt gekenmerkt, beiden brengt, bedreigt Anijs' status, die van Vedder lijkt daarentegen te kunnen toeneemen. Door onderzoek naar het lachen in communicatieve situaties waarbij tevens rekening wordt gehouden met de rol van het lichaam, wordt duidelijk dat een hoge sociale status voor Vedder onbereikbaar is. De giechel, een niet te controleren vorm van lachen, blijkt de uitdrukking van Vedders benarde, bijna uitzichtloze positie te zijn. Momenten van geluk, die hij bereikt door de valwet in werking te laten treden, zijn voor hem slechts voor korte tijd weggelegd: hij blijft op die momenten alleen, beweegt zich los van de werkelijkheid en wordt door anderen verafschuwd. Zijn val is tragisch en leidt tot zijn ondergang. Anijs' val kan daarentegen als komisch worden beschouwd: dat heeft niet alleen te maken met het feit dat hij bij zijn val elementen uit andere contexten gebruikt waardoor ze van hun betekenis vervreemd raken maar ook en vooral met Rosenbooms gebruik van dramatische ironie.

Literatuuropgave

I. Primaire literatuur

Rosenboom, Thomas: *Gewassen vlees*. Amsterdam 1997⁹.

Rosenboom, Thomas: *Publieke werken*. Amsterdam 1999.

II. Secundaire literatuur

- Bousmar, Eric:** 'Het weerbarstige lichaam. Profane cultuur en het officiële ascetisme van de Kerk in de Bourgondische Nederlanden', in: Kaat Wils (red.), *Het lichaam (m/v)*. Leuven 2001.
- Bousset, Hugo:** 'De valwet. Over Thomas Rosenboom', in: *De geuren van het verwerpelijke*. Essays. Amsterdam, 2004, 45-54.
- Dekker, Rudolf:** *Lachen in de Gouden Eeuw*. Een geschiedenis van de Nederlandse humor. Amsterdam 1997.
- Menninghaus, Winfried:** *Der Ekel*. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 1999.
- Pleij, Herman:** *Dromen van Cocagne*. Middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven. Amsterdam 1997.
- Raat, G.F.H.:** 'Nerveus en besmukt lachen. Het vervreemdende realisme van Thomas Rosenboom', in *Ons erfdeel* 46 (2003) 4, 2003, 515-522.
- Schröter, Michael:** 'Wer lacht, kann nicht beißen. Ein unveröffentlicher "Essay on Laughter" von Norbert Elias'. In *Lachen. Über westliche Zivilisation*. Sonderheft *Merkur*. Zeitschrift für europäisches Denken. Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Jg. 56, nr. 9/10, 2002, 860-873.
- Seibt, Gustav:** 'Der Einspruch des Körpers'. In *Lachen. Über westliche Zivilisation*. Sonderheft *Merkur*. Zeitschrift für europäisches Denken. Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Jg. 56, nr. 9/10, 2002, 751-762.
- Verberckmoes, Johan:** *Schertsen, schimpen en schateren*. Geschiedenis van het lachen in de Zuidelijke Nederlanden, zestiende en zeventiende eeuw. Nijmegen 1998.
- Wils, Kaat:** 'Inleiding', in Kaat Wils (red.), *Het lichaam (m/v)*. Leuven 2001, 7-23.

Noten

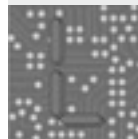
- 1 Dat komt al voor bij de personages Freddie en Theo in *Vriend van verdienste*, bij Willem Augustijn uit *Gewassen vlees* zijn de giechels onder meer 'weldadig' en 'kort'. In *De nieuwe man* slikt de lucht een giechel in en ook Han Bijman uit *Spitzen* moet giechelen als hij alleen in het huis van zijn minnares ronddwaalt.
- 2 Verberckmoes en Seibt zijn het uitvoerigst.
- 3 In dat opzicht heeft het lachen een verrassende en negatieve dubbelganger, namelijk de walging, de afkeer (Duits: Ekel), zoals blijkt uit Menninghaus' studie (Menninghaus 1999). Alle theoretici van het lachen, betoogt Menninghaus – hij noemt Kant, Nietzsche, Freud en Sartre – zijn tegelijkertijd theoretici van de walging. De overeenkomst ligt in de eerder genoemde fysieke uitdrukking. Ze vormen echter niet altijd tegenstellingen maar kunnen – zoals Rosenboom in *Gewassen vlees* laat zien – als een vloeiende overgang worden beschouwd. Daarin moet Willem Augustijn '[k]okhalzend van de slappe lach [...] de kerk verlaten' (Rosenboom 1997: 157).

- 4 Wellicht is dat te wijten is aan de disciplinerende in het civilisatieproces, zoals Elias beweert. Hans Peter Duerr bestrijdt deze opvatting in *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, een studie die uit vier delen bestaat en tussen 1988-1996 is verschenen.
- 5 Zie daarover onder anderen Verberckmoes 1998: 95-100 en Pleij 1997.
- 6 Rosenboom gebruikt voor Vedder en Anijs, en alleen voor hen, ook een metafoor die naar de huid of het vel verwijst en een metamorfose of het herstel van een vroegere situatie uitdrukt: namelijk het vlies (Rosenboom 1999: 71, 91) of de cocon (Rosenboom 1999: 211) waaruit de personages zich na gesprekken met anderen bevrijden.
- 7 Vergelijk (uitvoeriger) Wils 2001: 13.
- 8 Op het moment dat Anijs Amshoffs doktersjas draagt, is hij een ander mens, in positieve zin voor de Veldelingen en in negatieve voor de notabelen van Hoogeveen, de arts en burgemeester. Wat voor hem de doktersjas is en aan het eind van de roman het witte verband waarmee zijn lichaam is omzwachteld, is voor Vedder het mombakkes waarmee hij zich 'bevrijd [voelde] als een gevangene...' (Rosenboom 1999: 383). Ook Vedders gebruik van pet en hoed maakt duidelijk dat hij zijn kleding in overeenstemming met een norm, die een uitdrukking van de vooruitgang vormt, wil dragen. Nadat hij in Hoogeveen uit de trein is gestapt vervangt hij zijn geruite pet door een hoed die hij plat heeft vervoerd maar met een simpele handbeweging een bolle vorm kan geven. Zijn uitleg van deze handeling klinkt als een voorschrift uit een handleiding voor reizigers: 'Zo'n geruite pet, dat is een reispet, dat is alleen voor onderweg, ik bedoel: eenmaal te bestemder plaatse aangekomen ben je toch niet meer op reis?' (Rosenboom 1999: 95). Doordat hij uitlegt waarom hij de pet door een hoed vervangt, maakt hij duidelijk dat het voor hem niet vanzelfsprekend is.
- 9 Er zijn meer voorbeelden voor Martha's goede opvoeding die aan de hand van het lachen kunnen worden geïllustreerd. Zij is bijvoorbeeld de enige die lacht met 'haar hand [...] voor de mond' (Rosenboom 1999: 120).
- 10 De tikfout van de naam – in de eerste en tweede druk luidt Eberts naam ook 'Egbeert' (Rosenboom 1999: 210) – verwijst er wellicht naar dat de auteur aan deze betekenis heeft gedacht. Ook de namen Vedder en Anijs kunnen immers als analoge karakterisering worden beschouwd.
- 11 Er zijn in metaforische beschrijvingen van Vedder talrijke verwijzingen naar zijn onvrijheid te vinden. Martha leidt hem in het eerste gesprek als een paard, bij het tweede bezoek van Ebert loopt Vedder 'willoos als een konijn in een lichtbundel' (Rosenboom 1999: 128) naar de deur om Ebert binnen te laten. Ook de ooievaars in de vishal waarvoor de toegang tot het paradijs hun dood betekent (Rosenboom 1999: 54f) en Eberts parabel (Rosenboom 1999: 140f) verwijzen naar Vedders nederlaag. Daaruit kunnen we concluderen dat Vedder ziende blind en horende doof is. Ook zijn reukvermogen als aanwijzing voor de sympathie die hij voor anderen voelt, laat hem in de steek: hij neemt Eberts lotion en accent negatief waar (zuur) en de geur van zijn neef Al positief (zout). Uiteindelijk is Al een bedrieger en biedt Ebert hem een hogere som dan de eigenaren van de andere huizen. Of het genot uiteindelijk tot een nederlaag leidt, speelt bij de beleving ervan geen rol.
- 12 Theo wist immers 'dat hij Veritas was en [rekende] derhalve op minstens zoveel tegenspraak, verzet en redenaties [...] als anders omtrent de locaties' (Rosenboom 1999: 130).
- 13 De wijze waarop Vedder Ebert tegenover Theo karakteriseert, verwijst er al naar. Vedder wijst hem erop dat hij ook het mandaat van buurman Carstens heeft terwijl Ebert 'een boodschappenjongen,

een bode met een briefje' is. In feite, vervolgt hij, heeft hij alleen met Henkenhaf te maken (Rosenboom 1999: 231).

- 14 Zie ook de volgende voorbeelden: op de mededeling dat Henkenhaf de architect van het Kurhaus is, volgt de volgende beschrijving van Vedders gevoelswereld: 'Schuimend stortte het begrip zich in Vedder uit, beide namen verbonden zich tot een titel, een kroon, een aureool, waar niet alleen Henkenhaf hoger uit opsteeg, maar ook zijn gezant Ebert, met wie hij nu doodgemoedereerd aan tafel zat – nooit tevoren trok het aroma van de macht en de roem zo diep door hem heen [...]' (Rosenboom 1999: 86). Vedder is hier het vat waarin de namen opschuimen; daardoor maakt hij even deel uit van een hogere wereld, een wereld met meer status, die hem altijd heeft opgewonden. Het laatste voorbeeld: nadat hij Ebert tijdens het al eerder beschreven gesprek op straat heeft gedwongen zijn begeleider aan hem voor te stellen, stijgt een 'koude, heldere vreugde [...] schuimend in hem op, als champagne' (Rosenboom 1999: 215). Vreugde doordat hij door de conventies bewust te overtreden macht over Ebert denkt uit te oefenen.
- 15 Vergelijk Bousset 2004: 45-54.

De list van het lexicon



AUTEURSONDERSCHIEDING MET BEHULP VAN COMPUTER-ONDERSTEUNDE WOORDENSCHATANALYSE¹

Karina van Dalen-Oskam m.m.v. Joris van Zundert

1 Inleiding

Het jaarlijkse internationale congres van de *Association for Literary and Linguistic Computing* en de *Association for Computers and the Humanities* (ALLC/ACH)² werd in 2004 in de Zweedse stad Göteborg gehouden.³ Op het programma stond onder meer een 'Authorship Attribution Competition': een wedstrijd tussen computer-programma's die vaststellen door wie een tekst is geschreven. De wedstrijd leek in niets op de voetballende robots of de *Robot wars* die wel eens op televisie te zien zijn. In de poster sessie werden, gewoon op papier, de resultaten gepresenteerd van tien deelnemende onderzoeksgroepen. Zij hadden een combinatie van teksten uit verschillende genres toegestuurd gekregen en daarop hun eigen programma's losgelaten. Organisator Patrick Juola stelde vervolgens vast hoe hoog het percentage goede toeschrijvingen was.⁴

Op de ALLC/ACH-congressen van de laatste jaren worden heel wat sessies aan auteursherkenningmethoden gewijd – het is onbetwijfelbaar een *hot issue*. De vraag of het mogelijk is om de auteur van een tekst vast te stellen op grond van de tekst zelf spreekt echter al heel lang tot de verbeelding. De onderzoekers die deze vraag met 'ja' beantwoorden, gaan ervan uit dat elke auteur uniek is. Voor het vaststellen van iemands auteurschap worden zowel externe als interne argumenten gebruikt en de gehanteerde methoden kunnen zowel kwalitatief als kwantitatief van aard zijn (meer hierover in paragraaf 2). Er zitten bijzonder veel aspecten aan dit auteursherkenningsonderzoek en dat is de reden waarom het gebruik van de computer dit onderzoek in de laatste decennia in een stroomversnelling heeft gebracht. In deze bijdrage wil ik de onderzoeksdiscipline voorstellen door in te gaan op vooral de theoretische en de praktische aspecten van het door de computer ondersteunde onderzoek. Hierbij concentreer ik me op die methoden die de woordenschat als beoordelingsmateriaal gebruiken. De theorie stel ik aan de orde in paragraaf 3, waar ik zal laten zien welke hypothesen aan de gehanteerde

methoden ten grondslag liggen. Wat er in de praktijk nodig is om het onderzoek ook uit te kunnen voeren wordt beschreven in paragraaf 4. Ter illustratie gebruik ik voorlopige onderzoeksresultaten van Joris van Zundert en mijzelf aangaande de Middelnederlandse *Roman van Walewein*. De tekst van deze Arturroman vermeldt dat er twee auteurs aan gewerkt hebben en geeft zelfs aan in welk deel van de tekst de tweede het overgenomen heeft van de eerste. Als auteursonderscheidingsmethoden de situatie in de *Walewein* kunnen bevestigen, levert dit wellicht meer informatie op over hoe auteurs van Middelnederlandse Arturromans van elkaar verschillen. Als dat zo is, dan zouden deze methoden een veelbelovend hulpmiddel kunnen zijn bij het beantwoorden van een aantal andere bestaande, auteursgerelateerde vragen uit de (medio)neerlandistiek. Hierop wordt ingegaan in paragraaf 5.

Een bespreking van *alle* aspecten van dit onderzoek is niet mogelijk in één artikel. Een onderbouwing van de door ons genomen stappen in het onderzoek en onze interpretatie van de resultaten komt binnenkort in andere publicaties aan de orde.

2 Auteursherkenning⁵

Voor het vaststellen van de identiteit van een onbekende auteur gebruiken onderzoekers verschillende argumenten. Als extern argument voor auteurschap geldt bijvoorbeeld de op een titelpagina van een werk gegeven auteursnaam. Dit is in feite een claim van de uitgever of van *een* auteur – de toeschrijving hoeft immers niet correct te zijn. Verder kan er in de tekst zelf een auteur genoemd worden, kan de ontstaansgeschiedenis van een tekst voor een bepaalde auteur pleiten, en kunnen biografische gegevens iemands auteurschap aannemelijk maken.

Interne argumenten betreffen zaken als genre, thema's en motieven, filosofische en ethische aspecten van de tekst, kwaliteit van het werk en stijl. Met name dat laatste aspect, stijl, omvat heel wat zaken: metrum, ritme (ook in het geval van proza kunnen we van ritme spreken), rijm, het gebruik van bepaalde woorden of woordcombinaties, de keuze uit synoniemen voor eenzelfde begrip, spelling, interpunctie – en zo is er ongetwijfeld nog meer te bedenken.

Deze aspecten kunnen zowel kwalitatief als kwantitatief benaderd worden. Met kwalitatief bedoel ik een beargumentering op grond van vooral externe gegevens en op een intuïtieve beoordeling van interne aspecten. De kwantitatieve benadering omvat een beoordeling van vooral interne aspecten op grond van concrete getallen en een berekening van percentages, gemiddelden, en mate van afwijking van wat statistisch verwacht mocht worden. Met name de toegenomen computermogelijkheden hebben het gebruik en het belang van de kwantitatieve benadering sterk vergroot. Kwalitatieve argumentatie blijft echter nog steeds een rol spelen. Het is van groot belang om te benadrukken dat het *interpreteren* van kwantitatieve gegevens te allen tijde een kwalitatieve bezigheid blijft. De uiteindelijke conclusies worden dan ook op grond van een combinatie van de beide benaderingswijzen getrokken.

Niet alle aspecten van een tekst kunnen worden gekwantificeerd. Ethiek en filosofie zijn lastig te tellen. Maar veel stijlaspecten kunnen wel geconcretiseerd worden. In het huidige auteursherkenningsonderzoek wordt gestreefd naar het meten van frequent voorkomende elementen, omdat de frequentie min of meer onbewust tot stand is gekomen. Om een voorbeeld te geven: een auteur kan heel bewust het gebruik van synoniemen met elkaar afwisselen om zijn stijl niet al te saai te laten zijn, maar de mate waarin hij bijvoorbeeld gebruik maakt van voegwoorden, lidwoorden, aanwijzend voornaamwoorden en dergelijke – functiewoorden dus – is eerder intuïtief dan bewust. En aangezien elke auteur uniek is, zal die intuïtie per persoon verschillen en bieden hoogfrequente elementen dus de beste kans om het unieke van een auteur te ontdekken. Wel moet dan worden bepaald wanneer een verschil tussen auteurs significant is, dus wanneer het verschil groot genoeg is om van verschillende auteurs te mogen spreken.

3 Analyse van het lexicon

Als een letterkundig onderzoeker concreet wil kunnen zien in welk opzicht een auteur uniek en onderscheidbaar is, kan hij dat het best doen op grond van onderzoek op woordniveau. Er zijn ook wel methoden waarbij programma's worden losgelaten op strings – letterreeksen waarbij woordgrenzen genegeerd worden – maar het zal duidelijk zijn dat het dan erg lastig kan worden om verschillen tussen auteurs van een voor letterkundigen betekenisvolle omschrijving te voorzien.⁶

Het materiaal kan op verschillende manieren worden onderzocht. Enkele gangbare methoden zijn factor analyse, cluster analyse, gebruik van neurale netwerken, 'principle component analysis', het berekenen van 'lexicale rijkdom' en het onderzoek van de meest frequente woorden. Alleen de laatste twee zijn doorzichtig genoeg om vervolgonderzoek naar hoe de verschillen precies liggen mogelijk te maken. Ik zal kort op deze twee methoden in gaan.

Voor het berekenen van de lexicale rijkdom van een tekst is de aanname dat elke auteur een eigen, individuele woordvoorraad tot zijn beschikking heeft, waarin hij sommige woorden bevoorrecht boven andere. De mate van woordherhaling in een tekst kan zichtbaar worden gemaakt met behulp van Udney Yule's Characteristic K, kort: Yule's K (Afb. 1). De formule wordt toegepast op alle woorden van de onderzochte tekst(en) en stelt de verhouding vast tussen het totaal aantal woorden (tokens) en het aantal verschillende woorden (typen). Hoe hoger het getal is dat de formule oplevert, hoe minder variatie de auteur in zijn woordgebruik vertoont.

Van de bestaande formules voor het meten van lexicale rijkdom wordt die van Yule als de beste beschouwd. Er wordt echter aanbevolen om deze meting nooit als enige meting te gebruiken.⁷ Wij hebben ervoor gekozen om ter ondersteuning hoogfrequente woorden nader te analyseren. Momenteel is 'Burrows' Delta' het

$$10^4 \cdot \left[-\frac{1}{N} + \sum_{i=1}^N V_{(i,N)} \left(\frac{i}{N} \right)^2 \right]$$

Afb. 1: Formule voor Yule's K. N is de tekstlengte in tokens. $V_{(i,N)}$ is het aantal typen dat i keer voorkomt in de tekst van lengte N . 10^4 is een vergrotingsfactor die de resultaten leesbaarder maakt (een resultaat is niet 0,0004223 maar 4,223).

populairst bij onderzoekers die zich met auteursherkenning bezighouden.⁸

Het materiaal voor Burrows' Delta bestaat uit de 150 meest frequente woorden in een *groep* teksten. Om na te gaan wie de mogelijke auteur is van een bepaalde tekst, verzamelt de onderzoeker een groep teksten van auteurs die in aanmerking zouden kunnen komen voor het auteurschap, bijvoorbeeld op grond van onderwerp, genre, stijl, of datering van hun wel bij naam bekende werk. De groep wordt zo groot mogelijk gemaakt. De gemiddelde frequentie van elk woord in de hele set wordt vergeleken met zijn frequentie in elk van de teksten in de set. Dan volgt de berekening van de z-scores – het gemiddelde per woord in een van de testteksten wordt afgetrokken van het gemiddelde in de hele set; het resultaat wordt gedeeld door de standaarddeviatie van het woord in de hele set. Vervolgens wordt het gemiddelde van de absolute z-scores berekend; het resultaat is de 'Delta' (D, voor 'difference'), het gemiddelde van de absolute verschillen tussen de z-scores van een set woorden in een groep en de z-scores van dezelfde set woorden in de testtekst. Op deze manier is het gebruik van woorden met een verschillende (hoge) frequentie op een verantwoorde manier vergelijkbaar gemaakt binnen de groep teksten die als uitgangspunt zijn genomen.

Wat is nu het listige aan een analyse van het lexicon ten behoeve van auteursherkenning? Het lijkt veel logischer om als onderzoeker te kijken naar dat wat opvalt. Maar het menselijk oog interpreteert over het algemeen alleen dat wat relatief gezien *niet* vaak voorkomt als opvallend. Zodra het hoogfrequente zaken betreft, komt de onderzoeker niet verder dan intuïties, als hij niet aan het tellen slaat. Onbewust veroorzaakte sporen van de werkelijke auteur worden op het oog niet vaak herkend, maar kunnen door lexiconanalyse wel getraceerd worden. En doordat de metingen op woordniveau blijven, is op grond van de resultaten weer verder te zoeken naar de verschillen op microniveau. Daarbij moet in gedachten worden gehouden dat de vergelijking van teksten over hetzelfde onderwerp of uit hetzelfde genre de duidelijkste resultaten levert: hier hoeft de onderzoeker niet te vrezen dat de verschillen mogelijk worden bepaald door een verschil in onderwerp van de bestudeerde teksten.

4 Op zoek naar Penninc en Vostaert, de twee auteurs van de *Roman van Walewein*

4.1 Inleiding

Voor zover wij weten zijn de in paragraaf 3 beschreven methoden nog niet toegepast op middeleeuwse teksten. Vanuit de vraag die in de meeste auteursherkenningsstudies wordt gesteld, is dit ook niet zo vreemd. De methoden zijn ontwikkeld vanuit de grootst mogelijke ambitie: hoe kunnen we aan een tekst een auteur toekennen met uitsluiting van mogelijke andere auteurs? Voor teksten uit de vroegste eeuwen van onze schriftelijke cultuur is slechts bij uitzondering de naam van de auteur bekend. Toch leven er bij onderzoekers genoeg vragen die met behulp van auteursherkenningsmethoden dichter bij een antwoord kunnen komen. Onderzoekers realiseren zich dat ook wel, maar toegankelijke hulpmiddelen voor het toepassen van de methoden ontbreken, evenals voldoende kennis over de methodologische aspecten en de implicaties daarvan. Dat wil ik laten zien aan de hand van ons lopend onderzoek naar de twee auteurs van de *Roman van Walewein*. Ik houd daarbij de volgorde aan van de stappen in het onderzoek.

4.2 Tekstkeuze

De Middelnederlandse Arturistiek kent een aantal onopgeloste auteurskwesties die de gemoederen nog steeds (en recentelijk zelfs meer dan ooit) bezighouden. Het corpus van teksten omvat twaalf romans in paarsgewijs rijmende verzen: de *Roman van Walewein*, de *Ferguut*, Jacob van Maerlants *Historie van den Grale* en *Boek van Merline*, Lodewijk van Velthems *Merlijn-continuatie*, en zeven verkorte en bewerkte romans die zijn opgenomen in de zogeheten *Lancelot*-compilatie, een van de topstukken van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Deze compilatietekst kan in feite als de dertiende roman gezien worden. Het is nog steeds niet helemaal duidelijk wie deze compilatie heeft gecomponeerd, en of degene die de structuur van het geheel heeft bedacht ook verantwoordelijk is voor de praktische uitwerking ervan, voor toegevoegde hoofdstukken, verbindende teksten, en bewerkingen op micro-niveau. De Oudfranse tekst die als basis diende voor de *Lancelot*-compilatie heeft daarnaast minimaal twee andere vertalingen in het Middelnederlands opgeleverd, te weten de *Lantsloot vander Haghedochte*, ook een verstekst, en de 'Rotterdamse prozafragmenten'. Alle romans zijn in slechts één (volledig) handschrift overgeleverd. Van de meeste van deze teksten zijn wel enkele fragmenten van andere handschriften overgeleverd, in een aantal gevallen zelfs van de mogelijke bron van de verkorte, bewerkte versie. Met name die laatste gevallen zijn uiterst interessant: is het mogelijk om met behulp van auteursonderscheidingsmethoden na te gaan

hoe groot de veranderingen in de bewerkingen zijn ten opzichte van de mogelijke brontekst? Worden de bewerkte teksten door de moderne methoden aan dezelfde auteur toegeschreven als de aan de compilatie toegevoegde hoofdstukken? Heeft de bewerker wellicht ook in een van de teksten eigen eerder werk herzien?

De genoemde romans zijn alle geschreven en overgeleverd in de dertiende en veertiende eeuw.⁹ Ons startpunt is de *Roman van Walewein*. Dit is namelijk een van de weinige Arturromans in het corpus waarvan we (denken te) weten door wie hij geschreven is. In de tekst zelf staat namelijk dat Penninc de roman uitdacht en startte, en dat Pieter Vostaert de onafgemaakte tekst van een eind voorzag. Vostaert schrijft dat hij ‘ongeveer 3300 verzen’ heeft toegevoegd. Buiten deze roman komen we de namen van Penninc en Vostaert niet tegen. Ik zal op deze plaats niet in de details van het onderzoek treden – dat zal in andere publicaties nader aan de orde worden gesteld – maar me hier concentreren op de methodologische stappen en hun praktische uitwerking. Hier volstaat het om te vermelden dat de onderzoekers die zich in het verleden met de auteurskwestie hebben beziggehouden de overgang tussen het werk van Penninc en van Vostaert zo’n veertig tot vijftig verzen eerder in de tekst veronderstellen dan Vostaerts eigen opmerking aan het eind van de roman impliceert en dat diezelfde onderzoekers concrete verschillen in stijl en ‘karakter’ van de tekstdelen hebben geconstateerd.¹⁰

De vraag die wij met behulp van methoden voor auteursherkenning willen beantwoorden is: kunnen wij een punt in de tekst aanwijzen waar dat wat voorafgaat het meest contrasteert met dat wat volgt? Deze vraag proberen we te beantwoorden door het meten van verschillende lexicale aspecten, vanuit de gedachte dat overeenkomstige resultaten van verschillende metingen de waarschijnlijkheid van dat resultaat – en de waarde van de gebruikte methoden – aanzienlijk zou versterken.

4.3 De digitale tekst

Metingen zijn pas mogelijk wanneer we de tekst in machineleesbare vorm ter beschikking hebben. Nu is de Medioneerlandistiek wat dat betreft goed bedeed. De *cd-rom Middelnederlands*, vervaardigd door het Instituut voor Nederlandse Lexicologie, deels met subsidie van NWO, en gepubliceerd in 1998 bevat behalve het volledige *Middelnederlandsch woordenboek* van Jakob Verdam en Eelco Verwijs meer dan 300 teksten uit een grote verscheidenheid aan genres en vrijwel alle literaire en ambtelijke teksten tot het jaar 1301. Ook de *Roman van Walewein* komt erop voor (Afb. 2):



Afb. 2: Het begin van de *Roman van Walewein* op de cd-rom *Middelnederlands*.

De andere Arturromans zijn eveneens op de cd-rom te vinden. En inmiddels heeft de *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren* al heel wat Middelnederlandse teksten op haar website beschikbaar, waaronder op <http://www.dbnl.nl/tekst/penn002jees01/> ook de *Roman van Walewein*. (Afb. 3)

Een blik op de twee digitale tekstversies maakt echter duidelijk dat er nog het één en ander moet gebeuren voordat de tekst geschikt is voor het uitvoeren van metingen. Op de *cd-rom Middelnederlands* is de tekst in stukken gehakt en over verschillende bestanden verdeeld. Op de *dbnl* loopt de tekst wel door, maar wordt deze onderbroken door de pagina-aanduiding uit de papieren bron. Het voetnotenapparaat ontbreekt op de *cd-rom Middelnederlands* maar is wel opgenomen in de *dbnl*. Afhankelijk van onze onderzoeksvraag moeten we die noten echter apart coderen of moeten we ze verwijderen. Opgeloste afkortingen zijn in beide edities cursief weergegeven; hierover moet de meetgrage onderzoeker besluiten om die cursivering te vervangen door een explicietere codering in het bestand of om de cursivering te laten vervallen. Wat verder nog opvalt is dat in beide digitale edities de regelnummering nog impliciet is: elk vijfde vers wordt genummerd.

Geen van beide digitale teksten kan zonder aanpassingen worden gebruikt voor metingen. Voordat hij aan de slag kan, moet de onderzoeker dus op basis van een van deze bestanden een eigen versie van de tekst maken in een formaat dat gebruikt kan worden voor de metingen die hij wil toepassen. Voor ons onderzoek hebben wij gekozen voor een praktische oplossing. We hebben de tekst op de *cd-rom Middelnederlands* als uitgangspunt gekozen. Met behulp van de op de cd geboden opslagfunctie is het bestand als één geheel weggeschreven in tekstformaat (.txt). Met behulp van een eenvoudig script is de tekst vervolgens voorzien van een doorlopende regelnummering. Bij deze bewerkingen gingen de cursiveringen die opgeloste afkortingen aanduiden verloren, maar dat was geen probleem in het kader van metingen van de woordenschat – we vertrouwen erop dat de editor van de Middelnederlandse tekst de afkortingen zodanig heeft opgelost dat ze resulteren in de woorden die de auteur of kopiist ook bedoelde. De tijdsinvestering voor het formatteren van het materiaal was minimaal: ongeveer 30 minuten.

219

4.4 Tekstverrijking

De metingen die we willen doen betreffen de woordenschat; dus moeten we ons beraden over wat een woord is. We willen de lexicale rijkdom bepalen met de formule ‘Yule’s K’ voor de mate van woordherhaling en we willen de frequentie van het gebruik van de honderdvijftig meest voorkomende woorden analyseren met ‘Burrows’ Delta’. Beide wensen maken lemmatisering van de tekst noodzakelijk. Lemmatiseren is het abstraheren van spellingvariatie en verbuiging en vervoeging door het toekennen van een normaalvorm aan elk woord in het tekstmateriaal. Een ontwikkeling naar een enigszins vaste spelling komt voor het Nederlands pas vanaf 1800 op gang; het Middelnederlands kende, in al zijn dialecten, een zeer gevarieerde spelling. Ook individuele scribenten varieerden schijnbaar naar willekeur. Als we dus onderzoek willen doen naar woordenschat en niet naar spelling, dan dienen we het materiaal op woordniveau te coderen met een normaalvorm. De eerste twee verzen van de *Roman van Walewein*, *Vanden coninc Arture / Es bleven menighe avonture*, krijgen de volgende tags:

Vanden	lemma1 van , lemma2 die
coninc	lemma koning
Arture	lemma arthur
Es	lemma zijn
bleven	lemma blijven
menighe	lemma menig
avonture	lemma avontuur

Het liefst willen we dan ook het *werkwoord* **zijn** van het *bezittelijk voornaamwoord* **zijn** onderscheiden door er een code ter aanduiding van de woordsoort aan toe te voegen.

Eerdere onderzoekers hebben gemeld dat abstraheren naar vorm geen noemenswaardige invloed op de meetresultaten heeft. Uit hun werk wordt echter niet duidelijk in hoeverre zij bij hun tests uitsluitend normalisatie van spelling hebben toegepast of dat zij ook werkwoordsvervoegingen en de verbuigingen van zelfstandige en bijvoeglijke naamwoorden hebben gereduceerd tot een normaalvorm. Wij wilden zelf voor het Middelnederlands testen wat de resultaten zouden zijn op een ongelemmatiseerde en een gelemmatiseerde tekst. We hebben een test gedaan met een van de kleinere Arturromans, *Walewein ende Keije*, van zo’n 3600 verzen. De metingen van Yule’s K voor de ongelemmatiseerde en de gelemmatiseerde versie weken inderdaad weinig van elkaar af. Dit is echter voor ons niet voldoende reden om lemmatisering achterwege te laten. Als we namelijk ook willen nagaan waarop de resultaten van de metingen uiteindelijk terug te voeren zijn, hebben we een beter handvat aan lemmatisering – het is immers gemakkelijker praten over voorkeuren voor woorden dan over voorkeuren voor bepaalde strings.¹¹

Lemmatiseren van teksten is een in de lexicografie en de corpuslinguïstiek geaccepteerde en vaak uitgevoerde bewerkingsslag voor het geschikt maken van onderzoeksmateriaal. Er zijn echter voor onderzoekers uit andere disciplines (of werkzaam aan instellingen die niet in corpusbouw participeren) geen hulpmiddelen beschikbaar die het lemmatiseren van een tekst vergemakkelijken. En handmatig lemmatiseren – woordvorm voor woordvorm door de tekst heen lopen en aan elke woordvorm een lemma toekennen door dat in het digitale bestand tussen afgesproken codes in te typen – kost erg veel tijd. Wij hebben getracht het werk voor onszelf én voor anderen efficiënter te maken door een computer-ondersteunde lemmatiseeroptie aan te bieden binnen een webapplicatie die wij aan het ontwikkelen zijn, *Autonom*. De doelstelling van *Autonom* is om onderzoekers de mogelijkheid te bieden om zonder enige kennis van tekstformaten en tagstructuren of zonder programmeercapaciteiten teksten te verrijken met codes volgens hun eigen inzichten en ten behoeve van hun eigen onderzoeksvragen (in een recent artikel in *Literary and Linguistic Computing* zijn wij nader op *Autonom* ingegaan).¹² We hebben het *Walewein*-bestand in tekst-formaat in de *Autonom*-repository geplaatst. Een druk op de knop ‘frequencies’ leverde vervolgens de alfabetische lijst van alle in de tekst voorkomende woordvormen op, waarvan op de afbeelding een deel van de letter A is te zien (Afb. 4). In het midden zijn de verschillende woordvormen te zien. In de kolom rechts daarvan staat het aantal voorkomens van de vorm. De symbooltjes voor de getallen geven aan of de onderzoeker de betreffende vindplaatsen al bekeken heeft en hoeveel van de vindplaatsen hij van een gewijzigde annotatie heeft voorzien. Een voorbeeld: aan de vorm ‘ave’, die viermaal voorkomt, is door de onderzoeker voor drie vindplaatsen hetzelfde lemma toegekend (te weten – het voorzetsel – ‘af’). De vierde vindplaats kreeg een afwijkend lemma (te weten – Latijn – ‘ave’).

Het annoteren en analyseren gebeurt met behulp van de knoppen in de linker kolom. Een klik op de knop ‘contexts’ voor de woordvorm *avonture* levert een scherm op met een KWIC-presentatie (*keyword in context*) van de zeven vindplaatsen (Afb. 5). Ze worden getoond in de volgorde van voorkomen in de tekst. Een druk op de knop ‘expand’ rechts in het concordantiescherm vergroot de gepresenteerde context tot de gewenste omvang. In de rechterkolom bevindt zich de ‘help’-informatie voor de gebruiker.

De woordvormen kunnen alle in één keer van dezelfde tag (of van meer tags tegelijk) worden voorzien vanuit de alfabetische lijst die we net zagen, maar zijn ook per voorkomen te coderen. Dit gebeurt met de knop ‘Annotate’, waarmee een invulformulier voor de tagging wordt geopend (Afb. 6).

In het voorbeeld hebben we de context van de allereerste vindplaats van *avonture* in de *Roman van Walewein* vergroot en het annotatieblok opgeroepen. De applicatie heeft op ons verzoek automatisch dezelfde vorm ingevuld in het veld *lemma* zodat we alleen bij afwijkingen iets in het veld hoeven te wijzigen. Voor het Mid-

ate	1 / 1
aten	3 / 3
atement	1 / 1
ave	4 / 3 / 1
aventuren	1 / 1
aventure	11 / 11
aventuren	6 / 6
avescier	1 / 1
avonde	4 / 4
avonds	2 / 2
avont	4 / 4
avonts	2 / 2
aventuerde	1 / 1
aventueren	1 / 1
aventure	7 / 6 / 1
aventuren	4 / 3 / 1
avend	1 / 1
ay	14 / 14

Afb. 4: Een deel van de alfabetische lijst met woordvormen uit de *Roman van Walewein*.

Contexts list

This is a list of the contexts in which the tokens of the selected type occur. By default the tokens presented here are annotated in the same way as the type. Optionally you may delete an annotation for a specific token or you may provide an individual token annotation, help for all functions can be found in the help panel attached to the right of the list.

...2 es lieven menighe aventure / 3 die nimmer mee ...	1 / 1
...leest mi hebben mie aventure / 184 es oec soete ...	1 / 1
...522 onne te zoekene aventure / 623 die hie ghenouch ...	1 / 1
...wilde mi god goede aventure / 1474 gheven ic soude ...	1 / 1
...dus voer hi souken aventure / 1705 over berch ende ...	1 / 1
...leest hi in dese aventure / 2814 die hem dicken ...	1 / 1
...langher beiden / 3757 up aventure / wat si begaren / 3758 ...	1 / 1

Because frequency lists tend to grow large the application divides the complete list into sublists for faster web loading and browsing. Each sublist is made up of the types who's word form start with the same character of the alphabet, use the alphabet to select the appropriate sublist. Use the title to show all types beginning with non plain letters (like W, V, etc.). Use the 'number page' to select all types that are numbers or that start with numbers. Note: These will probably be mostly page, chapter and section numbers etc.

Use this button to show the annotation form for a certain type. This will show a drop down form by which you can annotate the type. Annotating a type means in effect creating a default annotation for all instances of the type (thus all tokens of that form) in the analysed text.

Attached to this symbol you find the default annotation form. Annotation values you enter here will be applied to all types on this page, excluding the types you've already treated otherwise.

In the annotation form fill out or change the annotating text for a type (and it's tokens). Then use this button to store the

Afb. 5: De voorkomens van de woordvorm *aventure* in hun context in de *Roman van Walewein*.



Afb. 6: De voorkomens van de woordvorm *avonture* in context en met een vergrote context en opengeklapt annotatieformulier voor de eerste vindplaats in de *Roman van Walewein*.

delnederlands moet er echter meestal wel iets gewijzigd worden; in de toekomst hopen we deze optie te verfijnen door de suggestie van het lemma te baseren op eerder gelemmatiseerde teksten. Wij hebben de vorm *avonture* genormaliseerd tot Modern Nederlands 'avontuur'. De in te vullen velden zijn naar believen uit te breiden. Een tweede veld kan ingevuld worden met (bijvoorbeeld) een aanduiding van de woordsoort, hier met als waarde 'noun', zelfstandig naamwoord. We hebben de woordsoortcodering voor ons onderzoek voorlopig achterwege gelaten en de 11.202 verzen van de *Roman van Walewein* uitsluitend gelemmatiseerd. Dit heeft ongeveer 100 uur gekost, wat aanzienlijk sneller is dan wanneer we het volledig handmatig gedaan zouden hebben. We werken nog aan een filter waarmee op basis van de lemmatisering eventuele volgende codeerrondes aanzienlijk versneld kunnen worden.¹³

4.5 De metingen

Pas na verrijking van de tekst kunnen we beginnen met het doen van de metingen. De *Roman van Walewein* heeft 11.202 versregels. Als we willen zoeken naar het punt van het grootste contrast – de waarschijnlijke plaats in de tekst waar de tweede auteur het overgenomen heeft van de eerste – zouden we de metingen het liefst vers voor vers door de hele roman willen laten lopen, bijvoorbeeld:

vergelijk de 2000 regels voor vers 2000 met de 2000 erna

vergelijk de 2000 regels voor vers 2001 met de 2000 erna

vergelijk de 2000 regels voor vers 2002 met de 2000 erna

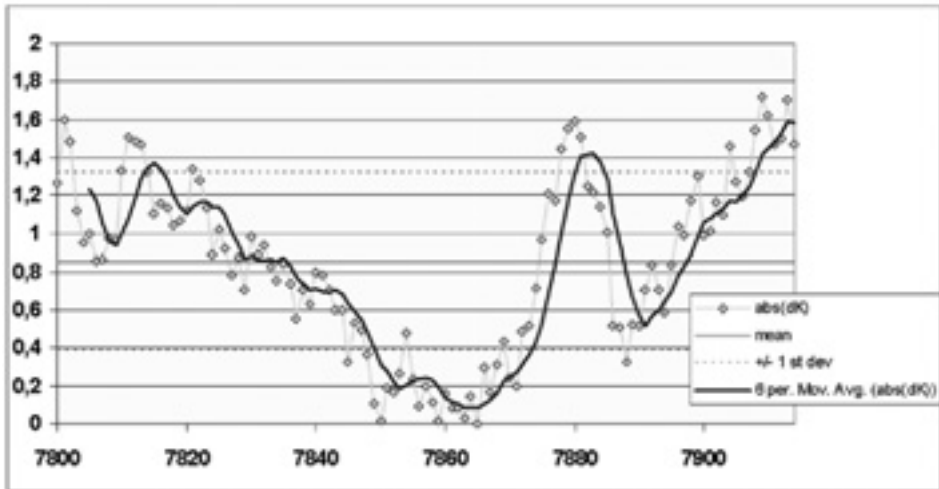
....

vergelijk de 2000 regels voor vers 9.199 met de 2000 erna

vergelijk de 2000 regels voor vers 9.200 met de 2000 erna

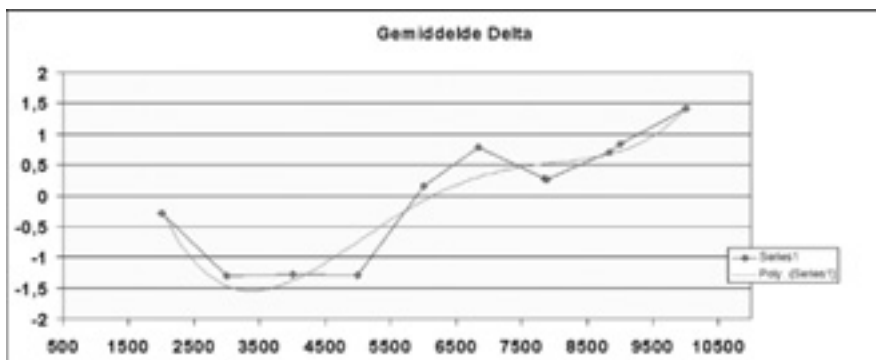
Om deze schuivende meting toe te kunnen passen hebben we ons voor de meting van lexicale rijkdom geconcentreerd op dat deel van de tekst waarin we de overgang konden verwachten. In de grafiek in Afb. 7 verwijst de horizontale as naar het gedeelte van de *Walewein* waarin we de overgang van de eerste naar de tweede auteur – gezien de informatie die we hebben – zouden kunnen verwachten: ergens tussen vers 7800 en 7900. De curve ‘abs(dK)’ geeft voor de individuele versregels in de tekst het verschil tussen Yule’s K vóór en Yule’s K ná die versregel, ofwel: de curve geeft weer hoe groot het verschil is in lexicale rijkdom voor en na elk vers. Hoe groot het verschil moet zijn om significant, dus betekenisvol (en niet meer toevallig), genoemd te mogen worden, bepalen we met behulp van statistische regels. In de grafiek zijn deze grenzen van ‘betekenisvolheid’ aangegeven. De horizontale lijn getiteld ‘mean’ geeft het *gemiddelde* verschil in lexicale rijkdom voor en na een vers voor de hele tekst weer. De twee horizontale lijnen getiteld ‘+/- 1 st dev’ begrenzen het gebied waarbinnen resultaten statistisch gezien *niet* relevant zijn. Een resultaat (punt) uit de curve ‘abs(dK)’ dat binnen dit gebied valt, kan dus net zo goed door toeval bepaald zijn als door zaken van werkelijk belang. Resultaten buiten dit gebied zijn statistisch gezien wél significant; daar betekent het verschil in lexicale rijkdom iets waar we een verklaring voor hopen te vinden. Nu is in één oogopslag te zien dat er wel meer punten zijn in de grafiek die in dat opzicht interessant kunnen zijn. Als we aannemen dat een groot verschil in lexicale rijkdom een indicatie is voor de overgang van de ene auteur naar de andere, hoe kiezen we dan uit de vier kandidaten die deze grafiek ons biedt voor het overgangsgedebied? Hiervoor berekenen we de trend die de meetresultaten te zien geven; deze is weergegeven met de curve ‘6 per. Mov. Avg.(abs(dK))’. Deze berekening ‘dempt’ de grilligheid van de curve ‘abs(dK)’ waardoor relatief kleine uitslagen in de curve ‘abs(dK)’, die weinig betekenisvol zijn, als ruis uit het grafiekbeeld wegvallen. We zien daarna beter welke uitslagen werkelijk afwijken van het algemene

beeld. Wanneer we zo kijken naar de trendcurve zien we globaal genomen een dal met tegen de rechterzijde van het dal plotseling een steile geïsoleerde piek. Dat is statistisch gezien opmerkelijk. De grafiek vertoont dus een golvende tendens, die een duidelijke trendbreuk laat zien waar hij wordt doorbroken door een piek. De piek concentreert zich rond vers 7881.



Afb. 7: Contrasten in Yule's K voor en na de weergegeven versregels.

Om Burrows' Delta toe te kunnen passen hebben we de tekst in verschillende, deels overlappende tekstdelen verdeeld. Dit was nodig omdat Burrows' Delta de mate van overeenkomst in het gebruik van woorden in teksten vergelijkt met het gemiddelde in een groep teksten. Omdat we in dit geval te maken hebben met 'maar' één tekst, moeten we die verschillende teksten creëren. Dit doen we door tekstdelen van arbitraire grootte uit de volledige tekst te lichten en die als de te vergelijken teksten te beschouwen. In dit geval werden er tien deels overlappende tekstdelen van elk 2000 verzen uit de complete tekst genomen. Tekstdeel 1 bestond uit de verzen 1001-3001, deel 2 uit vers 2001-4001, het derde deel uit 3001-5001 enzovoort. Als vergelijkingsbasis werd vervolgens de 'groep teksten' bestaand uit vers 2000-6000 genomen; we hebben voor dit tekstgedeelte gekozen omdat het buiten de proloog valt en in zijn geheel aan Penninc kan worden toegeschreven. Op deze wijze emuleren we de situatie waarin Burrows' Delta berekend kan worden: een aantal teksten van onbekende auteurs en voldoende vergelijkingsmateriaal van bekende hand. Aan de kleine set meetpunten hebben we er enkele toegevoegd binnen het 'verdachte' gebied.



Afb. 8: Afwijkingen ten opzichte van de gemiddelde Delta voor en na de weergegeven versregels.

In Afb. 8 is de afwijking van het gemiddelde gebruik van de 150 hoogstfrequente woorden weergegeven. Ook hier heeft vers 7881 de opvallendste breuk in het gebied waarin we het afwisselen van de auteurs kunnen veronderstellen. In een volgende fase zullen we deze meting nog fijnmaziger uitvoeren om het resultaat steviger te maken, maar deze voorlopige uitkomst wekt al voldoende vertrouwen om alvast hierop verder te bouwen. De geconstateerde plaats in de tekst komt trouwens overeen met de locatie die de woorden van de tweede auteur zelf ongeveer suggereren en spreekt de mening van eerdere onderzoekers dus tegen.¹⁴

Vanuit de blik van de ontwikkelaars van deze methoden zouden deze resultaten wellicht het eindpunt in het onderzoek zijn: er is een heel concreet resultaat te zien. Maar voor de onderzoeker van de tekst begint het nu pas echt. Er blijkt een duidelijk punt van grootste contrast te zijn. Dat punt, zo zien we als we de tekst erbij nemen, valt middenin een lange episode in het verhaal. Het lijkt aannemelijk dat de tweede auteur, Pieter Vostaert, zijn invloed vanaf vers 7881 duidelijk laat gelden. Maar waarop is het geconstateerde contrast nu te herleiden? Ofwel: *hoe* verschillen de twee tekstdelen – hoogstwaarschijnlijk de twee auteurs – nu precies van elkaar? En om een stap verder naar de literaire analyse te zetten: wat zeggen de verschillen over hun bijdrage aan de tekst, hun opvattingen over het verhaal of hun ideeën over wat een Arturroman moet zijn?

Omdat er, zoals hierboven duidelijk geworden zal zijn, nog zoveel praktische problemen te overwinnen waren bij het vaststellen van de digitale tekst en het verkrijgen daarvan, zijn wij nog niet toegekomen aan al de vervolgstappen die zich nu aandienen en die noodzakelijk zijn om de gegeven vragen te beantwoorden. Ik ga hier in op de voorbereidingen voor de eerstvolgende stap in het onderzoek, om daarna terug te keren naar de perspectieven die dit onderzoek lijkt te bieden.

We hebben een serie nieuwe metingen gedaan op grond van het lexicon van de tekst als geheel en van het deel tot aan vers 7881 en het deel van 7881 tot het eind. Hier wordt ook duidelijk waarom de lemmatisering van zo groot belang is voor de vervolgstappen: op grond van de lemmata hebben we berekend wat het

gemiddelde voorkomen van elk lemma is in de gehele tekst en vervolgens hoe de gemiddelde frequentie van de lemmata in beide tekstdelen zich verhoudt tot het gemiddelde in de complete tekst. We hebben een lijst gemaakt van de per tekstdeel meest opvallende afwijkingen ten opzichte van het gemiddelde, waarvan we hier het bovenste deel van de lijst laten zien.

Het lemma dat in het eerste deel van de tekst het meest afwijkt van het gemiddelde en zeer nadrukkelijk significant vaker voorkomt dan in het tweede deel van de tekst is *zijn*. En hier is onmiddellijk duidelijk dat voor deze stap van het onderzoek codering op woordsoort relevant wordt. Want betreft het opvallend frequenter voorkomen de vormen van het werkwoord, of van het bezittelijk voornaamwoord?

	stdev	0.05242999		stdev	0.03920838
	mean	0.0166		mean	0.0167
<i>Penninc</i>		<i>z-score</i>	<i>Vostaert</i>		<i>z-score</i>
zijn	0.8413	15.7293	die	0.6234	15.4755
ik	0.8042	15.0217	hij	0.4112	10.0614
mij	0.6790	12.6328	te	0.3670	8.9353
gij	0.5059	9.3325	ridder	0.3659	8.9071
mijn	0.4223	7.7364	groot	0.3406	8.2613
mogen	0.3158	5.7060	hertog	0.3051	7.3573
het	0.2957	5.3222	zeer	0.2951	7.1002
staan	0.2665	4.7663	zij	0.2886	6.9355
wij	0.2514	4.4775	walewein	0.2823	6.7757
heer	0.2328	4.1224	daar	0.2748	6.5846
dat	0.2195	3.8692	zo	0.2260	5.3397
gene	0.2137	3.7587	van	0.2242	5.2924
uw	0.2131	3.7465	isabele	0.1844	4.2767
u	0.2095	3.6793	jonkvrouw	0.1813	4.1977
zeggen	0.2022	3.5387	slaan	0.1607	3.6728
god	0.1903	3.3124	in	0.1382	3.0998
leven	0.1774	3.0663	hors	0.1349	3.0160
komen	0.1702	2.9290	hoe	0.1348	3.0117
moeten	0.1653	2.8359	zelf	0.1334	2.9774
poort	0.1650	2.8300	ander	0.1330	2.9662
zien	0.1599	2.7316	vos	0.1228	2.7068
knaap	0.1524	2.5898	geen	0.1196	2.6245
doe	0.1485	2.5157	toe	0.1171	2.5612
geven	0.1485	2.5150	man	0.1131	2.4601
wel	0.1479	2.5043	menig	0.1074	2.3153

Afb. 9: Lemmata die opvallend vaker voorkomen in het deel van Penninc (linker kolom) en lemmata die opvallend vaker voorkomen in het deel van Vostaert (rechter kolom). De z-scores geven de mate van afwijking van het gemiddelde aan: 1 betekent een afwijking met 1 x de standaarddeviatie (afwijkingen van 1 x de standaarddeviatie en meer zijn statistisch relevant); het persoonlijk voornaamwoord *ik* bijvoorbeeld met een z-score van 15.0217 (dus 15(!) maal de standaarddeviatie) heeft duidelijk een onderscheidend vermogen waar het de twee tekstdelen, en dus waarschijnlijk de twee auteurs betreft.

We hebben getracht de significantste afwijkingen van het gemiddelde in groepen te verdelen. Dan vallen een aantal zaken op, waarvan ik er hier slechts twee noem. Het meest opvallend is het verschil in het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden. In het eerste deel van de tekst worden de eerste en tweede persoon, dus *ik*, *jij* en afgeleiden, veel vaker gebruikt dan gemiddeld, terwijl het tweede deel een significant hoger gebruik van de derde persoon, *hij* en *zij* en afgeleiden, vertoont. Verder komen modale werkwoorden – *zullen*, *moeten*, *mogen* e.d. – significant vaker voor in het eerste deel.

Maar wat zegt dit over de werkwijze en over de tekstdelen van de twee auteurs? Ofwel: in welke context komen deze woorden voor, en hoe verschillen die contexten van elkaar? De eerste hypothese die wij willen testen is dat de verschillen in het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden en van modale werkwoorden terug te voeren zijn op een verschil in het gebruik van dialoog in de twee tekstdelen. Eerdere onderzoekers hebben er namelijk op gewezen dat Penninc, de eerste auteur, veel meer dialoog gebruikt dan zijn opvolger Vostaert. Als we willen nagaan of dat klopt en hoe hun woordenschat eruit ziet binnen en buiten dialoogtekst, dan moeten we het bestand van de tekst aan een nieuwe codeerronde onderwerpen met een afbakening van tekst in dialoogvorm – eventueel met onderscheiding van directe rede, indirecte rede en *erlepte* rede. Vervolgens kunnen we de metingen die we eerder hebben gedaan opnieuw uitvoeren voor de volgende onderdelen:

- Lexicale rijkdom in alleen de tekstpassages in directe rede
- Lexicale rijkdom in alleen de tekstpassages in *erlepte* rede
- Lexicale rijkdom in de overige tekstpassages
- Frequentieanalyse in alleen de tekstpassages in directe rede
- Frequentieanalyse in alleen de tekstpassages in *erlepte* rede
- Frequentieanalyse in de overige tekstpassages

Hierbij zullen we opnieuw nagaan of er per teksttype een breuk in de tekst gevonden kan worden. En als dat het geval is, zal duidelijk worden of vers 7881 in de tekst opnieuw als punt van grootste contrast aangewezen wordt door de metingen. De resultaten van die metingen werpen ongetwijfeld weer nieuwe vervolgvragen op, zodat het op dit moment nog moeilijk in te schatten is welke koers ons onderzoek daarna precies zal nemen.

Een codering van tekst in directe en *erlepte* rede ter onderscheiding van de rest van de tekst overstijgt het woordniveau en kan nog niet efficiënt worden aangebracht met behulp van onze webapplicatie. Zodra deze functionaliteit is opgeleverd, gaan we hiermee aan de slag.

5 Perspectieven

Het onderzoek is nog lang niet zover dat we al definitieve antwoorden op sommige van onze vragen kunnen geven. Wat is dan het nut van deze nieuwe methoden? Ik ben ervan overtuigd dat deze sterk kwantitatieve aanpak de logische volgende stap is in onderzoek dat raadsels rond auteurschap wil oplossen. Van Es, in zijn inleiding tot de *Roman van Walewein* uit 1957, presenteerde karakterschetsen van Penninc en Vostaert op grond van uitgebreid taalonderzoek. Hij betreunde het dat hij niet de kans had om een volledig overzicht van het woordmateriaal te geven; ‘Hoe belangrijk zou dit toch zijn, ja noodzakelijk bijna, voor een diepgaande analyse van taal en stijl van onze middeleeuwse dichters’.¹⁵ In de tijd waarin dit soort stijlonderzoek nog handmatig werd gedaan, was een volledige behandeling uitgesloten. De taalelementen die werden bestudeerd, moesten altijd als min of meer intuïtieve keuzes beschouwd worden. De onderzoeker moest voorzichtig blijven in zijn conclusies, want wie weet zou het analyseren van andere elementen wel in een heel andere richting wijzen (of in geen enkele richting). Door uit te gaan van het volledige woordmateriaal en gebruik te maken van kwantitatieve auteursonderscheidingsmethoden kan precies die onzekerheid voor een groot deel uitgesloten worden. Alles wordt bekeken, en de elementen die binnen dat woordmateriaal onderscheidend lijken te zijn, worden nader onderzocht (ook om die reden is het handig wanneer teksten uit hetzelfde genre of over dezelfde onderwerpen met elkaar vergeleken worden – dat scheelt een aanvullend onderzoek naar in hoeverre inhoudelijke verschillen verantwoordelijk zijn voor de significantie van de meetresultaten). Op grond van kwalitatieve argumenten wordt vervolgens steeds verder toegewerkt naar een conclusie waarvan de onderzoeker wél zal kunnen zeggen dat hij daarvoor de gehele woordvoorraad van een tekst of auteur onderzocht heeft.

Zoals ik aan het begin van deze bijdrage heb vermeld, willen we de kennis die wij opdoen bij het bestuderen van de *Roman van Walewein* gebruiken als startpunt voor onderzoek naar de andere Middelnederlandse Arturromans. Het eerst is *Walewein ende Keije* aan de beurt. Ook voor deze tekst speelt namelijk een interessante auteurskwestie. Onlangs heeft Marjolein Hogenbirk in haar proefschrift over deze tekst op grond van kwalitatieve overwegingen aannemelijk gemaakt dat een aantal hoofdstukken van deze tekst geen bewerking zijn van een – helaas niet overgeleverde – eerdere Middelnederlandse versie van de tekst, maar een toevoeging zijn van de hand van de compilerator van het handschrift waarin deze tekst is geïncorporeerd in het grotere geheel dat de *Lancelot*-compilatie wordt genoemd.¹⁶ Zij kondigt nader taalkundig onderzoek aan waarmee de tekst beter gelokaliseerd zal kunnen worden.¹⁷ Ik denk dat onderzoek van de taal, en wel de woordenschat, ook goede diensten kan bewijzen in vervolgonderzoek naar de door haar voorgestelde auteurssituatie. Wij willen Hogenbirks hypothese graag testen door het toepassen van Yule’s K en Burrows’ Delta.

Voor enkele andere Arturromans uit de *Lancelot*-compilatie zijn fragmenten voor-

handen van de tekst die ten grondslag ligt aan de bewerking in de compilatie. Voor deze teksten willen we nagaan in hoeverre de oorspronkelijke auteur zichtbaar blijft in de bewerking. Ook willen we onderzoeken of de beschreven auteursherkenningsmethoden wellicht meer inzicht verschaffen in bijvoorbeeld de mate van bewerking of de aard ervan. Worden bepaalde woorden (en onderwerpen) systematisch overgeslagen? Wijst dat op een bepaalde al dan niet bewuste richting van de bewerking? Vinden we veel verschillende auteurs terug, of zijn er teksten te groeperen en aan slechts enkele auteurs toe te schrijven? Kan dit onderzoek leiden tot handvatten bij het beschrijven van de mate van bewerking of omwerking in een (afschrift van een) tekst?

Ongetwijfeld levert het onderzoek naar de *Roman van Walewein* en naar *Walewein ende Keije* nog meer nieuwe vragen op. De wegen die we zullen volgen zijn echter nog heel onvoorspelbaar en kronkelen alle kanten op, met onvermoede beloningen en onverwachte én verwachte hindernissen op de route. Dat past trouwens bijzonder goed bij dit genre vol van ridders op queeste en jonkvrouwen in nood. De winst voor de Arturistiek en voor andere letterkundige deeldisciplines kan echter groot zijn, en dat maakt het computer-ondersteunde auteursonderscheidingsonderzoek zo uitdagend.

Het zal trouwens duidelijk zijn dat dit type onderzoek een combinatie van kennis en competenties vergt die vrijwel nooit in één letterkundig georiënteerde onderzoeker wordt aangetroffen. Er is kennis nodig van de stand van zaken en van de levende vragen binnen een bepaald onderzoeksgebied, ervaring in het ontwikkelen en programmeren van nog nergens beschikbare technische hulpmiddelen, en relevante kennis van wiskunde en statistiek. Om al deze competenties binnen één onderzoek samen te brengen is samenwerking tussen onderzoekers met verschillende competenties noodzakelijk.

In het voorgaande heb ik verder laten zien wat er moet gebeuren voordat het onderzoeksmateriaal, de teksten, ook werkelijk gebruikt kan worden. De teksten moeten beschikbaar zijn (of gemaakt worden) in digitale vorm, en zijn (of worden) bij voorkeur gelemmatiseerd en op woordsoort gecodeerd. Bovendien moet de onderzoeker de mogelijkheid hebben om zonder technische kennis eigen coderingen aan een bestand toe te voegen, het liefst via een webapplicatie met een zeer gebruiksvriendelijke interface.¹⁸ Mijn ideaal zou een website zijn waarin een onderzoeker zijn tekst kan aanbieden en vervolgens door alle ‘hoepels’ kan laten springen die maar nodig zijn voor (bijvoorbeeld) auteursonderscheidingsonderzoek. Lemmatisering, codering, vervolgens automatisch een overzicht van metingen van lexicale rijkdom, Burrows’ Delta, en wat dies meer nog zal zijn. Met als eindpunt een suggestie van auteurschap of van afbakening van tekstgedeelten die aan verschillende auteurs moeten worden toegeschreven.

Zover is het nog lang niet. Maar ik wil graag een tafelronde oprichten om op zoek te gaan naar deze ‘digitale’ graal.¹⁹

Literatuuropgave

- Burrows, J.**, “Delta”: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship’. In: *Literary and Linguistic Computing* 17 (2002), 267-287.
- Burrows, J.**, ‘Questions of Authorship: Attribution and Beyond’. In: *Computers and the Humanities* 37 (2003), 5-32.
- Cd-rom Middelnederlands*. Den Haag / Antwerpen, 1998.
- Claassens, Geert H.M., and David F. Johnson (Eds.)**, *King Arthur in the Medieval Low Countries*. Leuven, 2000. 59-68. (Mediaevalia Lovaniensia, Series I / Studia XXVIII)
- Dalen-Oskam, K.H. van, D.J.G. Geirnaert, J.G. Kruyt**, ‘Text Typology and Selection Criteria for a Balanced Corpus: the Integrated Language Database of 8th-21st-Century Dutch’. In: Braasch, Anna and Claus Povlsen (Eds.). *Proceedings of the Tenth EURALEX International Congress*. Denmark: EURALEX, August 13-17, 2002. 2 Vols. Copenhagen: Center for Sprogteknologi, CST, 2002. Vol. I, 401-406. In digitale vorm ook op <http://www.inl.nl/pub/publijst/>
- Dalen-Oskam, K.H. van, en J.J. van Zundert**. ‘Modelling Features of Characters. Some Digital Ways to Look at Names in Literary Texts.’ In: *Literary and Linguistic Computing* 19 (2004), 289-301.
- Duinhoven, A.M.**, ‘De bron van “Walewein”’. In: *Nederlandse letterkunde* 6 (2001), 33-70.
- Es, G.A. van (ed.)**, *De jeeste van Walewein en het schaakbord van Penninc en Pieter Vostaert*. 2 Vols. Zwolle, 1957.
- Hogenbirk, M.** *Avontuur en Anti-avontuur. Een onderzoek naar Walewein ende Keye, een Arturroman uit de Lancelotcompilatie*. Amsterdam/Münster, 2004. Diss. Utrecht 2004.
- Holmes, D.I.**, ‘Authorship Attribution’. In: *Computers and the Humanities* 28 (1994), 87-106.
- Hoover, D.L.**, ‘Another Perspective on Vocabulary Richness’. In: *Computers and the Humanities* 37 (2003), 151-178.
- Hoover, D.L.** (2004b), ‘Testing Burrows’s Delta’. In: *Literary and Linguistic Computing* 19 (2004), 452-475.
- Hoover, D.L.** (2004b), ‘Delta Prime?’. In: *Literary and Linguistic Computing* 19 (2004), 477-495.
- Johnson, D.F. and G.H.M. Claassens** (Eds. and Transl.), *Dutch Romances I: Roman van Walewein*. Cambridge, 2000.
- Kruyt, J.G.**, ‘The Integrated Language Database of 8th - 21st-Century Dutch’. In: M.T. Lino, M. F. Xavier, F. Ferreira, R. Costa, R. Silva (eds.), *Proceedings of the 4th International Conference on Language Resources and Evaluation; ELRA*, Paris 2004, p. 1751-1754. In digitale vorm ook op: http://www.inl.nl/eng/pub/LREC2004_kruyt_eng.pdf
- Love, H.**, *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge, 2002.

Noten

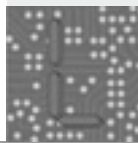
- Deze bijdrage is een bewerking van de tekst die het uitgangspunt was voor mijn lezing ‘De list van het lexicon’ op het derde symposium Geesteswetenschappen en ICT op donderdag 30 september 2004 t/m vrijdag 1 oktober 2004 op het KIT te Amsterdam, georganiseerd door SURE, OGC en NIWI.

- 2 Zie <http://www.allc.org> (actief 22-12-2004) en <http://www.ach.org> (actief 22-12-2004)
- 3 Zie <http://www.hum.gu.se/allcach2004/> (actief 22-12-2004)
- 4 Meer over deze wedstrijd is te vinden op http://www.mathcs.duq.edu/~juola/authorship_contest.html (actief 22-12-2004)
- 5 De informatie in deze paragraaf is voornamelijk gebaseerd op Burrows 2003, Love 2002 en Holmes 1994, alwaar verdere bibliografische informatie te vinden is. Ook de Google Scholar presenteert op de zoekvraag Authorship Attribution de titels van veel van de belangrijkste publicaties, zie <http://scholar.google.com/>.
- 6 Als het resultaat van een meting op strings zou opleveren dat de ene auteur significant vaker gebruik maakt van de letterreeks /ende/ dan de andere, kan de onderzoeker daar niet veel mee. Want waar zit dat verschil in: zit het significante verschil in een verschillend gebruik van het voegwoord *ende* 'en', het zelfstandig naamwoord *ende* 'eind', in een opvallend hoog aantal tegenwoordig deelwoorden (*roepende*, *wenende*, *ridende* etc.), of in een combinatie van het ontkennend bijwoord *ne* met woorden beginnend met de letters /de/, bijvoorbeeld *dede* 'deed'?
- 7 Vgl. Holmes 1994, 92-93; zie ook Hoover 2003.
- 8 Burrows 2002 en Burrows 2003. Vgl. voor reacties van andere onderzoekers uit het veld met name Hoover 2004a en Hoover 2004b.
- 9 Zie voor een overzicht van de Middelnederlandse Arturliteratuur Claassens & Johnson 2000.
- 10 Een overzichtje geeft Van Es in deel 2 van zijn *Walewein*-editie: Jockbloet stelde dat de grens lag bij vers 7835. Draak voelde meer voor 7842-43. Van Es zelf neemt een middenpositie in: het moet ergens tussen de door Jonckbloet en Draak genoemde verzen gebeurd zijn, maar waar precies kan niet worden vastgesteld; het is immers aannemelijk dat Vostaert de laatste regels van Penninc heeft geredigeerd (Van Es 1957, II, 345-346). Duinhoven (2001, 57-60) stelt dat de eerdere onderzoekers er allemaal naastzaten. Hij gaat uit van een kopiistenfout in het vers dat aangeeft dat Vostaert 3300 verzen heeft toegevoegd. Er moet staan: 330, en als we dan terugtellen, komen we op een heel plausibel punt in de tekst uit in regel 10.873, want daar begint duidelijk een nieuwe episode van het verhaal.
- 11 Zie de toelichting in voetnoot 6; lemmatisering is in het aldaar gegeven voorbeeld nodig om homoniemen te onderscheiden: *ende* als voegwoord 'en' moet onderscheiden worden van het zelfstandig naamwoord 'eind'. Voor onderzoek naar het verschil tussen auteurs is het ook van belang om alle vervoegde of verbogen vormen samen te kunnen nemen onder één lemma, zodat er te zeggen is of de ene auteur een bepaald begrip of concept vaker gebruikt dan de andere auteur. Zonder lemmatisering zou de onderzoeker zelf op zoek moeten gaan naar alle verschillende vormen en daarvan een nieuwe berekening moeten maken.
- 12 Zie Van Dalen-Oskam en Van Zundert 2004.
- 13 Het voordeel van onze webapplicatie is dat de onderzoeker niet zelf hoeft uit te denken in welk formaat dat coderen precies moet gebeuren. Wij zullen nog zorgen voor een downloadfunctie waarmee het verrijkte bestand in XML-formaat ter beschikking kan komen van onderzoekers die wel de ICT-kennis hebben om zelf hun bestanden verder te manipuleren. Tot die tijd kunnen onderzoekers die hun tekst binnen *Autonom* verrijken bij ons terecht voor een versie van het verrijkte bestand. Wij zijn van mening dat onderzoekers de mogelijkheid moeten hebben om te doen wat ze het best kunnen: het interpreteren van tekst of taal, en niet ook nog eens een opleiding XML e.d. moeten

volgen om met de moderne ICT-mogelijkheden aan de slag te kunnen gaan. Het aanbieden van gebruiksvriendelijke webapplicaties is onzes inziens daarom essentieel als men het gebruik van de nieuwe mogelijkheden wil bevorderen, meer nog dan het aanleveren van tekstcorpora (zie ook de laatste noot in deze bijdrage). Zoals hierboven bleek, konden wij met een inspanning van 30 minuten een bestand formatteren voor ons onderzoek. Het lemmatiseren van de tekst in kwestie kostte tweehonderd maal zoveel tijd. En het ontwikkelen van de webapplicatie waarin dit mogelijk was, kostte natuurlijk nog veel meer. Zolang we nog moeten wachten op een volledig gelemmatiseerd en gecodeerd tekstcorpus maakt deze webapplicatie het toch mogelijk het onderzoek verder voort te zetten en de nieuwe mogelijkheden van ICT voor deze disciplines te verkennen.

- 14 Zoals in noot 10 is gezegd, stelde Duinhoven (2001, 57-60) dat de overgang zich heeft voltrokken in vers 10.873. Onze meting van de lexicale rijkdom heeft vooralsnog geen aanwijzingen opgeleverd die de mening van Duinhoven kunnen bevestigen.
- 15 Van Es 1957, II, 353.
- 16 Hogenbirk 2004, 127-161.
- 17 Hogenbirk 2004, 168, noot 561.
- 18 Het zou het mooiste zijn als er in een omvangrijk project op relatief korte termijn een verrijkt corpus met literaire teksten uit alle periode van de Nederlandse letterkunde beschikbaar zou komen. Dat dat in de praktijk heel erg lastig is blijkt wel uit de ontwikkeling van het corpus waaraan op het Instituut voor Nederlandse Lexicologie al enige tijd wordt gewerkt, en waarin ook literaire teksten opgenomen zullen worden (vgl. o.a. Van Dalen-Oskam e.a. 2002 en Kruyt 2004). Mijns inziens is het kernprobleem dat corpusbouwers graag zelf volledige controle over alle aspecten van het corpus willen houden en op alle mogelijkheden voorbereid willen zijn. Het is onmogelijk om bij het ontwikkelen van een tekstcorpus te anticiperen op alle vragen die onderzoekers zouden willen stellen. Wij hebben ervaren dat dergelijke vragen al tijdens het proces van beantwoording nieuwe vragen oproepen; dat leidt tot de conclusie dat het uitputtend coderen met het oog op onderzoek niet alleen een praktische, maar zelfs een theoretische onmogelijkheid is. We vermoeden dat de corpusamensteller de vraag om in een corpus ook dialoog te coderen alleen van een taalkundige zou verwachten en niet van letterkundig georiënteerde onderzoekers zoals wij zijn. Als corpusverrijkers op alles voorbereid willen zijn en heel diep zouden willen taggen, dan stelt dat de mogelijkheid om onderzoek te doen alleen maar uit. Ook bij beschikbaarstelling van het corpus-in-ontwikkeling is de onderzoeker voor het beantwoorden van zijn vragen afhankelijk van de workflow van de corpusmakers. En de volgorde van het aanbrengen van nieuwe verrijking zal slechts bij uitzondering volledig overeenkomen met het natuurlijk verloop van een specifiek onderzoek.
- 19 Een onderzoeksprogramma in deze richting is momenteel in voorbereiding.

Een alternatief spookverhaal



POSTMODERNE KENMERKEN IN KELLENDONKS *LETTER EN GEEST*.

Arne op de Weegh

1 Inleiding

Een geleerd man, Grootes genaamd, heeft ooit betoogd dat de Neerlandistiek de gegevens die de vakbeoefening produceert, bij tijd en wijle moet herordenen in synthetiserende overzichten, wil men het contact met de ruimere wetenschappelijke en culturele gemeenschap waarbinnen men werkt, niet verliezen en nieuwe generaties een houvast verschaffen in de chaos der verschijnselen.¹ Frans Kellendonk daarentegen vond het onzinnig om literatuurgeschiedenis te schrijven in de vorm van stromingen, omdat die stromingen veel te grove abstracties zouden zijn, terwijl het waardevolle van een literair werk juist in het individuele zit.² Deze opvatting gaat er echter aan voorbij dat het nut heeft te beschrijven wat auteurs met elkaar gemeen hebben, al was het maar omdat het individuele pas zichtbaar wordt tegen de achtergrond van het gemeenschappelijke.

In zijn studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) onderzoekt Bart Vervaeck honderd Nederlandstalige romans op postmodern geachte aspecten, te weten mens- en wereldbeeld, taalopvatting, het vertellen, metafiction, tijd en intertekstualiteit. Vervaeck is zich bewust van het door Kellendonk verwoorde bezwaar, want in de inleiding zegt hij doelbewust zijn toevlucht te hebben genomen tot te grote vereenvoudigingen teneinde het postmodernisme van het modernisme te onderscheiden, om zo bepaalde zaken scherper te kunnen stellen en daarmee een beter begrip van de postmoderne werkwijze mogelijk te maken.³ Het siert Vervaeck dat hij expliciet wijst op de zwakke punten van zijn benadering, al maakt dat die punten niet minder zwak. Of een karikaturale voorstelling van een zaak bijdraagt tot een beter begrip van die zaak, blijft dan ook de vraag. Die methode mag dan tot een grotere helderheid leiden, dit gaat onvermijdelijk ten koste van een navenant kleinere betrouwbaarheid. Een andere onvermijdelijkheid is dit: al is het Vervaeck er niet om te doen te bepalen welke auteurs wel en niet postmodern zijn, de keuze van zijn corpus laat – hoe impliciet ook – hierover een opvatting zien.

Toch waagt Vervaeck zich ook aan expliciete classificering, waarbij hij weinig consistent te werk gaat. Vervaeck heeft zich ‘een vaag concentrische voorstelling’ van het domein gemaakt, waarbij Jongstra en Februari de meest typische postmoderne auteurs zijn en auteurs daaromheen gerangschikt worden naarmate het postmoderne gehalte afneemt, tot met Nooteboom en Krol de rand van het veld in zicht komt.⁴ In contrast met deze graduele voorstelling, stelt Vervaeck die rand dan als een vrij scherpe grens voor. Zo sluit hij Kellendonk van het postmodernisme uit omdat hij modernistische trekken zou vertonen, maar gaat voorbij aan de eveneens aanwezige postmodernistische kenmerken. Ook is Vervaecks taxatie van modernistische kenmerken bij Kellendonk voor tegenspraak vatbaar. Ten onrechte schrijft Vervaeck Kellendonk ‘een geloof in een grond en een vooraf bestaande feitelijkheid’ toe dat hem van het postmodernisme onderscheidt.⁵ Bij Kellendonk is echter geen sprake van geloof, zij het dat dit ongeloof stevast gepaard gaat met de overtuiging dat men zonder zo’n geloof geen bestaan kan opbouwen. Dit standpunt leidt tot een ironische omgang met tradities die Vervaeck verkeerd inschat wanneer hij zegt dat die ironie ‘geen uitwissing van verschillen of hiërarchieën [impliceert]. Kellendonks geschiedenisopvatting ‘behoudt het vooraf bestaande en de traditie,’ zegt Vervaeck. In een essay noemt Kellendonk oorsprong en doel van de geschiedenis echter ‘verzinsels’ (934).⁶ Volgens Vervaeck handhaaft Kellendonk ‘een duidelijke grens tussen fictie en realiteit, dat wil zeggen tussen het universum van de roman en de “andere wereld die het boek omringt”’. Maar Kellendonks formulering laat juist in het midden waar de grens wordt getrokken. Vervaeck veronachtzaamt de literaire constructie en schrijft daardoor uitspraken en opvattingen van Kellendonks personages en vertellers al te gemakkelijk aan de auteur zelf toe. Het laatste citaat is afkomstig uit de korte roman *Letter en Geest. Een spookverhaal* (1982), waarin onder meer de grens tussen fictie en realiteit een thema is. Aan de hand van dit individuele werk kan Kellendonks positie ten opzichte van het postmodernisme worden belicht, met name omdat Kellendonk dit werk een centrale plaats in zijn oeuvre toekent, zo blijkt uit het voorwoord van zijn verzameling essays *De veren van de zwaan* (1987). ‘De drie stukken waarmee deze bundel besluit,’ zo deelt hij daar mede, ‘hebben geloof en ongeloof als thema. Ze zijn voortgekomen uit mijn romans *Letter en Geest* en *Mystiek lichaam*. Deels zijn ze rationalisaties achteraf, deels denken ze erop voort’ (721).

In publicaties over deze roman staan vooral intertekstuele kenmerken centraal, een belangrijk aspect in Kellendonks gehele oeuvre. Gezien het grote belang dat Vervaeck aan intertekstualiteit toekent als het onmisbare sluitstuk van de postmoderne roman,⁷ is het dan ook jammer dat hij niet ingaat op dit aspect bij Kellendonk. Opsporing en duiding van postmoderne intertekstuele transformaties in *Letter en Geest* is ook het doel van dit artikel, waarbij de publicatie van Dewaide (1995) over de mythe van Phaëton mijn vertrekpunt vormt. Eerst voorzie ik dat artikel van enige aanvulling, om later het verband met verwijzingen naar de bijbel beter te kunnen laten zien (2). Vervolgens traceer ik Kellendonks bijbels en ga ik in op de

cursieve bijbelcitaten in de roman (3), waarna de bijbelpassages waarop de roman in de titel en elders zinspeelt, aan bod komen (4). In de voorlaatste paragraaf geef ik mijn visie op de genre aanduiding uit de ondertitel van het boek (5), waarna de laatste paragraaf ingaat op markante kenmerken van de verteltechniek (6). In de conclusie gebruik ik mijn bevindingen om kort in te gaan op de problemen die zich voordoen bij de literair-historische situering van proza in het modernisme dan wel het postmodernisme (7).

2 Phaëton

Letter en Geest speelt zich af in de universiteitsbibliotheek waar hoofdpersoon Felix Mandaat invalt als vakreferent Germaanse Talen. Het gaat hem niet om de werkzaamheden zelf, maar om de werkring, waardoor hij hoopt opgenomen te worden in een gemeenschap. Niet alleen de zielloze wijze waarop Mandaat zijn werk doet, verhindert dat zijn collega's – voorzien van Bordewijkiaanse namen als Schiettekatte en Qualing - hem volledig accepteren, ook zijn gesloten natuur en de tijdelijke aard van zijn dienstverband vormen een belemmering. Wanneer hij er niet in slaagt om Van Uffel, de collega met wie hij het meeste contact heeft, ervan te overtuigen dat er in het magazijn een spook rondwaart, groeit zijn isolement. Toch krijgt hij uiteindelijk een vast dienstverband aangeboden, dat hij teleurgesteld afwijst. De roman eindigt abrupt, wanneer Mandaat na zijn laatste treinrit naar huis als vastgenageld op het perron blijft staan.

Slechts eenmaal in de roman doorbreekt Mandaat zijn zwijgzaamheid, als hij tijdens een lunchpauze een verhaal vertelt over zijn grootvader, die vlak voor de oorlogsjaren in Duitsland moest werken. Dewaide (1995) heeft laten zien dat dit verhaal exemplarisch is voor de hele roman: Mandaats problemen met de taal en zijn onmacht om contact met zijn omgeving te krijgen (thematiek), de nadrukkelijke gekunsteldheid (poëticaal niveau), de beeldspraak met dwaalster en spook (symboliek), het is allemaal terug te vinden in het verhaal, dat dan ook als een mise en abyme van de roman opgevat moet worden.⁸ Ook gaat Dewaide in op de rol van de mythe van Phaëton waarop Mandaat zinspeelt, maar zij heeft er te weinig oog voor dat zowel de verwerking van de mythe als die van het verhaal over de grootvader consequent plaatsvindt via omkeringen of transformaties. Hierdoor blijft het een en ander onopgemerkt en het is daarom nuttig haar werk op dit punt eerst aan te vullen, alvorens de volgende stap in de interpretatie van de roman te zetten en vast te stellen in hoeverre *Letter en Geest* moet worden begrepen vanuit de samenhang tussen de mythe en de bijbelse stof, waarnaar verwezen wordt.

In de versie van Ovidius houdt de mythe van Phaëton het volgende in.⁹ Aan het begin van het tweede boek van Ovidius' *Metamorphosen* staat Phaëton voor het paleis van zijn vader, de Zon, met het verzoek om een keer in diens plaats op de zonnewagen te mogen rijden. Deze rit loopt slecht af, want Phaëton blijkt niet in

staat de paarden in toom te houden. Het span nadert de aarde te dicht en schroeit de planeet. Door de toenemende hitte verliest Phaëton meer en meer de controle over het span, totdat Zeus zich genoodzaakt voelt in te grijpen en met een bliksemschicht een einde maakt aan zowel de rit als het leven van Phaëton.

Wanneer Mandaat nu het verhaal over zijn grootvader vertelt, legt hij aan het begin de noodlottige afloop al vast door aan de mythe te refereren.¹⁰ Volgens Dewaide ondergaat de mythe bij de omzetting naar het grootvaderverhaal een transformatie, daar het verhaal over de zoon van de Zon nu betrekking heeft op een gewone sterveling die op zijn motorfiets naar huis rijdt.¹¹ Er zijn echter meer van deze transformaties of omkeringen. Raakt Phaëton bevangen door de hitte, bij grootvader is het de vrieskou die hem kwelt.¹² Verder is van belang dat grootvader, wil dit verhaal een echte mise en abyme zijn, ook een invaller is. Grootvader werkt in Duitsland en neemt dus de plaats in van een Duitser. Hierbij doen zich twee omkeringen voor: nam Phaëton op eigen initiatief de plaats in van iemand die ook zelf aanwezig was, grootvader neemt onder dwang een vacante plaats in in het Duitse arbeidsproces: “Romme was toen minister van sociale zaken en als je niet in Duitsland wilde werken, dan had je ook geen recht op steun” (269).

Net als in het grootvaderverhaal zal ook aan het begin van de roman een verwijzing naar de mythe te vinden moeten zijn, die Mandaats lot van meet af aan bezegelt. Op zijn eerste dag krijgt Mandaat een rondleiding waarbij hij aan iedereen wordt voorgesteld. De beschrijving van mevrouw Qualing, Mandaats assistente, verwijst naar Zeus: ‘De krullen van het telefoonsnoer zigzagden weg uit haar hand, als een bliksemschicht’ (211).¹³ Weer gaat het om een transformatie: niet een god beschikt over Mandaats lot, maar iemand die hiërarchisch onder hem staat. Ook deze observatie laat zich met een andere aanvullen. Het gebouw waar Mandaat komt invallen, reeds in de tweede alinea van de roman beschreven, kan ‘op geen enkele superlatief aanspraak maken’ met zijn gevel ‘van doodgewone waalsteen’ die ‘probeert iets te hebben van een gevel uit een waardiger tijd’ (203). Het laat zich raden welke tijd bedoeld is: het paleis waar Phaëton zijn opwachting maakt, is van goud en zilver met een gevel van ivoor. Binnen treft Phaëton de Zon aan, omringd door de Dagen, Maanden, Jaren, Eeuwen, Uren, alsmede de seizoenen. Mandaat stuit bij zijn entree op een alledaagser entourage, als na het poetsen ‘de werksters, leunend op hun zwabbers, nog wat staan na te keuvelen bij de portiersloge’ (203).

Vermeldenswaard is nog de route van grootvaders motorrit. Zowel grootvader als Mandaat is op zoek naar warmte, Mandaat in de figuurlijke zin van een gemeenschap, grootvader letterlijk. Maar omdat grootvader zo bevroren is, passeert hij ‘de ene afslag na de andere, de warme weerschijn van zo’n vijf zes steden trekt aan zijn neus voorbij’ (272) zonder dat hij in staat is zo’n afslag te nemen. Mandaat, in emotionele zin bevroren door onverschilligheid, mist zijn afslagen doordat hij afstand tot zijn collega’s houdt: zijn weigering iemands brieven te vertalen (218), zijn eeuwige zwijgzaamheid, de belangstelling van een meisje niet opmerken (285). De omkering bestaat er nu uit dat grootvader ook de afslag die hij had moeten nemen

om thuis te komen, voorbij rijdt (273). Hierdoor wijkt grootvader af van zijn vaste route en komt op een doodlopend spoor, maar Mandaat blijft door een gemiste afslag juist op zijn route, waarvan het doodlopen van tevoren vaststaat vanwege de tijdelijke aard van zijn dienstverband. De afwijking die hem in de vorm van een vaste betrekking aangeboden wordt (268), is de belangrijkste afslag: neemt hij het aanbod aan, dan is hij niet langer tijdelijk en zal mevrouw Qualing haar houding moeten wijzigen.

Kenmerkend voor de symmetrische bouw van *Letter en Geest* is dat de overeenkomsten met de mythe aan het begin van de roman, tegen het einde een parallel vinden in overeenkomsten met het grootvaderverhaal. Voorafgaand aan zijn laatste motorrit is grootvader “een biertje gaan drinken en nog een biertje” (270) en eenmaal op zijn voertuig zit hij nog te denken aan de vechtpartij (271) die hij net heeft beleefd. Analooq hieraan is ‘in het café waar ook de betaaldagen worden gevierd, een afscheidsborrel’ (279-280) voor Mandaat gehouden, waarover hij in zijn voertuig eveneens namijmert. Beiden denken tijdens hun laatste rit aan de dood, grootvader door “Tod, gehe zuvor” (270) te prevelen, Mandaat door te bedenken dat er in de trein niemand aanwezig is in wiens armen hij zou willen sterven (277). Tegen het einde van grootvaders weg staan walsen en betonijzer, Mandaat ontmoet aan het einde van zijn laatste rit een zwerver die een geluid maakt als ‘een betonmolen op volle toeren’ (286). Mandaat voert dit grootvadersscenario op, totdat hij helemaal aan het slot als vastgenageld blijft staan op een perrontegel (287). Grootvader was dan ook tegelzetter (269).

3 Kellendonks bijbels

Wanneer een schrijver voor een bron op een vertaling is aangewezen, loont het de moeite diezelfde vertaling te gebruiken, al was het maar omdat precisie hieromtrent de kans kleiner maakt dat allusies – en daarmee interpretatieve aanwijzingen – onopgemerkt blijven. Vertalingen kunnen niet alleen aanzienlijk verschillen in toon en formulering, ook eventuele inleidingen en aantekeningen kunnen invloed hebben gehad op de opvatting die een auteur van zijn bron heeft. Dergelijke verschillen doen zich voor bij elke vertaling, maar voor de bijbel komt daar nog bij dat de tekstpresentatie aanzienlijke variatie te zien kan geven: de ene versie voegt aan de nummering slechts wat koppen toe, de andere daarentegen deelt de bijbelboeken in in een sterk hiërarchische structuur van afdelingen, delen, paragrafen en koppen, totdat vrijwel elke alinea van een kop is voorzien. Aldus ontstaat een overzichtelijk geheel dat de lezer zowel houvast als sturing biedt. Alle reden dus om eerst vast te stellen welke bijbel of bijbels Kellendonk gebruikte.

In zijn beschrijving van Kellendonks bibliotheek, vermeldt Braches (1991) dat diens collectie theologie voornamelijk bestond uit ‘Rooms-katholieke geloofsbronnen: een Misboek, de Heilige Schrift, teksten van kerkvaders en hedendaagse

denkers. Een exemplaar van de Statenvertaling stond wat terzijde.¹⁴ Deze constatering komt overeen met wat Kellendonk zelf, in zijn opstel ‘Idolen. Over het tweede gebod’, over zijn bijbel zegt: ‘Mijn bijbelvertaling, in 1937 uitgegeven door de apologetische vereniging “Petrus Canisius”, monkelt in een voetnoot dat het voorschrift door de farizeese joden veel te slaafs is uitgelegd als een verbod op *alle* beelden’ (849, Kellendonks cursivering). *De Heilige Schrift* is inderdaad de titel van de Canisiusbijbel, waarin de monkelende voetnoot is te vinden onder Exodus 20:4 en de gegevens over de Canisiusvereniging op de titelpagina staan. Bovendien komen in Kellendonks werk enkele malen gecursiveerde citaten uit deze bijbel voor, namelijk Jesaja 59:4-5, geciteerd in *Mystiek lichaam* (441, 443, 445) en Job 7:6, geciteerd in het verhaal ‘Buitenlandse dienst’ (533). Ook *Letter en Geest* bevat zo’n cursief citaat, namelijk Jesaja 34:4 (278).

Letter en Geest bevat echter nog een ander cursief citaat en dat is niet aan de Canisiusbijbel ontleend: de aanhaling van Openbaringen 6:14 (284) is naar de – eveneens katholieke – Willibrordvertaling.¹⁵ Verder bevat de lezingencyclus *Geschilderd eten* veel bijbelcitaten, waarvan de herkomst strookt met de visie van Buwalda (1994), dat het betoog van Kellendonk Vondels leerddicht *Altaergeheimenissen* slechts als aangrijpingspunt heeft, maar in feite over Kellendonks poëtische opvattingen gaat. Zolang Kellendonk het heeft over passages waarop Vondel zinspeelt, Jesaja 6:1-4 (882) en 63:2-3 (909-910), citeert hij een bijbelvertaling uit Vondels tijd, namelijk de Statenbijbel, maar in de overige gevallen, die niet strikt met Vondel van doen hebben, schakelt Kellendonk prompt over op afwisselend de Canisius- en Willibrordbijbel. Deze vertalingen komen in twee gevallen zo sterk overeen dat niet te zeggen is welke versie Kellendonk citeert, namelijk de inzet van het Johannes-evangelie (914) en Openbaringen 4:2-3, dat Kellendonk zowel inkort als uitbreidt: ‘En zie, in de hemel stond een troon, en op die troon was iemand gezeten, van aanschijn gelijk sneeuw witte jaspis- en bloedrode sardis-steen’ (909). Kellendonk citeert deze passage in het kader van een verhandeling over de symboliek van de kleuren rood en wit en de nadrukkelijke kleuraanduidingen zijn dan ook toevoegingen van zijn hand.

Tracering van de overige bijbelcitaten uit de Vondellezingen levert het volgende rijtje op. In de eerste van de drie lezingen wordt Exodus 4:16 (886) geciteerd uit de Canisiusbijbel. In de tweede lezing gebeurt iets opvallends: Kellendonk citeert Johannes 6:55 (902) uit de Canisiusvertaling, maar haalt in dezelfde alinea vers 60 en 63 aan uit de Willibrordvertaling. In de derde lezing, ten slotte, komt Matteüs 17:5 (912) uit de Canisiusbijbel, waaruit Kellendonk tevens de informatie over de berg Tabor overneemt (de Willibrordversie vermeldt geen naam). Matteüs 5:17 (914) komt uit de Willibrordbijbel, maar vers 40 en 41 (925-926) weer uit de Canisiusbijbel.

Het grillige patroon maakt duidelijk dat Kellendonk beide bijbelvertalingen naast elkaar gelegd moet hebben en per zin zijn voorkeur bepaalde.¹⁶ Waarschijnlijk beschikte Kellendonk alleen over het Nieuwe Testament in de Willibrordversie, want aanhalingen uit het Oude Testament zijn nooit naar de Willibrordbijbel.

Deze indruk wordt versterkt als men bedenkt dat de basis van Kellendonks bijbelscholing ligt in diens jaren bij de paters dominicanen van het Sint-Dominicuscollege te Nijmegen (1963-1969).¹⁷ De Willibrordvertaling van het Nieuwe Testament verscheen in 1961, de hele bijbel pas in 1975.

3.1 *Cursieve citaten in Letter en Geest*

De hierboven beschreven werkwijze is relevant voor de interpretatie van *Letter en Geest*. Door de beide vertalingen van Openbaringen 6:14 met elkaar te vergelijken kan worden beredeneerd waarom Kellendonk verkoos de Willibrordversie te citeren en wat zijn bedoeling met het citaat was. Het citaat luidt als volgt: *En het uitspan- sel kromp ineen als een boekrol die wordt opgerold.* (284, Kellendonks cursivering). Het maakt deel uit van de passage over het openen van het zesde zegel. Deze luidt in de Willibrordvertaling als volgt.

- 12 En ik bleef toezien, toen Hij het zesde zegel opende: en er ontstond een hevige aardbeving. En de zon werd zwart als een haren zak en de maan werd geheel als bloed.
- 13 En *de sterren van de hemel vielen op aarde als late vijgen*, door een stormvraag van de boom geschud.
- 14 *En het uitspan- sel kromp ineen als een boekrol die wordt opgerold*, en alle bergen en eilanden werden van hun plaats gerukt.

Anders dan de Canisiusbijbel, markeert de Willibrordbijbel citaten uit het Oude Testament door ze in cursief te zetten en de vindplaats in de kantlijn te vermelden (de Canisiusversie bevat geen verwijzing). Het cursieve gedeelte in dit citaat betreft Jesaja 34:4, waaruit Kellendonk de laatste twee regels (278) uit de Canisiusvertaling citeert. In zijn geheel luidt het vers als volgt.

De hemel wordt opgerold als een boekrol,
Heel zijn heir stort omlaag;
Zoals het blad van de wijnstok valt,
Het verdorde loof van de vijg.

Omdat Kellendonk de twee regels achter elkaar zet, moet hij van de komma een punt maken. Op grond van het onderlinge verband wordt duidelijk waarom hij de Willibrordvertaling van Openbaringen aanhaalt. Hier volgt de Canisiusvertaling daarvan.

- 13 de sterren des hemels vielen neer op de aarde, zoals een vijgeboom zijn onrijpe vijgen laat vallen, als hij door een sterke wind wordt geschud;
- 14 de hemel kromp samen als een boek, dat zich oprolt; alle bergen en eilanden vloten weg van hun plaats.

Om drie redenen is de Willibrordvertaling te prefereren. Ten eerste rijmt ze met haar ‘late vijgen’ beter op het ‘verdorde loof van de vijg’ dan de ‘onrijpe vijgen’ van de Canisiusvertaling. De andere twee redenen staan in de door Kellendonk geciteerde zin: in het woord ‘uitspansel’ zijn ook de sterren inbegrepen, wat met ‘hemel’ niet per se zo is. Verder past ‘boekrol’ beter bij ‘oprollen’ dan ‘boek’.

Deze bijbelpassages ondersteunen drie verschillende aspecten van de roman. Ten eerste slaat het uitspansel met de vallende sterren een brug tussen Mandaat, grootvader en Phaëton. Ten tweede onderstreept de vergelijking van uitspansel en boekrol het metafictionele aspect. Bij de beschrijving van een leeservaring van de jonge Mandaat werd het wit van papier al met het licht van de zon vergeleken (214) en door de van tevoren vastliggende afloop van Mandaats dienstverband lijkt dit op een gedoofde ster waarvan het licht nog te zien is. Hijzelf beschouwt het dienstverband als een boek: ‘Iets om dicht te klappen, bij te zetten en, wie weet, nooit meer in te kijken’ (279). Ten derde vestigen de citaten vanwege hun samenhang de aandacht op de parallellen tussen de romancontext waarin zij staan, die in beide gevallen betrekking hebben op Mandaats onwil zijn lot in eigen hand te nemen, in het ene geval (278) zelfs letterlijk, want de passage gaat over het luisteren naar winnende lotnummers in een loterij, in het andere geval (284) laat Mandaat zich niet door Molhuysen overhalen te blijven.

4 Letter en Geest

Gewoonlijk voorzag Kellendonk zijn werken van titels die uit twee onderdelen bestaan waarvan de onderlinge relatie in het werk wordt onderzocht: *De nietsnut*, *Namen en gezichten*, *Mystiek lichaam*, *Geschilderd eten*. De titel van *Letter en Geest* is ontleend aan de bijbel, namelijk aan de afkondiging door Paulus van het Nieuwe Verbond van de Heilige Geest in 2 Korintiërs 3:6.¹⁸ De Willibrordversie van de passage luidt als volgt.¹⁹

- 6 Hij [God] is het die ons bekwaam heeft gemaakt dienaars te zijn van een nieuw verbond, niet van de letter maar van de Geest. Want de letter doodt, maar de Geest maakt levend.
- 7 Welnu, de dienst van de dood, waarvan de oorkonde op stenen gegrift stond, ging reeds met zulk een heerlijkheid gepaard, dat de kinderen van Israël niet konden opzien naar het gelaat van Moses wegens de luister die ervan uitstraalde; en toch zou deze weldra weer verdwijnen.
- 8 Hoeveel te heerlijker moet dan de dienst van de Geest zijn!

Vers 6 kan de indruk wekken dat er sprake is van een tegenstelling tussen letter en Geest, maar het vervolg laat zien dat het om een vervolmaking gaat. De Willibrordvertaling benadrukt dat ook het oude verbond al in heerlijkheid is geweest. De Canisiusversie laat dit niet alleen in het midden door vers 7 als een voorwaar-

delijke zin te vertalen (wanneer dit al in heerlijkheid is geweest), ook plaatst zij in de voetnoten het verbond des Geestes ‘tegenover het voorbijgaand en krachteloos Verbond der letter’. Volgens een noot in de Willibrordversie kent de frase ‘de letter doodt’ een dubbele betekenis, namelijk ‘omdat zij enerzijds tegen de overtreders de doodstraf uitspreekt [...] en anderzijds, in Paulus’ hypothese, verstoken is van de Geest en zijn genade’. Om deze laatste betekenis draait het in de roman, zoals blijkt uit de verwijzingen naar het oude (4.1) en naar het nieuwe verbond (4.2).

4.1 *Mandaat en Mozes*

De bijbelse context van de titel is een prominente, maar niet de enige verwijzing naar Mozes. De jonge Mandaat ligt ‘s zomers graag te zonnen bij een rivier en op een keer komt een vrouw bij hem zitten die hem meelokt. “De dochter van de Farao” (249), denkt Mandaat, een allusie op een bekende gebeurtenis uit Exodus 2.²⁰

- 5 Toen nu de dochter van Farao de Nijl inging om te baden, terwijl haar slavinnen langs de oever van de Nijl op en neer wandelden, zag zij het mandje tussen het riet, en liet het door haar dienstmeisje halen.

Een eerdere beschrijving van de zonnende Mandaat maakte al melding van zijn gewoonte ‘een stil plekje tussen het riet’ (214) te kiezen.

Alvorens de relevantie van het Mozesspoor voor Mandaats dienstverband te bepalen, ga ik na of dit spoor zich ook laat onderkennen in het grootvaderverhaal, dat immers de roman in een notendop bevat. Er zijn enige globale overeenkomsten met twee elementen uit Exodus, te weten de slavernij in Egypte en de tocht door de Rode Zee. Zoals reeds vermeld was grootvader in de crisisjaren gedwongen in een ander land te werken als tegelzetter, waarmee hij enigszins lijkt op het volk Israël, dat in Egypte als slaaf ‘in leem en tichels’ (Exodus 1:14) te werk werd gesteld. Ten tweede raakt grootvader – als getuige dan wel deelnemer – betrokken bij een vechtpartij. Iets soortgelijks gebeurt in Exodus 2:11-15, waarbij Mozes na een moord op de vlucht slaat. Een derde parallel is de bevrijding van Israël door Mozes, een vertegenwoordiger van God. Tijdens zijn motorrit overweegt grootvader ook de hulp van een vertegenwoordiger van de Heer, namelijk de pastoor, in te schakelen om geld te krijgen dat hij al een half jaar tegoed heeft van een fabrikant voor wie hij gewerkt heeft, ‘die uitzuiger’ (271).²¹ De motorrit vertoont gelijkenis met de uittocht: in Exodus 14:21-22 splijt God de zee en het volk trekt ‘droogvoets midden door zee, daar de wateren aan hun rechter- en hun linkerzij als een muur bleven staan’. Ook grootvader weet zich op zijn motor omringd door water, zij het in vaste vorm: ‘Overal om hem heen ligt sneeuw, zover het oog reikt’ (271). Een andere overeenkomst is de koersbepaling: gaf God in de gedaante van een vuurzuil ‘s nachts de weg aan (Exodus 13:21), voor. Grootvader is Eridianus ‘het sterrenbeeld

waar hij steeds recht opaan zal koersen en dat hem weer thuis zal brengen' (271). Ten slotte doet zich ook een omkering voor. Grootvader wenst zijn nageslacht geen vrijheid, maar juist de onvrijheid toe: hij hoopt dat de oorlog snel uitbreekt en zijn zoons, die nu kermessen afstruinen, gemobiliseerd worden (272).

De roeping van Mozes om het volk uit Egypte te leiden vindt plaats in Exodus 3 en 4. Aanvankelijk tracht Mozes onder het mandaat uit te komen, onder meer door in Exodus 4 zijn gebrek aan verbale gaven in het geding te brengen.

- 10 Maar Moses sprak tot Jahweh: Ach, Heer, ik ben helemaal niet welbespraakt, ik ben het vroeger nooit geweest, en ben het ook nu nog niet al hebt Gij tot uw dienaar gesproken; ik ben slechts een stamelaar.

Met hetzelfde gebrek is Mandaat behept, maar in tegenstelling tot hem krijgt Mozes hulp.

- 14 Toen ontstak Jahweh in toorn tegen Moses en sprak: Is uw broeder Aäron, de Leviet, er ook niet? Ik weet, dat hij gemakkelijk spreekt! Zie, hij komt u al tegemoet, en verheugt zich er op, u weer te zien.
- 15 Tot hem zult ge spreken, en hem de woorden in de mond leggen; Ik zal u bijstaan, u en hem, als ge moet spreken, en u beiden ingeven wat ge moet doen.
- 16 Hij zal voor u het woord tot het volk richten; hij zal uw tolk, en gij zult zijn God zijn.²²

Uit zijn familiegeschiedenis blijkt dat Mandaat niet over zo'n tolk beschikt: 'Hun eerste kind werd dood geboren. Daarna kwam hij' (204). Wel kent Mandaat een sterk verlangen om met zijn tweeën te zijn en schaamte over zijn eenzaamheid. Bij bakker en slager koopt hij steeds twee stuks van een product (206) en zijn zakelijke brieven zijn gesteld in een 'Siamees meervoud' (205). Gedurende zijn dienstverband steekt dit verlangen de kop op als hij het verhaal over de grootvader gaat vertellen. In zijn nervositeit wenst hij een bol sokken te zijn (269), een mooi voorbeeld van een onafscheidelijk paar waarvan de losse delen in hun eentje nutteloos zijn.

De transformatie van het Mozesverhaal tekent Mandaat als ongeschikt om iemand te vervangen die Brugman heet, wat dan ook blijkt uit zijn activiteiten. Zijn werkzaamheden als vakreferent Germaanse Talen behelzen voornamelijk talige activiteiten als het doen van bibliografische naspeuringen en het lezen van de boekbesprekingen in geleerde tijdschriften (219). In de overblijvende tijd weigert hij vertaalwerk voor een collega te verrichten. Hij leest wel de biografieën van romantische dichters, maar niet hun werk zelf (220). Behalve het gebrek aan liefde voor zijn werk, blijft ook de tijdelijke aard van zijn dienstverband een sta-in-de-weg om in de werkkring te worden opgenomen.

Mandaats gebrek aan geloof in taal en dus in zijn werk krijgt ook gestalte via de literaire constructie. Volgens Kralt (1988) is het personage Van Uffel 'in verschillende opzichten het spiegelbeeld van Mandaat', hetgeen blijkt uit een groot aantal

parallelle.²³ Ik noem er vijf. Ten eerste hebben beiden een opzichtig symbolische naam: Van Uffel heet Latour, overdreven toepasselijk voor zijn functie als verzorger van rondleidingen. Mandaat heet Felix, Latijn voor ‘gelukkig’, een overdreven contrast daar van een gelukkig mandaat geen enkele sprake is. Ten tweede zijn beiden waarnemer: Mandaat als invaller, Van Uffel als voyeur.²⁴ Ten derde vallen ze allebei op een cruciaal moment aan twijfel ten prooi, Mandaat wanneer hem een vaste aanstelling wordt aangeboden (268), Van Uffel tijdens zijn priesterwijding (258). Ten vierde blijft Mandaat aan het slot ‘als vastgenageld’ op een perron staan; ook Van Uffel ‘verstijft’ (265) op een perron. Ten slotte: als Mandaat op een stelling staat, is dat ‘een constructie die hij voor geen cent vertrouwt’ (213). Even daarvoor had Van Uffel de vraag, gesteld wie of wat garandeert “dat wat hier staat, in deze stellingen, geen volstrekt onbegrijpelijke nonsens is” (212). Door de meerduidigheid van het woord ‘stellingen’ dat zowel kan doelen op stellingen waarin boeken staan als op stellingen in boeken, krijgt de zin bovendien iets van de frase ‘een brein in een brein om een brein’ die Mandaat overdenkt (230).

Deze overeenkomsten met Van Uffel hebben een specifieke functie. Van Uffel preekt wel eens stiekem in de bibliotheek over “ijdelheid en najagen van wind” (212) uit het nihilistische bijbelboek Prediker. Van Uffel is geen twijfelaar, maar een nihilist pur sang en vanwege zijn functie als spiegelbeeld van Mandaat geldt die instelling ook voor de laatste. Van Van Uffel is dan ook “nog nooit één letter gedrukt” (207), dit in scherp contrast met andere personages, die wel door passie gedreven worden.

4.2 De Heilige Geest

Op de leeszaal is het ‘altijd Pinksteren’ (220), een verwijzing naar Handelingen 2:1-4, welke passage in de Canisiusvertaling net iets bondiger is dan de Willibrordversie en als volgt luidt.

- 1 Toen de dag van het pinksterfeest was aangebroken, waren ze allen op één plaats bijeen.
- 2 Eensklaps kwam er een geruis uit de hemel als van een hevige windvlaag, en vulde het hele huis, waar ze waren vergaderd.
- 3 Vuurige tongen verschenen hun, spreidden zich rond, en zetten zich op ieder van hen neer.
- 4 Allen werden vervuld van den Heiligen Geest, en begonnen verschillende talen te spreken, naar gelang de Geest hen liet spreken.

De echo van deze passage is in de beschrijving van de leeszaal duidelijk herkenbaar. Zo gaat het neerdalen van de Geest met windvlagen gepaard: ‘Bladzijden sloegen om, vellen papier stegen op van de tafels en moesten met de vlakke hand worden neergeslagen’ (241-242).²⁵ De lezers in de zaal ‘spreken in honderd talen; maar alleen onder

hun schedeldaken' (221). De leeszaal is ook de plaats waar Mandaat het woord te horen krijgt waarnaar hij steeds op zoek is, als een bezoeker hem meedeelt waarom hij boeken over paarden vertaalt: "Uit liefde voor het paard" (227).

Behalve bij de gebruikers van de leeszaal is het heilige vuur ook aanwezig bij de staf. Een cruciale positie onder deze medewerkers is weggelegd voor conservator Molhuysen, vanwege de expliciete vermelding dat hij beschikt over datgene waaraan het Mandaat ontbreekt. Onder meer bezorgt Molhuysen teksten, omdat hij meent dat het verleden levend gehouden kan en moet worden. 'Zo iemand kan de geschiedenis niet zien als een warreling van blinde monaden. Zo iemand gelóóft' (282). Molhuysen wordt met een bisschop vergeleken en is de enige die probeert Mandaat over te halen te blijven, waarbij hij enthousiast wijst op organisatorische veranderingen in het instituut (282).²⁶ Verder is er de bibliothecaris die vijftig talen beheerst en beter dan wie ook weet hoe verschrikkelijk veel er al geschreven is. Dat hij daaraan toch het zijne toevoegt, aldus Van Uffel, "is een teken van ofwel een groot geloof, of van verstandsverbijstering" (207). Het hoofd van de afdeling systematiek, Schiettekatte, blijft zijn bril poetsen 'als wil het er bij hem niet in dat niet zijn bril, maar de wereld troebel is' (209).²⁷

Een duif is metafoor voor de Heilige Geest.²⁸ In de leeszaal raakt dan ook zo'n dier verzeild, door een open raam (241). Mandaat ondersteunt mevrouw Qualing bij het verjagen ervan en ondervindt hierbij een zaadlozing, wat driemaal vermeld wordt met de frase 'zijn zaad springt zich te pletter' (246). Na de derde maal bevindt de duif zich in een positie die de eenzame Mandaat benijdenswaardig moet voorkomen: 'de doffer heeft nu een duivinnetje naast zich, ze liefkozen elkaar met hun snavels', terwijl Mandaat vanuit zijn kruis 'een trieste geur' bereikt die lijkt op 'de geur van verregend papier' (247). Zowel de gelijktijdigheid als het driemaal vermelden onderstreept de symboliek: 'Mandaat blijft,' aldus Heijne, 'een papieren personage waarover de geest maar niet vaardig wil worden.'²⁹ Een ander contrast met de immer zwijgzame Mandaat is dat de doffer zijn verovering te danken heeft aan zijn 'weemoedige geroep' (246). In het licht van de eerdere vergelijking van mevrouw Qualing met de bliksemende Zeus, is het treffend dat juist zij de duiven tracht te verjagen, tegen Mandaats wens – "Hou op" (245) – in. De gelijktijdigheid is op te vatten in de zin van Romeinen 8:6:³⁰ 'Het streven van het vlees loopt uit op de dood, het streven van de Geest op leven en vrede.'

Ten slotte laat de Heilige Geest zich ook aanwijzen in het grootvaderverhaal. Mandaat kan dit slechts vertellen bij gratie van de kantinebeheerster, die aan het opruimen is en het gezelschap elk moment kan wegsturen. Mandaat 'bidt' (270) dat zij dit snel doen zal, maar mevrouw Cornelissen laat Mandaat zijn verhaal afmaken. Niet alleen spreekt haar 'duifgrijs gespoelde kapsel' (273, mijn cursivering) boekdelen, ook verwijst haar achternaam naar Brugman, die Kornelis heet (235).

In de bijbel daalt de Heilige Geest neer op de apostelen. Er bestaat dus een contrast tussen Mandaat en deze navolgers van Christus, dat ook in de roman gestalte krijgt. De jonge Mandaat lijkt zich op zijn luiersessies bij de rivier met Christus te

identificeren: hij kiest een plaats ‘iets links van een lange krib’ (214) en ‘trad op de golfjes’ (215).³¹ Als navolger van Christus faalt Mandaat: Hij heeft het kruis op zijn schouders genomen en ‘niet neergelegd vóór hij wist hoe zwaar het kan zijn’ (277). De verwijzing is naar ‘De navolging van Jesus’, hieronder geciteerd in de versie van Matteüs 16 uit de Canisiusvertaling.³²

24 Toen sprak Jesus tot zijn leerlingen: Zo iemand mijn volgeling wil zijn, dan moet hij zichzelf verloochenen, zijn kruis opnemen en Mij volgen.

25 Want wie zijn leven wil redden, zal het verliezen: maar wie om Mij het leven verliest, zal het vinden.

‘Je wilde jezelf verliezen en je leven redden,’ staat op de laatste pagina’s. ‘Het is je niet gelukt’ (283). Het contrast tussen Mandaat en de staf kenschetst hem als een spookrijder.

5 Een spookverhaal

Vervaeck acht de werkwijze van het enten van literatuur op niet-literaire of marginale genres, zoals de detective of het sprookje, een kenmerk van postmoderne intertekstualiteit, waarbij de postmoderne genreparodie overigens ‘geen eenzijdige aanval, geen eenduidige verwerping’ van het geparodieerde genre beoogt.³³ In zijn rijtje voorbeelden zou Kellendonk niet misstaan. “Ik houd ervan,” zo laat Kellendonk in een interview weten, “om iets nieuws te doen met een uitgekauwd genre. *Bouwval* is een streekroman, *De nietsnut* een thriller en *Letter en Geest* een parodie op het spookverhaalgenre”.³⁴

Over de aard van het spook in het bibliotheekmagazijn bestaan verschillende visies. Om te beginnen meent Mandaat zelf met de geest van Brugman van doen te hebben (233). Kralt heeft het over ‘de feitelijke onkenbaarheid’ van het spook en wijst erop dat Mandaat het spook ziet ‘zoals Mozes slechts Gods achterkant kon en mocht zien’,³⁵ zoals beschreven in Exodus 33:23: ‘Dan neem Ik mijn hand van u weg, en kunt ge Mij van achteren zien; want mijn aanschijn kan niemand aanschouwen.’ Dewaide ziet overeenkomsten met een ster, omdat het verschijnsel alleen in het donker goed waarneembaar is.³⁶ Oppelaar (1997) heeft *Letter en Geest* getoetst aan de conventies van het spookgenre, maar gaat er daarbij helaas te veel vanuit met een conventioneel spookverhaal van doen te hebben om tot verrassende inzichten te komen. Hij ziet het spook als ‘een afspiegeling van Felix Mandaat’,³⁷ maar wijst er niet op dat spook, Mandaat en het licht van een al gedoofde ster samenvallen, en evenmin dat andere personages scherper afgetekend zijn dan Mandaat, bijvoorbeeld in de trein: ‘De een freest, draait, schaافت; de ander onderwijst en vergadert’, maar: ‘Wat Mandaat precies gaat doen weet hij nog niet’ (204). In combinatie met de beschrijving van de reizigers met hun brillen en baarden ‘die hun iets eigens moeten

geven en waardoor ze allemaal op cavia's lijken' (240), suggereert deze passage dat een mens zijn waardigheid en plaats in de gemeenschap ontleent aan zijn werk.³⁸

Belangrijker dan de vraag naar de aard van de spookverschijning lijkt mij de kwestie of het spook in de bibliotheek wel het spook is waarnaar de ondertitel verwijst. Er is geen reden daar voetstoots van uit te gaan. Volgens Oppelaar moet de held uit een spookverhaal 'een (al dan niet zelfopgelegde) opdracht uitvoeren' en gaat hij 'onherroepelijk ten onder aan de missie die hij onderneemt.'³⁹ Oppelaar ziet de oorzaak van het falen in Mandaats ongeschiktheid sociale contacten aan te knopen, hoewel er toch tal van aanwijzingen zijn dat juist het streven opgenomen te worden in een gemeenschap, neerkomt op het najagen van een spook.

Het is namelijk zeer de vraag of zo'n gemeenschap wel bestaat. Het beeld dat de jonge Mandaat van anderen heeft bestaat 'geheel uit verlangen' (248) en aan het einde verbeeldt hij zich de bibliotheekmedewerkers als een 'Gemeenschap van Heiligen' (285). Zijn geheugen is reeds dan in de weer geweest met 'het schuurpapier der vergetelheid' (284), want dit beeld strookt niet met zijn dagelijkse ervaringen. In de pauzes gingen magazijnbedienden en administratieve krachten niet bij elkaar zitten, onder meer 'omdat ze elkaar na al die jaren niet meer zo goed kunnen velen'; wat de assistentes te bepraten hebben 'is helaas alleen voor assistentes van belang' (221) en het gaande houden van een conversatie is een 'manhaftig pogen' (222), een 'verbaal soort domino' (223). De Heilige Geest daalt uitsluitend neer op mensen die in afzondering en stilte aan het werk zijn en zo er al sprake is van een verhouding tussen de gebruikers van de leeszaal, dan bestaat deze alleen uit ergernis over elkaars geluiden. Van een gemeenschap is geen sprake; meer dan de verschijning in de bibliotheek is zij het spook uit de ondertitel.⁴⁰

6 Verteltechniek en metafiction

Vervaeck acht de structuralistische benadering van het vertellen niet geschikt voor het postmodernisme, omdat de drempels en niveauverschillen waarvan zij uitgaat in postmoderne literatuur worden opgeheven.⁴¹ Ook de verteltechniek van *Letter en Geest* laat zich niet in het traditionele begrippenapparaat vatten, al komt men hiermee een heel eind.

In essentie is er sprake van een vertelinstantie die Mandaat op de voet volgt, informatie geeft over diens verleden en over andere personages. Ook onthoudt deze instantie zich niet van commentaar. Zo beschreven lijkt er sprake van een alwetende verteller, maar enkele eigenaardigheden passen daarbij niet en kunnen alleen begrepen worden vanuit de samenhang met het grootvaderverhaal. Aldus onttrekt de verteltechniek zich aan traditionele categorisering.

De vertelinstantie hanteert aan het begin van de roman opzichtig de meervoudsvorm: 'ons gebouw' (203, 204), 'onze directiekamers' (206), alsof er een personeelslid aan het woord is. Deze suggestie wordt ook volgehouden in de afstandelijke

houding tegenover Mandaat: 'wij hier volstaan met de familienaam' (210). Toch is dit niet het geval: nergens wordt duidelijk welk personeelslid aan het woord kan zijn en over Mandaat worden feiten meegedeeld die geen personage weten kan.⁴² Een uitweg wordt geboden door het grootvaderverhaal ook als mise en abyme voor de verteltechniek te beschouwen: Mandaats verlangen in de werkkring te worden opgenomen, brengt hem ertoe het grootvaderverhaal te vertellen en helemaal aan het begin hiervan verlangt hij ernaar met zijn tweeën te zijn. De vertelinstantie lijkt met hetzelfde verlangen behept, wat verklaart waarom hij zich alleen aan het begin van de roman nadrukkelijk profileert als iemand die erbij hoort.

Het grootvaderverhaal kent net als de roman een onafwendbare afloop. De verschillende einden die Mandaat overweegt zijn dan ook te vergelijken met de gemiste afslagen die grootvader voorbijrijdt. De verteltechniek weerspiegelt de vertelling. De laatste 'afslag' die zich aan Mandaat zelf voordoet, is het gesprek met Molhuysen, die hem tracht over te halen te blijven. Uit machteloosheid richt de vertelinstantie zich in wanhopige en vergeefse aansporingen tot Molhuysen om het woord liefde uit te spreken, want zodra Mandaats gesprek met Molhuysen is afgelopen, is de laatste afslag gepasseerd. Het verhaal 'gaat maar door, terwijl het toch allang is afgelopen' (272), bedenkt Mandaat zich tijdens het vertellen van het grootvaderverhaal en deze woorden zijn ook van toepassing op de laatste pagina's van de roman.

De analogie tussen de vertelinstantie en Mandaat als verteller wordt benadrukt door de corresponderende analogie tussen het publiek van Mandaat en de lezer van de roman. Mandaats gehoor spoort hem aan verder te vertellen (274), zoals de lezer de vertelinstantie aanspoort het einde uit te stellen. "Nog niet! Laat die woordmagie nog even doorwerken!" (278) smeekt de lezer, maar voor wie zich het naderende einde zo sterk bewust is, is die magie allang uitgewerkt en het verhaal dus afgelopen, al gaat het door tot zelfs na het dichtklappen van het boek (284).⁴³ Mandaat en de vertelinstantie vallen tenslotte geheel samen in hun gelijktijdige opheffing aan het slot: de vertelinstantie krijgt niet de kans de laatste punt te zetten.

7 Conclusie

Letter en Geest bevat nogal wat kenmerken die Vervaeck postmodern acht. Zo is sprake van een dwangmatige opvoering van een scenario, de mythe van Phaëton, door een nadrukkelijk papieren personage. Hetzelfde geldt voor het verhaal van Mozes, waarbij het dwangmatige zijn oorzaak vindt in een transformatie: gebrek aan een woordvoerder noopt de hoofdpersoon tot een zwijgzaam, autistisch bestaan. Evenals andere werken van Kellendonk is deze roman een genreparodie, in dit geval een parodie op het spookgenre. Tot slot onttrekt de verteltechniek zich aan beschrijving met een traditioneel verteltheoretisch begrippenapparaat, want

enige kenmerken kunnen alleen begrepen worden vanuit de samenhang tussen de vertelinstantie en de hoofdpersoon. Dit alles maakt duidelijk dat Vervaeck Kellendonk veel te lichtvaardig en rigoureuus van het postmodernisme uitsluit.

Daarmee is niet gezegd dat Kellendonk dus voldoet aan de opvatting die Vervaeck van het postmodernisme heeft. De aard van de postmoderne kenmerken staat een strakke indeling ook in de weg. Ten eerste sluiten modernistische en postmodernistische kenmerken elkaar niet altijd uit. In zijn inleiding noemt Vervaeck het modernistische personage een collectie van psychologische kenmerken en fragmenten en het postmodernistische personage een fictie die slechts in woorden en metaforen bestaat, waarbij hij wel aantekent dat het om een simplificatie gaat. Er zijn echter geen criteria waarmee men kan beslissen hoe een nadrukkelijk papieren personage met ook psychologische kenmerken dan moet worden ingedeeld. Zo is Mandaat niet slechts van papier, maar heeft hij ook psychische kenmerken, met name onverschilligheid. Ten tweede laten kenmerken gradaties toe, zoals de mate waarin men met behulp van bekende beschrijvingsmodellen vat kan krijgen op de verteltechniek van postmoderne romans. Ten slotte dienen kenmerken zo duidelijk mogelijk geformuleerd te worden. Het is niet steeds duidelijk wat wordt bedoeld met het uitwissen van grenzen. De verteltechniek van *Letter en Geest* weerspiegelt de problematiek van Mandaat en uiteindelijk komen hoofdpersoon en vertelinstantie gelijktijdig aan hun eind. Deze parallellie kan men ook formuleren in termen van uitgewiste of opgeheven grenzen, maar de vraag is of dat de duidelijkheid ten goede komt. Om kenmerken vast te kunnen stellen, moet men beschikken over gedegen inzicht in het besproken werk. Publicaties over Kellendonk zijn doorgaans van de hand van letterkundigen die niet of nauwelijks over postmoderne literatuur publiceren; wellicht is zijn werk hierdoor vaak in een te modernistisch kader gelezen.

Zoals aan het begin reeds vermeld, meende Kellendonk dat literatuurgeschiedenis in de vorm van stromingen tot veel te grove abstracties leidde. Ook in grove abstracties zijn echter gradaties mogelijk en het is daarom jammer dat Vervaeck er niet voor gekozen heeft zijn studie te ordenen volgens het principe van de concentrische voorstelling van auteurs die hij in zijn inleiding ontvouwt. Deze veelbelovende voorstelling zou namelijk ook toegepast kunnen worden als het gaat om de kenmerken zelf, waarbij elk kenmerk eerst in zijn meest extreme uiting geschetst wordt en daarna steeds gematigder voorbeelden de revue passeren. Aldus komt het postmodernisme eerst scherp en daarna steeds genuanceerder in beeld, waarmee de beschrijving minder statisch zou worden dan thans het geval is.

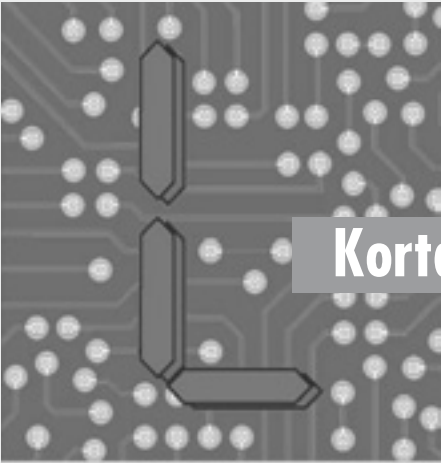
Literatuuropgave

- Boon, Tijn.** *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren. Over Frans Kellendonk.* Amsterdam 1998.
- Bosboom, Rolf.** *Zuilen van stof. Het oeuvre van Frans Kellendonk.* Nijmegen 1994.
- Braches, Ernst.** 'Uit de stilte.' *De Revisor* 18 (1991), 24-33
- Bruin, Paul de.** 'Frans Kellendonk in Minneapolis: "Van ideologieën komt alleen maar ellende."' *NRC Handelsblad*, 18 juni 1982.
- Buwalda, Peter.** 'Vondel over Kellendonk. *Geschilderd eten* en Frans Kellendonks literatuuropvatting.' *Voors* 12 (1994), 148-158
- Cloet, Charlotte de, Tilly Hermans en Aad Meinderts** (red.). *'Oprecht veinzen.'* Over Frans Kellendonk. Schrijversprentenboek 43. Amsterdam 1998.
- Dewaide, Philomene.** 'Kellendonks *Letter en geest* en de mythe van Phaëton.' *Voors* 13 (1995), 18-24
- Goedegebuure, Jaap.** 'Jakobsadders. Over Frans Kellendonk.' *De veelervige rok. De bijbel in de moderne literatuur* 2. Amsterdam 1997, 116-133 en 143
- Grootes, E.K.** 'De paradoxen van de literatuurgeschiedschrijving.' *Spektator* 18:4 (1989), 241-261
- Heijne, Bas.** 'Alle vrees is als glas. Over de romans en verhalen.' In De Cloet, Hermans en Meinderts (red.) 1998, 23-24, 28-29, 32-33, 36-37.
- De Heilige Schrift.* Vertaling uit de grondtekst met aantekeningen in opdracht van de apologetische vereniging 'Petrus Canisius'. Amsterdam, Hilversum, Nijmegen en Utrecht 1939
- Jong, Anneriek de.** 'Frans Kellendonk en de traditie: "Je moet je op je voorgangers beroepen om iets nieuws te kunnen brengen."' *Hervormd Nederland*, 16 augustus 1980.
- Jong, Jaap de en Dick van Teylingen.** "Interessant zijn de verschillen." Een gesprek met Frans Kellendonk.' *Literatuur* 4 (1987), 270-276
- Kellendonk, Frans.** *Het complete werk.* Amsterdam, vierde druk 1993, eerste druk 1992.
- Kralt, P.** 'Kunst als verkenning. Over het werk van Frans Kellendonk.' *Maatstaf* 36 (1988), 113-125
- Moormann, Eric M. en Wilfried Uitterhoeve.** *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater.* Nijmegen, vijfde, herziene en vermeerderde druk 1995, eerste druk 1987.
- Het Nieuwe Testament van onze Heer Jesus Christus.* Oegstgeest 1961
- Oppelaar, Wim.** 'De geheimzinnige werkelijkheid. Over Frans Kellendonk en het genre van het spookverhaal.' *Voors* 15 (1997), 4-13
- Ovidius.** *Metamorphosen.* Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam 1993
- Raat, G.F.H.** 'De ideeënmuziek van Frans Kellendonk.' *Jan Campertprijzen 1987.* Z.pl. 1987, 69-83
- Vervaeck, Bart.** 'Ziek van mystiek. Woord en vlees bij Frans Kellendonk.' *Dietsche Warande & Belfort* 138 (1993), 349-358
- Vervaeck, Bart.** *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman.* Brussel en Nijmegen 1999.

Noten

- 1 Grootes 1989, 241.
- 2 Geciteerd bij De Jong en Van Teylingen 1987, 272.
- 3 Vervaeck 1999, 9.
- 4 Vervaeck 1999, 12.
- 5 Deze aanhaling en de volgende citaten van Vervaeck in de alineas: Vervaeck 1999, 206, n.16.
- 6 Citaten van Kellendonk met alleen een paginanummer komen steeds uit *Het complete werk*. In dit geval gaat het om het nawoord bij Kellendonks Vondellezingen.
- 7 Vervaeck 1999, 201.
- 8 Dewaide (1995, 23) onderscheidt meerdere functies van mythe en grootvaderverhaal, waarvan de mise en abyme er één is. De andere functies zijn echter onderdelen of aspecten van deze functie.
- 9 De mythe van Phaëton is onder meer te vinden bij Ovidius (Moormann en Uitterhoeve 1987, 243). In zijn beschrijving van Kellendonks bibliotheek onderscheidt Braches een groep Griekse en Romeinse letteren, 'overwegend gymnasiale leerboeken', waaronder een Latijnse teksteditie van de *Metamorphoses* door Hondius en Schuursma uit 1965 (Braches 1991, 27 en 32, n.42). Dewaide meent per abuis dat het om 'een vertaling' (1995, 19, n.5) gaat.
- 10 Voor een inventarisatie van de toespelingen, zie Dewaide 1995, 19-20.
- 11 Dewaide 1995, 20.
- 12 Dewaide's suggestie dat de warmte die grootvader aanvankelijk voelt, 'is te vergelijken met de hitte die Phaëton voelt' (1995, 20), lijkt mij dan ook onjuist.
- 13 Dewaide (1995, 21, n.9) is te bescheiden door deze uitstekende vondst weg te moffelen in een noot onder het voorbehoud dat zij 'misschien wat vergezocht' is.
- 14 Braches 1991, 27.
- 15 Uitgerekend aan dit laatste citaat wijdt Goedegebuure de volgende noot: 'Kellendonk citeert hier *Openbaringen* 6:14 uit de steevast door hem geraadpleegde Petrus- Canisiusvertaling' (1997, 143, n.22).
- 16 Voor een demonstratie van Kellendonks interesse in detailverschillen tussen vertalingen, zie zijn opstel 'De veren van de zwaan. Shakespeare van Burgersdijk tot Komrij' (799-821).
- 17 Boon 1998, 123-124.
- 18 Kellendonk heeft hier zelf op gewezen in een interview: "Ik verwijs daarmee naar Paulus: 'De letter doodt, maar de geest maakt levend'" (geciteerd bij De Bruin 1982). Ook de hoofdletter in het laatste woord van de titel duidt op de bijbelse herkomst. Spelling met een kleine letter, zoals in De Cloet, Hermans en Meinderts (1998) is dan ook onjuist.
- 19 De enige reden deze vertaling te prefereren is, dat de Canisiusversie vers 6 midden in een zin laat beginnen.
- 20 Aanhalingen uit het Oude Testament zijn steeds naar de Canisiusvertaling.
- 21 Het verhaal geeft geen uitsluitsel over de financiën van grootvader, maar het lijkt erop dat hij vanwege de wanbetaling in Duitsland werken moet. Zijn verlangen zijn zoons uit huis te zien gaan, doet vermoeden dat hij verwacht spoedig vaker thuis te zijn dan alleen op zondag.
- 22 In zijn Vondellezingen haalt Kellendonk dit vers aan (886), als hij Mozes' gebrek expliciet onder de aandacht brengt. Ook wijst hij op de betekenis van het woord jakobs ladder als 'een hoekmeetin-

- strument waarmee je sterren kon schieten. Het werd op zee gebruikt om het astronomische bestek op te maken' (878).
- 23 Kralt 1988, 119.
- 24 Vergelijk de volgende uitspraak van Kellendonk: "De werktitel is De Waarnemer, maar ik weet nog niet of ik hem zal handhaven. Een waarnemer is iemand die voor een ander invalt in een baan, maar die tegelijk ook observeert" (geciteerd bij De Jong 1980).
- 25 Vergelijk ook deze beeldspraak: 'In de afzondering van studeerkamers woeden tornado's waar geen zandkorrel door beroerd wordt' (219).
- 26 Volgens Raat (1987, 71) is er sprake van een 'afgunstige beschrijving' van Molhuysen. Vermeldenswaard is de suggestie van Bosboom (1994, 223, n.27): 'De naam Molhuysen kan beschouwd worden als een klein eerbetoon aan de vermaarde bibliothecaris van de Koninklijke Bibliotheek P.C. Molhuysen (1870-1944).[...] Op wetenschappelijk gebied was zijn periode als conservator der handschriften van de Leidse universiteitsbibliotheek (1897-1913) het meest vruchtbaar.' Volgens Boon (1998, 135) staat deze bibliotheek 'tot in de details' model voor het decor van de roman.
- 27 In tegenstelling tot Molhuysen is Schiettekatte onsympathiek, volgens Boon omdat hij een 'karikatuur van het cerebrale idealisme' is: 'Hij is alleen hoofd, zonder lichaam' en 'vraágt er als het ware om een kopje kleiner gemaakt te worden' (1998, 58-59).
- 28 Zie Markus 1:10, Matteüs 3:16 en Johannes 1:32.
- 29 Heijne 1998, 29.
- 30 Ik citeer de Willibrordversie. De suggestie van Goedegebuure (1997, 125), dat het zaad voor de Geest zou staan, lijkt me onjuist.
- 31 Beschreven in Matteüs 14:25, Markus 6:48 en Johannes 6:19. Raat (1987, 71) merkt op dat Mandaat 'net als Jezus' tegen zijn dertigste een openbaar leven begint.
- 32 De hele passage beslaat vers 24-28, zie ook Markus 8:34-39 en Lukas 9:23-27. De Willibrordvertaling voorziet deze passage niet van een aparte kop.
- 33 Vervaeck 1999, 175 en 187.
- 34 Geciteerd bij De Bruin 1982.
- 35 Kralt 1988, 118.
- 36 Dewaide 1995, 22, n.10.
- 37 Oppelaar 1997, 10.
- 38 Dit thema keert terug in het aan Carry van Bruggen ontleende motto van deel III van *Mystiek lichaam*: 'Distinctiedrift is levensdrift. Eenheidsdrift is doodsdraft' (393).
- 39 Oppelaar 1997, 7.
- 40 Boon (1998, 10) kenschetst Kellendonk dan ook als 'een verwoed saboteur van zijn eigen dromen', immer bereid om 'de door hemzelf geponeerde hooggestemde idealen te ondergraven en te ridiculiseren'.
- 41 Vervaeck 1999, 208.
- 42 Het meervoud leidt bij een traditionele leeswijze dan ook tot verwarring: Kralt (1988, 120) ziet inderdaad 'iemand van het personeel' aan het woord en Bosboom (1994, 109) houdt het op 'ken-nelijk een ingewijde'.
- 43 De visie van Vervaeck (1993) dat Mandaat 'een symbool voor de lezer' (1993, 354) is, is dan ook onjuist.



Kortaf

B. Besamusca en J. Tigelaar (red.), *Karolus Rex: Studies over de middeleeuwse verhaaltraditie rond Karel de Grote*. Middeleeuwse Studies en Bronnen LXXXIII. Hilversum: Verloren. ISBN 90-6550-820-1. Prijs € 23.00.

In het najaar van 2004 nam Hans van Dijk afscheid als hoogleraar historische Letterkunde aan de rijksuniversiteit Groningen. Ter gelegenheid daarvan verscheen (met enige vertraging) de verzameling studies die hier besproken wordt en die als onderwerp de Karelepiek hebben, een terrein waarop Van Dijk zich onderscheiden heeft door onder meer zijn dissertatie over het *Roelantslied*, als oprichter van de Werkgroep Karelepiek en als een drijvende kracht van de Nederlandse afdeling van de Société Rencesvals.

De redacteurs hebben die in vier categorieën ondergebracht: Roland/Roelant, Middelnederlandse Karelromans, Duitse Karelromans en De Kareltraditie, die bijdragen over de 'nawerking' van de Middelnederlandse Karelromans bevat. Een register complementeert het geheel.

Om zicht te krijgen op de mogelijkheden tot verder onderzoek die deze bundel biedt, is het nuttig de bijdragen

op een wat andere manier te groeperen. Ik kom tot de volgende, soms wat gesimplificeerde indeling:

1. Motievenonderzoek. Tot deze groep behoren de bijdragen van Suard over de dood van de held in de *chansons de geste*, Wackers, die de verhouding tussen *proz* (voortreffelijk) en *sage* (wijs) aan de orde stelt, Spijker, die dat doet met de rol van het ros Beyaert in de *Renout van Montalbaen* en De Ruiter, die een verklaring geeft voor het gebruik van de naam Alegast in de Scandinavische traditie, die verder Basin heeft.
2. Onderzoek naar de literair-historische context. Tot deze groep behoren de bijdragen van Van der Poel over het verzamelhandschrift waaruit de laatmiddeleeuwse papieren fragmenten van het *Roelantslied* stammen, Van der Have, die probeert te berekenen hoe omvangrijk onze Karelepiek moet zijn geweest, Duinhoven, die zijn argumenten voor de oorspronkelijkheid van *Karel ende Elegast* nog eens op een rijtje zet, Reynaert, die zich afvraagt wat er de diepere betekenis van is, wanneer er in een Middelnederlands verhaal een kok in het vuur gegooid

wordt, Besamusca, die de auteurs van de Duitse vertaling van de *Ogier* in hun socio-culturele context probeert te plaatsen, Dauven-Knippenberg, die nieuw licht werpt op de polemieken van Maerlant met de 'borders', Ramakers, die op grond van taalgebruik en motieven constateert dat de *Gloriant* van de abele spelen de meeste verwantschap met vooral de late epiek vertoont, en van Weddige, die de Deens-Duitse proza-overlevering van de *Ogierstof* behandelt, zonder overigens de lutherse achtergrond van de Deense vertaler-bewerker te verwaarlozen.

3. Onderzoek naar de maatschappelijke context. Hiertoe behoren de bijdragen van Duijvestijn over ontwikkelingen in de middeleeuwse rechtsgang, Tigelaar over de functie van de *Karelstof* in Brabant, Van Oostrom over de burgerlijke aanwezigheid in de *Flovent*, het artikel van Van Buuren, die aandacht schenkt aan de gebeden in de *Malegijs*, van Huizenga, die hetzelfde werk tegen de achtergrond van de veertiende- en vijftiende-eeuwse opvattingen over wetenschap plaatst, dat van Lie, die de magische handelingen die Malegijs in dit werk verricht, vergelijkt met recepten en experimenten in artesteksten, en die van Basterd, die de afbeelding van Karel de Grote op een tapijt in Halberstadt, waar hij Karolus Rex heet, in verband probeert te brengen met het tekstmateriaal dat het bevat.

Behalve een boeiend overzicht van de stand van zaken anno 2004 biedt dit boek ook tal van uitdagingen tot verder onderzoek. Een aantal daarvan wil ik kort aanstippen.

Om te beginnen, Duijvestijn plaatst de *Chanson de Roland*-traditie tegen de achtergrond van rechtsopvattingen van na de tiende eeuw. Daarin zijn twee fasen te onderscheiden. In de eerste, die van het accusatorische procesrecht, neemt de overheid de taak van de benadeelde over; eigenlijk gaat het om een geding tussen twee partijen. De rechter gaat niet zelf op zoek naar de materiële waarheid, maar vonnist nadat de partijen hun zienswijze over de waarheid van de gestelde feiten kenbaar hebben gemaakt. Als de meningen bleven botsen, kon een gerechtelijke tweekamp uitkomst bieden. In de tweede fase, de inquisitorische, wordt de strafvervolgning van overheidswege ingesteld; de rechter is dan zelf waarheidsvinder en kan een bekentenis afdwingen door dwangmiddelen. Daarbij komt dat tot ca. 1200 de straf tot doel had genoegdoening voor de geleden schade en herstel van de rechtsorde, daarna kreeg die ook als functie generale preventie, en wel als bescherming van de gemeenschap.

Nu herkent Duijvestijn in de *Chanson de Roland*-traditie (*Chanson de Roland*, *Ruolantes Liet* ca. 1170 en de *Karlmeinet*-versie ca. 1300) zijn trekjes van beide fasen. In overeenstemming met de accusatoire treedt Karel als persoonlijke aanklager tegen Guenelun op, en niet als vertegenwoordiger van de overheid. Verder vonnist hij op grond van materiaal dat door de beide partijen wordt aangedragen en niet op grond van eigen waarheidsvinding; als er geen uitsluitel komt, volgt er een tweekamp. Een inquisitoir trekje is de straf, de vierendeling, die tot doel heeft afschrik te wekken.

Dat Duijvestijns invalshoek een breder bereik heeft, maakt hij duidelijk aan de

hand van *Karel ende Elegst*. In dit werk is de tweekamp eigenlijk overbodig, omdat door de ooggetuige voor de rechter Karel het sluitende bewijs al geleverd was: een argument voor Duinhovens twijfel aan de oorspronkelijkheid daarvan. Daarom zou het interessant zijn na te gaan hoe de rechtspraak in andere ridderromans verloopt.

Wackers ziet een ontwikkeling in de manier waarop de verhouding tussen Roelant en Olivier beschreven wordt in de *Chanson de Roland*-traditie. In de version d'Oxford (ca. 1100) is Roland het type van de held, proz, 'voortreffelijk': hij is ingesteld op de strijd en uitsluitend op zichzelf gericht; Olivier is sage: hij houdt rekening met de gevolgen, ook voor anderen. In de version de Paris (ca. 1200) wordt de interne spanning die van deze tegenstelling het gevolg is, weggewerkt; de helden zijn inwisselbaar geworden, alleen de strijdeugden worden gepropageerd. In de tijd van het Laattmiddelnederlandse volksboek (ca. 1520) is de intellectuele component in de samenleving sterker geworden. Als gevolg daarvan wordt Roelants weigering op de hoorn te blazen en daarmee om hulp te vragen enerzijds expliciet onjuist genoemd. Anderzijds is Roelant graaf, Olivier ridder, wat een hiërarchie impliceert, en wordt de strijd veel sterker dan in het Frans in een religieus kader geplaatst. Daardoor wordt Roelant een martelaar en wordt zijn optreden gered. Deze verschuiving roept de vraag op of zich in andere stofcomplexen vergelijkbare verschijnselen voordoen.

Verrassend is ook de bijdrage van Van Oostrom over de *Flovent*. Hij wijst op de figuur van Rigaut, wiens naam

oorspronkelijk *Rigant* geluid moet hebben, omdat zijn naam rijmt op *vant*; hier moet een *n* als *u* zijn verlezen. In het Middelnederlands speelt deze poorter een heldenrol die te vergelijken is met die van de visser Tierri in de Vlaamse *Aiol*. In het Oudfrans treedt hij niet op, maar op de corresponderende plaats in de Italiaanse versie is het een *villano*, een dorper, die geen ridderlijke ambities heeft. Omdat de ons overgeleverde Oudfranse grondtekst op de betrokken plaats een afgeraffelde indruk maakt, is het mogelijk dat het betrokken personage daar is weggewerkt. Maar daar staat tegenover dat de *Floovant* in Arras bekend is geweest, terwijl de taal ervan naar Lotharingen/Noord-Bourgondië wijst, dus naar de periferie van het Franse rijk. Zo blijft de *Flovent* een argument bevatten voor burgerlijke origine van de Middelnederlandse epiek. Deze observatie nodigt uit tot systematisch onderzoek naar het voorkomen van burgers in de ridderromans en de rol die ze spelen.

Frappant is de grote aandacht die aan de *Malegijs* wordt geschonken, die sinds enige tijd door de publicatie van de Middelduitse omzetting ervan volledig beschikbaar is: maar liefst drie auteurs zeggen er hun zegje over. Opmerkelijk is daarbij de interesse voor wat men het wereldbeeld zou kunnen noemen: de neerslag van religie en wetenschap in dit werk. Men kan zich afvragen of het toeval is dat hier het meer literair-historische onderzoek op de achtergrond is geraakt ten faveure van een contextuele benadering. In ieder geval worden hier boeiende vergezichten geboden.

Ten slotte, Besamusca doet onderzoek naar de *Ogier*. De Middelduitse ver-

taling, die mede door Van Dijk is uitgegeven, bestaat uit twee delen, die elk met een proloog beginnen. De auteur van de eerste duidt zijn collega's aan als minstrelen, die de dood van Ogier *bezingen*; hij zal diens jeugd laten horen. Die van de tweede lijkt een jonge 'clerick' te zijn geweest, een student dus. Hij omschrijft zijn bezigheid als 'schrijven'; zijn product lijkt bestemd te zijn geweest om *voor te lezen*. Iets verder beschrijft hij een voordrachtsessie in Vlaanderen, waar hij in een aangenaam gezelschap verkeerde waar men verhalen en liederen ten gehore bracht. Nadat hij dat met de jeugd van Ogier had gedaan, werd hem verzocht nog meer over zijn held te vertellen. Als hij verklaart dat er geen 'tutsche' versie daarvan voorhanden is, wordt hij door een vrouw verzocht om een vertaling van de Franse tekst daarover te vervaardigen. Kortom, was volgens de eerste proloog de ontstaansvolgorde Ogiers 'olthede' > zijn jeugd, de tweede proloog suggereert het omgekeerde; de Duitse kopiist van de Heidelberger codex zal de twee werken dan hebben samengebracht. Deze bevinding steunt Van Oostroms hypothese dat het Middelnederlandse literaire landschap uit eilanden bestond, die wellicht ook konden verschillen in de wijze van presentatie.

Het merendeel van de bijdragen leest vlot; slechts in een enkele, zoals die van Weddige, wordt de lijn van het betoog overwoekerd door een overdaad aan feitelijkheden. Al met al is het een waardig afscheidsconcert geworden, dat naar ik vermoed nog lange tijd zal naklinken.

Evert van den Berg

Justus Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*. Edited, with translation and introduction by Jan Waszink. Bibliotheca Latinitatis Novae. Assen, Royal Van Gorcum, 2004. ISBN 90 232 4038 3. XII + 840 pp. € 94,50.

De Zuid-Nederlander Justus Lipsius (1547-1606) is vooral beroemd om de neostoïcijnse boodschap van berusting in dagen van oorlog die hij in 1584 in zijn tractaat *De Constantia in publicis malis* (Over standvastigheid bij algemene rampspoed) de wereld in zond. Het geluid vond gretig gehoor: in 200 jaar werd het boek ongeveer 80 maal herdrukt en bewerkt, in verschillende talen. Minder bekend is dat hij in 1589 een tweede *best seller* publiceerde, *Politiorum sive civilis doctrinae libri sex*, kortweg *Politica*. Hierin behandelt Lipsius de politieke kwestie van de keuze voor een staatsvorm en opnieuw werd zijn standpunt – hij opteert voor een absolute monarchie – blijkbaar serieus genomen: het boek werd tot 1760 50 maal herdrukt en er zijn daarnaast 24 vertalingen en een aantal bewerkingen van bekend, in het Frans, Engels, Nederlands, Italiaans, Spaans, Pools en Hongaars. Dankzij de Neolatijnist Jan Waszink is daar nu een moderne, kritische drietalige editie bijgekomen.

Dit vuistdikke deel in de serie Bibliotheca Latinitatis Novae is tevens het proefschrift van de editor en opent dan ook een studie van meer dan 200 pagina's. Na een samenvatting van de *Politica* en een verantwoording van de editieprincipes volgt de tekst zelf: op de linker bladzijde steeds het Latijnse en Griekse origineel, op de rechter de Engelse vertaling. Een bibliografie en

verschillende appendixen (o.a. met Lipsius' aantekeningen bij de tekst) en indexen besluiten het boek. Belangrijk nieuw element bij dit alles zijn de archivalia uit het Vaticaan. Omdat Lipsius ook Macchialvelli's omstreden vorstenleer verwerkte – waarin een ethisch verantwoord moraal minder zwaar woog dan staatsbelangen – belandde de *Politica* op de roomse Index van verboden boeken. Lipsius paste daarop zijn tekst aan en de editie die hier het resultaat van was, uit 1599, is de voornaamste legger van de nu uitgegeven tekst. Waszink diepte in het Vaticaan alle stukken over deze zaak op en reconstrueerde de gang van zaken.

Men zou verwachten dat Lipsius rechtstreeks inspeelde op de contemporaine discussies over de ideale staatsinrichting, maar hij mijdt enigszins verrassend de actuele situatie en zoekt evenmin de theoretische kant van het debat. Hij is er veeleer op uit langs indirecte weg een moreel kader over leiderschap te geven (vooral in de eerste drie boeken) en daaraan praktische adviezen te koppelen (voornamelijk in boek 4–6). Lipsius wil een moreel positieve grondslag voor de staat aanwijzen, waarin hij Machiavelli's realisme en manipulatieve technieken ten goede laat komen aan het algemeen belang. De vormgeving is opmerkelijk: de *Politica* is een lange, door de auteur met passages van eigen hand aaneengeschaalde rij van 2669 citaten uit 116 voornamelijk klassieke literaire, historische en politieke schrijvers. Dat zijn vooral Romeinen, zoals de filosoof Seneca, de historici Sallustius en Tacitus en de militair Vegetius. Onder de Griekse auteurs is Aristoteles de belangrijkste; onder de moderne zijn het Machiavelli en Jean

Bodin. Waszink stelt dat deze inkleding diende om de lezer, die de stof ook uit eigen lectuur kon kennen, te verleiden tot instemming met Lipsius' ideeën. Het is vooral het bronnengebruik dat het boek voor cultuurhistorische onderzoekers interessant maakt. Behalve in het genre van de vorstenspiegels hoort de *Politica* ook thuis in de *cento*, waarin aaneengeschaalde citaten het voornaamste deel van de nieuwe tekst vormen, en de *loci communes*, de thematische verzamelingen van algemeen geldige uitspraken (*sententiae*). Lipsius is een treffend voorbeeld van de geleerde commentariërende lezer en verspreider van klassieke kennis. Waszink wil vooral daarop het accent leggen en beargumenteert dat hij de evaluatie van Lipsius' politieke denkbeelden liever terzijde laat.

Dat voornemen was kennelijk nog niet zo gemakkelijk uit te voeren. In de inleiding worden toch veel pagina's besteed aan de politieke context, inclusief een merkwaardigerwijs voorop geplaatst betoog – op een moment dat de lezer nog weinig van de inhoud of de achtergronden van de *Politica* weet – over de wetenschapshistorische ontvangst van het boek, o.a. in de twintigste eeuw. Dat loopt uit op een kritische beschouwing van het werk van Gerhard Oestreich, wiens ideeën over de neostoïcijnse inslag van de *Politica* door Waszink als eenzijdig gekwalificeerd worden. Deugden als zelfbeheersing en gehoorzaamheid spelen weliswaar een rol, maar de voornaamste oriëntatie is toch machiavellistisch, onderdeel hij, gezien het resolute en moreel realistische gebruik van macht dat Lipsius voorstaat.

Nu was de politiek natuurlijk een

onontwijkbare zaak en Waszink probeert haar zoveel mogelijk te zien in het licht van Lipsius' werk als filoloog, antiquaar, geleerde en filosoof. Ook de verhouding tot tijdgenoten en de ontvangst van het boek in de Nederlandse context krijgen ruim aandacht. Vooral de beschouwingen over Lipsius' keuze uit de klassieke auteurs en de literaire vormgeving leveren veel interessante gegevens op. Waszink demonstreert hier grote kennis van zaken. Het hart van zijn betoog over de bewerkingskwestie heeft mij echter niet helemaal overtuigd, met name de hypothesen rondom het genre van de *loci communes*. Als bekend stimuleerde het Latijnsstalige voortgezet onderwijs veel auteurs tot het aanleggen van lijsten met gemeenplaatsen, waaruit ze later naar believen konden putten. Er waren ook gedrukte sententie-verzamelingen in omloop. De vraag hoe Lipsius te werk ging wordt door Waszink enigszins ontweken. Hij meldt het bestaan van door Lipsius zelf aangelegde lijsten met gemeenplaatsen (p. 54-55) en bestempelt ze tot 'usable material' zonder echter een vergelijking met de *Politica* te geven, zodat de lezer niet te weten komt in welke mate de aantekeningen benut zijn. Volgens Waszink zal Lipsius zeker ook gebruik gemaakt hebben van compendia (p. 56), maar welke dit zijn zouden kunnen zijn heeft hij blijkbaar niet kunnen achterhalen. De kwestie is van belang omdat ze licht kan werpen op een tweede vraag, de manier waarop Lipsius zijn tractaat gecomponeerd heeft. Verzamelde hij eerst citaten (mogelijk uit te identificeren bronnen) en schreef hij die aan elkaar of had hij eerst een raamwerk ontworpen (de schakelteksten

van zijn eigen hand) en vulde hij dat op met citaten? Waszink opteert voor de tweede mogelijkheid, maar wellicht worden Lipsius zo toch iets te veel kwaliteiten toegedicht. Welke auteur is in staat om zo'n enorm werk schematisch op te zetten, met alle bronnen al in het hoofd? Thomas Rosenboom kan het en waarom zou Lipsius het dan niet gekund hebben, maar een combinatie van beide methoden ligt naar mijn idee meer voor de hand. Nog een punt in verband met de compositietechniek is de vraag of Lipsius achter de gezaghebbende bronnen bescherming zocht voor zijn confronterende politieke boodschap. Hoewel Waszink de interpretatiemogelijkheden uitgebreid bespreekt, behandelt hij deze vraag niet.

Evenals de studie is de uitgave van de tekst precies en erudiet. De edituur probeert zo precies mogelijk het origineel te volgen en slaagt daar goed in. Wel is het jammer dat een index op de *loci communes* ontbreekt. Dat hier en daar inconsequenties optreden is bij zo'n omvangrijk corpus, met vele citaten en verwijzingen, haast onvermijdelijk: zo wordt de Romeinse schrijver Sallustius nu eens bij zijn volledige Latijnse naam, dan weer bij de Engelse korte aanduiding Sallust genoemd, zonder dat de relatie verduidelijkt wordt (zie de overzichten in de indexen op p. 825 en 837). Bij dergelijke zaken zou het goed zijn als de redactie van de Bibliotheca Latinitatis Novae wat meer rekening zou houden met het zo gewenste, niet-klassiek geschoolde deel van haar publiek.

Lia van Gemert

Richard Minne, *Gedichten*. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door Yves T'Sjoen. 3 Delen (I: Teksten; II: Commentaar; III: Apparaat). Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 2003. Literaire tekstedities en bibliografieën nr. 7. 488, 580, 800 pp. ISBN: 90 72474 52 X. Prijs: € 50.- (inclusief CD-ROM).

Johan Daisne, *De trein der traagheid*. Tekst-kritische editie door Xavier Roelens. Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 2004. Literaire tekstedities en bibliografieën nr. 8. 136 pp. ISBN: 90 72474 56 2. Prijs: € 15,95 (CD-ROM: € 25,95; boek en CD samen: € 35.-).

De Vlaamse editiewetenschap, meer in het bijzonder het Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, is volop in bedrijf. Zo liggen nu twee delen voor uit de reeks Literaire tekstedities en bibliografieën; een driedelige, 1868 pagina's omvattende, historisch-kritische editie van alle gedichten van Richard Minne, en een bijna veertien keer kleinere, tekstkritische editie van één verhaal van Johan Daisne.

Om met het ogenschijnlijk lastigste deel te beginnen: wat een 'tekstkritische editie' is, weet ik niet. Zeller, Dorleijn, noch Mathijsen bijvoorbeeld noemen het genre in hun editietechnische verhandelingen. Wat 'tekstkritiek' inhoudt, is duidelijk; ze ligt ten grondslag aan iedere wetenschappelijk verantwoorde editie. En er is zeker tekstkritiek nodig in de casus *De trein der traagheid*: het verhaal is bekend als een meermaals herdrukte

en heruitgegeven, zelfstandige publicatie en heeft ook een historie als verhaal in een tijdschrift, een verhalenbundel van Daisne, en een bloemlezing van moderne Vlaamse verhalen.

Een heldere, overzichtelijke reconstructie van de volledige tekstgeschiedenis biedt Roelens helaas niet. Zijn terminologie is onduidelijk en onvolledig. Termen als (passieve en actieve) 'autorisatie', 'kopij', 'legger' hanteert hij niet of slecht, het verschil tussen 'manuscript' en 'kopij', en tussen 'manuscript', 'typoscript' en 'doorslag', en tussen 'drukproef', 'proefdruk' en 'drukproeven' is niet scherp. Juist waar een complexe tekstgeschiedenis uit de doeken gedaan moet worden, is helderheid en abstractie gewenst. Roelens blijft helaas steken in een descriptie van de bronnen en gebruikt daarbij geen heldere sigla (PD: drukproef, JD: correcties door Daisne, PB: publicatie), en geeft in de paragraaf 'Tekstgeschiedenis' niet aan welke versie heeft gediend als kopij of legger voor een andere, terwijl daarin mede het probleem van de geschiedenis van deze tekst zit. Een opsomming van de 'Nederlandstalige geautoriseerde bronnen' is niet zinvol (los van de verwarrende suggestie dat er niet-verwerkte *anderstalige* bronnen zouden zijn). Problemen zijn namelijk ontstaan met enkele *niet*-geautoriseerde bronnen. Alle informatie is wel aanwezig in het hoofdstuk 'Tekstgeschiedenis', maar niet in een eenvoudige, toegankelijke presentatie.

Waarschijnlijk bedoelt Roelens met 'tekstkritische editie': een editie volgens de Engels-Amerikaanse 'critical-text'-theorie, die streeft naar een 'ideale tekst', waarbij veelal de laatste geautoriseerde

versie maatgevend is (zie: Mathijssen, *Naar de letter*). De verantwoording van de keuze van de basistekst is warrig. Pas na verloop van tijd wordt duidelijk dat Roelens 'de wil van de auteur' volgt (118). Dat de auteur tussen 1948 en 1978 een wilsontwikkeling kan hebben door-gemaakt, komt niet ter sprake. Wel laat Roelens meewegen dat het manuscript en het typoscript van het verhaal niet als basistekst kunnen fungeren: 'het [manuscript] is een te vroege fase vol correcties en verschillende lagen die onmogelijk de basistekst kan vormen' (117). Toen Roelens 'het typoscript en de drukproef uit 1948' die op basis van dat typoscript werd gemaakt, collationeerde, trof hij geen veranderingen aan die 'binnen het toen al geschetste kader belangrijk genoeg [waren] om mee in rekening te nemen.' (117) De vraag is echter op grond van welke criteria 'het' kader werd geschetst en waarom de 'proefdruk [sic] van 1948' vervolgens gecollationeerd werd met 'de uitgave van 1974'. (117) Dat jaar verschenen er *twee* uitgaven, geen van beide als laatste tijdens Daisnes leven (er volgden er nog drie).

Dit alles staat in verband met de keuze van de eerste zelfstandige publicatie van het verhaal (1963) als basistekst: 'Het is de laatste versie waar Daisne zelf aan heeft gesleuteld' (118), zoals Roelens het verwarrend aangeeft; het is niet de laatste waaraan Daisne heeft *kunnen* 'sleutelen': latere drukken heeft hij, zo niet actief dan toch nog altijd passief, geautoriseerd. Voor Roelens' keuze zou ook het volgende pleiten: 'De meeste critici hebben deze versie gerecenseerd en op kleine spellingsveranderingen na is deze tekst in latere versies herdrukt

en werd hij door duizenden mensen gelezen.' (118) Dat heeft nog maar weinig met de wil van de auteur te maken. Bovendien: feiten betreffende de receptie en het lezerspubliek ontbreken in deze editie. Roelens constateert: 'Er is [...] geen eerdere (of latere) versie die speciale aandacht verdient.' (119) De keuze van de basistekst is er – zo bezien – dus een van lood om oud ijzer.

De beschouwingen betreffende komma's, dialoogaanduidingen, beletseltekens en accenten in de basistekst zijn van geringe importantie. Op tal van punten tracht de editor de auteur te verbeteren: diens (inconsequente) revisies voert Roelens consequent uit: *een* wordt *één*, en dat soort ingrepen die alleen zin hebben voor een leeseditie voor een breed publiek; gezien alle bijgeleverde oer- en meta-tekst is daarvan geen sprake. Tot slot wordt uitgelegd dat weliswaar de uitgave van 1963 als basistekst is gekozen, maar dat de 'paragraaf-indeling' (127) – dat wil zeggen de geleding in alinea's – is overgenomen van de uitgave van 1950 (de alineaveranderingen zijn in een lijst verantwoord). Men kan dus in plaats van een tekstkritische editie ook spreken van een amalgaam- of composiet-uitgave, waarin het moeilijk is enige van de ooit door de auteur zelf gerealiseerde uitvoeringen *in toto* terug te vinden.

De woordverklaringen zijn, volgens opgave van de editor zelf, overbodig: op één na zijn ze 'alle [...] in Van Dale terug te vinden'. (133). Het opgenomen diplomatische afschrift van het roman-plan is leuk voor de liefhebber, maar gezien de beoogde editievorm overbodig. De 'bijgevoegde' CD-ROM (118 en achterflap) bevat alleen transcripties van de docu-

mentaire tekstbronnen, geen facsimile's; fundamentele controle is niet mogelijk. Overigens is de CD-ROM *de facto* niet bijgeleverd; ze moet blijkens de aanbiedingsfolder apart worden besteld (en betaald).

De historisch-kritische Minne-editie is van een herkenbaarder soort en (anders dan de Daisne-uitgave) geheel geschoeid op de leest van Mathijssens *Naar de letter* en de CHI-reeks Monumenta Literaria Neerlandica, in het bijzonder het meermalen genoemde Nijhoff-deel (1993). De arbeidsintensiviteit van het historisch-kritisch editeren straalt af van deze driedekker van bijna 4,5 kilo. De verantwoording is bijzonder gedetailleerd, maar doet – voor de niet-ingewijde lezer – waarschijnlijk weinig af aan de gebrekkige, dwarse toegankelijkheid die deze edities helaas eigen is. De aangeboren editeursneiging om een model te kiezen en daarvan af te wijken, speelt daarbij ook een rol. Zo kiest T'Sjoen (anders dan de Nijhoff-editie) als basistekst de *laatste* geautoriseerde versie van ieder gedicht, terwijl hij een *progressief* varianten apparaat hanteert, en de chronologische volgorde van de teksten baseert op de *vroegste* voltooide versie. De argumentatie voor deze opzet is niet overtuigend, zelfs irrelevant: 'Vaak hebben gedichten pas in de laatste definitieve fase hun vorm gevonden. De vroegere versies zijn ontegenzeggelijk minder betrouwbaar [!] dan de laatste voltooide versies.' (II: 10) Hieruit spreekt de doelstelling om de laatste, poëtische auteursintentie te honoreren, en niet om een kale, editoriale databank samen te stellen (wat ook gesuggereerd wordt: II: 6). 'Bijkomend argument', noteert

T'Sjoen, 'om voor de laatste geautoriseerde versie te kiezen, is de contemporaine receptie. De recensies van Minnes poëzie zijn alle gebaseerd op de definitieve druk van de gedichten. Aangezien Minne geen wijzigingen meer aanbracht in gepubliceerde gedichten, hebben die versies het beeld van zijn dichterschap bepaald. Mochten we opteren voor de vroegste versie als basistekst, dan zou een ander beeld zijn ontstaan, dat we wel als geautoriseerd maar niet als definitief konden beschouwen.' (II: 11) Maar het weergeven van een auteursbeeld is *niet* het doel van deze 'Minne-documentaire' (II: 6), waarin, zoals T'Sjoen aangeeft, biografische, poëtische, receptiehistorische, intertekstuele en cultuurhistorische informatie niet thuis zouden horen (II: 6). Daar komt bij dat de compositie van Minnes enige echte bundel, *In den zoeten inval*, in het tekstdeel toch 'op geen enkele manier te achterhalen' is (II: 19). Bovendien staat een leestekst als het goed is 'in functie van de inrichting van het variantenapparaat.' (II: 10)

Een andere afwijking van de CHI-standaard en de Nijhoff-praktijk is de keuze voor onevenwichtige sigla. Een manuscript wordt aangeduid met 'M', een drukproef met 'P', een tijdschriftpublicatie met 'T', een druk van een boek echter niet met 'D', maar met bijvoorbeeld 'Idzi' (*In den zoeten inval*; gelukkig wordt *In den zoeten inval* en andere gedichten aangeduid met 'VG'). Hierdoor ontstaan in de linkermarge spatieuze siglakluwens als: $M^1TM^{2-3}Idzi^{0-2}WS^{1-2}VG$ (III: 422). Was er gekozen voor één soort van siglering én zouden niet alle sigla exact genoemd zijn maar waar mogelijk samengevat (zoals in de Nijhoff- en de

recentere Achterberg-editie), dan had er in het onderhavige geval kunnen staan: *M^l-D⁵*. Zo'n schralere marge vergt minder zetbreedte en dat zou ruimtewinst zijn voor de varianten, die in deze editie zozeer in de verdrukking zijn gekomen dat soms *binnen* een synopsis overgestapt moest worden op een kleinere letter. Het lezen van synopses, toch al geen pretje, wordt zo een oefening in optische accommodatie.

De (typografische) uitvoering is ook in andere opzichten een droef stemmend aspect van deze editie. Deel I en III zijn geprint in een lelijke, niet-proportionele Courier-letter. Wat deel III betreft, is dat misschien gedaan om tekstdelen in het apparaat onder elkaar te kunnen plaatsen; voor deel I, met louter klare leestekst, geldt dat niet. Deel II, waarin onder andere de systematiek van het variantenapparaat met talloze voorbeelden uit deel III uit de doeken wordt gedaan, heeft een aantrekkelijker, proportionele Times New Roman. Het ergste is, dat de keuze voor die Courier, die gezien deel II niet nodig is, helemaal niets heeft opgelost. De synopses zijn werkelijk abominabel opgemaakt: de meeleestekens zwerven over de pagina, recht of schuin-links of schuin-rechts onder een al dan niet mee te lezen tekstdeel; de lezer mag het zelf uitzoeken, gokken wat de bedoeling van de editeur was. De uiterlijke verzorging van deze editie is eigenlijk een belediging zowel van de lezer als van de editietechniek, zeker waar T'Sjoen zijn best gedaan heeft om alle varianten in spelling, interpunctie en accenten waar mogelijk en wenselijk integraal op te nemen, en zelfs de correctievoorstellen van Minnes poëtische *sparring*

partners – Roelants en Herreman – een weloverwogen plaats heeft geboden. Bij deze typografische horreur komt nog dat in veel gevallen de commentaar zo slecht is opgemaakt, dat de tekst rechts van de pagina valt; ook in deel II verliest de editeur regelmatig de macht over de tekstverwerker. Ik ga voorbij aan de titel, die op het omslag anders luidt dan op de titelpagina en die in deel I anders is dan in deel II en III, maar wijs er wel op dat er in deel II twee alinea's beginnen met '[voor publicatie aanpassen, yt]' (II: 36, 47), dat de apostrofes in het apparaat en ook in deel II alle kanten opwaaien, dat de nummering van de gedichten op de in het verkeerde deel ingevoegde CD (met schitterende facsimile's overigens!) niet in alle gevallen strookt met die op papier. Door dit alles kom ik niet aan de inhoud van deze editie toe binnen het toch al ruimschoots overschreden bestek.

Voor alle duidelijkheid: een traditie of een norm is me niet heilig, maar een afwijking moet wel functioneel zijn. Helaas laten beide edities op dat vlak veel te wensen over.

Fabian R.W. Stolk, Utrecht, juni 2005