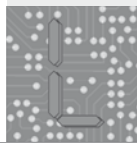


Van *Paludes* naar *Moer*



NIJHOFF, GIDE EN DE TEKST ALS EUROPESE RUIMTE

Mathijs Sanders

1. Inleiding

Geen oeuvre uit de moderne Nederlandse letterkunde is zo veelvuldig becommentarieerd als dat van Martinus Nijhoff. Zijn poëzie ligt stevig verankerd in de canon van de Nederlandse literatuur en blijkt nog telkens andere inzichten en nieuwe duidingen uit te lokken. Bij alle aandacht die Nijhoffs werk ten deel is gevallen, is de geringe belangstelling voor zijn vertalingen opmerkelijk. ‘Als iemand ooit pogen wil het wezen van Nijhoffs dichterschap te analyseren, zullen de vertalingen onmisbaar blijken,’ schreef Pierre H. Dubois in 1955.¹ Het verschijnen van het derde deel van zijn *Verzameld werk* in 1954 en 1982, noch een in 1994 uitgebrachte bloemlezing uit Nijhoffs proza met drie vertaalde libretti, hebben echter tot een opleving van de aandacht geleid.² De reputatie en kwaliteit van Nijhoffs vertalingen zijn evenwel onbetwist. Niet toevallig is de meest prestigieuze Nederlandse vertaalprijs, ingesteld in 1953, naar hem vernoemd.

Oorzaken van deze geringe aandacht zijn vermoedelijk de traditionele visie op vertalingen als ‘bijwerk’ naast het oorspronkelijke oeuvre en het al even traditionele denken over vertalen in termen van ‘verlies’, een visie die pas de laatste jaren verdrongen wordt door vertaalwetenschappers die een meer positieve kijk prefereren en een vertaling beschouwen als ‘een document van een creatieve ontmoeting met het origineel, dat daardoor verandert.’³ Dat een vertaling doorgaans niet werd beschouwd als een autonome literaire tekst, verklaart mogelijk de bescheiden belangstelling voor vertalingen in de hoogtijdagen van de ergocentrische literatuurbenaderingen. Maar de veronachtzaming van Nijhoffs vertalingen moet mijns inziens vooral worden toegeschreven aan de sterk nationale oriëntatie van de Nederlandse literaire historiografie. Het is een eenvoudige observatie dat twintigste-eeuwse Nederlandse literaire tijdschriften, critici, uitgevers, vertalers en bemiddelaars – om maar enkele spelers in het literaire veld te noemen – vaak grote belangstelling hadden voor literatuur uit de omringende landen. Ook in het Inter-

bellum bestond de Nederlandse literaire markt voor een zeer groot deel uit vertaalde en onvertaalde buitenlandse teksten, besteedden literaire tijdschriften aandacht aan buitenlandse literatuur en bewogen auteurs, uitgevers, critici en vertalers zich in Europese literaire en culturele netwerken. In de vele programmatische teksten die in de jaren twintig en dertig verschenen, werd de noodzaak benadrukt om de Nederlandse literatuur op een Europees plan te brengen door haar te ijken naar de beste buitenlandse literatuur. 'De vrees dat een literatuur haar eigen karakter zou kunnen verliezen naarmate zij europeescher van visie wordt, van cultuur en niveau, is een kinderachtige vrees, en nogmaals een provinciale,' schreven Marsman en Du Perron in 1935. Wilde de Nederlandse literatuur tussen de klippen van het provincialisme doorschieten, dan was aandacht voor het buitenland geboden.⁴

De internationale dynamiek van de Nederlandse literaire werkelijkheid is in de literair-historiografische praktijk nauwelijks zichtbaar. Afzonderlijke deelstudies over de ontvangst van individuele buitenlandse schrijvers hebben voorsnog niet geresulteerd in systematische aandacht voor de presentie van buitenlandse opvattingen en teksten in het Nederlandse literaire systeem en voor de wijze waarop die literatuur in Nederland functioneerde. Ook recente handboeken en overzichtswerken perken de Nederlandse literatuur met grote vanzelfsprekendheid in tot de literatuur die binnen de landgrenzen is geproduceerd door Nederlandse auteurs, waarbij veelal terloops aan mogelijke buitenlandse invloeden wordt gerefereerd. De beschrijving van het literaire verleden langs louter autochtone lijnen staat echter op gespannen voet met de internationale kleuring van de Nederlandse literaire repertoires en van de Nederlandse literaire dynamiek. Wanneer de grenzen van het nationale onderzoekskader worden overschreden, openen zich nieuwe perspectieven. Onderzoek naar de presentie en receptie van buitenlandse literatuur in het Nederlandse literaire systeem in de vorm van signalementen, recensies, vertalingen, poëtische verbindingen en intertekstuele verwerkingen is dan geboden.⁵

Door Nijhoff te plaatsen in de context van het literaire Modernisme hebben Sötemann, Fokkema, Bronzwaer, Van Halsema, Dorleijn, Van den Akker en Vaesens een opening gemaakt naar bestudering van Nijhoffs oeuvre in een internationaal perspectief.⁶ Een benadering waarbij analyse van teksten wordt gecombineerd met onderzoek naar de infrastructuur van het literaire leven en naar het 'literair-sociaal gedrag' van de auteur lijkt de aangewezen weg om Nijhoff in de Europese ruimte te situeren. Langs die twee lijnen ontstond in de jaren negentig het beeld van Nijhoff als een traditiebewuste Modernist met een uitgesproken ambachtelijke visie op het dichterschap.⁷

Een overzicht van Nijhoffs verzamelde vertalingen versterkt het beeld van de auteur als een 'klassicist-modernist'.⁸ De traditie bleek voor Nijhoff een onuitputtelijk reservoir van vormen en motieven. Niet toevallig putte de vertaler Nijhoff bij voorkeur uit de antieke en canonieke Europese traditie: Euripides' *Ifigeneia in Taurië*, Menanders *Het scheidsgerecht*, Shakespeares *De storm* en het in 'Awater' opgenomen sonnet van Petrarca. Een tweede groep vertalingen bestaat uit teksten van

tijdgenoten die zich als vernieuwers nadrukkelijk schatplichtig verklaarden aan die Europese traditie: Ramuz' *De geschiedenis van den soldaat*, Stravinsky's *Het verhaal van den vos*, *De cocktailparty* en enkele gedichten van T.S. Eliot en André Gide's *Paludes*, dat onder de titel *Moer* in 1929 voor het eerst verscheen.⁹ In het navolgende zal deze laatste vertaling worden belicht. Welke perspectieven opent onderzoek naar deze vertaling op Nijhoffs werk en op de verbindingen tussen de Nederlandse en buitenlandse literatuur? Achtereenvolgens zal aandacht worden besteed aan Nijhoffs ontmoeting met het werk van Gide, zijn vertaling van *Paludes* en aan de creatieve impuls die Nijhoff van Gide heeft ondergaan. Bestudering van de gedeelde infrastructurele en intertekstuele ruimte van deze twee schrijvers maakt het mogelijk iets zichtbaar te maken van de internationalisering van de Nederlandse literaire cultuur in het Interbellum.

2. Nijhoff over Gide

In het najaar van 1922 verbleef de achtentwintigjarige Nijhoff voor de tweede maal in zijn leven een aantal weken in Parijs.¹⁰ Op 10 oktober had hij zijn intrek genomen in het Hotel Des Grands Hommes aan het Place du Panthéon. In de Franse hoofdstad ontplooielde de jonge dichter-criticus zich als literair bemiddelaar. Hij ondernam pogingen om werk van Nederlandse schrijvers in het Frans vertaald te krijgen en legde als een volleerd netwerker contacten met Parijse uitgevers, vertalers en tijdschrijftredacties. Met klaarblijkelijk gemak bewoog hij zich in de kringen van de hoofdstedelijke avant-garde. Met zijn al even kosmopolitische echtgenote op afstand, Netty Nijhoff-Wind, onderhield hij een levendige correspondentie. De kennismaking met André Gide speelt in deze Parijse brieven een prominente rol. Nijhoff volgde het werk van Gide al jaren op de voet. Op 11 oktober 1922 vroeg hij bij het bureau van de *Nouvelle Revue Française* naar het adres van Gide. Daar werd hem te verstaan gegeven dat hij zich schriftelijk tot de *NRF* moest richten, die de brief vervolgens naar de auteur zou doorsturen.¹¹ Een week later schreef de dichter heet van de naald aan zijn vrouw:

Amice,

Je kunt je mijn schrik niet voldoende indenken! Ik stond half-zes in mijn overhemd me te waschen, om te gaan eten. Ik was net een schoone boord uit de kast halen. Alles lag overhoop in mijn wanordelijke kamertje: vest en jas op het bed, open boeken kris-kras op de tafel, overall rommel, en een rook om te snijden, want ik had den heelen middag zitten lezen op mijn kamer. – Enfin, er wordt geklopt. Ik roep: Entrez. – En de deur gaat open en op den drempel staat een stevig heer van middelbare lengte, met een glimlachend lang-ovaal gezicht, in een lange grijs-groene pellerien. Hij zegt: 'Vous êtes M. Nijhoff.' Ja, zeg ik, komt u binnen. 'Mijn naam is André Gide, u heeft me geschreven en hier ben ik.' Ik viel letterlijk achterover tegen het bed.

Denk eens aan: Gide in de Gr. Hommes op mijn kamer! Ik liet hem zitten op mijn eenige stoel en ging als een haas mijn boord aandoen. Hij zat te lachen om mijn verlegenheid, en verontschuldigde zich. Hij is een alleraardigste man. Hij had niet veel tijd, kwam alleen maar om een brief af te geven (waarin een rendez-vous stond) en was, hoorende dat ik thuis was, even naar boven geklommen. Wij hebben toen samen gewandeld tot St. Sulpice, waar hij afscheid nam en in een tram naar St. Cloud stapte. Vrijdagmorgen zal ik hem weer zien, op de Place de l'Odeon. Dan gaan we samen naar zijn uitgever, om de voorwaarden van de Hollandsche vertaling te bespreken.¹²

In de dagen die volgden sprak Nijhoff met Gide over de mogelijkheid een deel van diens oeuvre in Nederlandse vertalingen te laten verschijnen bij Elsevier, Meulenhoff, Querido of de Wereldbibliotheek. Gide toonde zich op zijn beurt behulpzaam en zegde toe zich sterk te zullen maken om werk van Van Genderen Stort in de *NRF* geplaatst te krijgen. Ook bracht hij Nijhoff in contact met Charles du Bos van uitgeverij Plon-Nourrit, met wie Nijhoff een overeenkomst sloot: ieder jaar zou één Nederlands boek bij deze uitgeverij verschijnen, waarbij Nijhoff werk aanbeval van Van Genderen Stort (*Kleine Inez*), Couperus (*De komedianten*), Coster (*Marginalia*) en zijn eigen echtgenote (*Afstand*).¹³ 'De naam van Gide is hier goud waard,' schreef Nijhoff op 26 oktober.¹⁴

Uit de aangehaalde brief blijkt dat Gide bij Nijhoff een mentale en zelfs fysieke schok veroorzaakte die wellicht een tweede 'schok der herkenning' was, na de eerste kennismaking met Gides teksten. Wie op zoek gaat naar een pakkende visie op Gide in Nijhoffs essays en kritieken komt evenwel bedrogen uit. In enkele recensies uit de jaren 1920-1922 van zijns inziens minder geslaagde psychologische romans van Karel Wasch, Emmy van Lokhorst en Jo van Ammers-Küller, attendeerde hij de lezers van *Het nieuws van den dag* op 'het kleine maar volmaakte werkje' *La porte étroite* en op *Isabella* als geslaagde specimina in dit genre.¹⁵ Al even terloops was vijftien jaar later de allusie op *Paludes* in de lezing 'Over eigen werk' uit 1935, waarin Nijhoff ook in waarderende zin en al even terloops refereerde aan Cocteau, Eliot, Proust, Lawrence, Joyce en Woolf.¹⁶ Wat eerder is opgemerkt met betrekking tot Nijhoffs schaarse uitspraken over Eliot lijkt ook hier geldig: juist wat verzwegen wordt is van belang.¹⁷ De ontmoeting met Gide was natuurlijk ook en vooral een ontmoeting op papier en deze ontmoeting heeft diepe sporen getrokken in het werk van Nijhoff, dieper dan de terloopse referenties aan Gide in de kritieken doen vermoeden.

In de jaren twintig en dertig werkte Gide als een katalysator in het Nederlandse literaire debat. In hun visie op Gide stonden Greshoff en Du Perron, die de Franse auteur tot ijkpunt maakten van hun uitgesproken elitaire en individualistische opvattingen, lijnrecht tegenover de levensbeschouwelijke idealisten van katholieke en ethisch-humanitaire signatuur als Gerard Bruning en Dirk Coster, die Gide schuldig verklaarden aan de morele ontworteling van de Westerse cultuur en maatschappij.¹⁸ In het strijdgewoel over Gide in het Nederlandse literaire veld heeft

Nijhoff, afkerig van literaire polemieken, zich niet gemengd. Voor hem was Gide in de eerste plaats een creatieve factor.

3. Gide over Nijhoff. Van *Paludes* naar *Moer*

Nijhoff moet de behoefte gevoeld hebben zich Gides werk creatief eigen te maken en besloot een van diens vroege werken, *Paludes* (1895), te vertalen. Anders dan in het geval van *De geschiedenis van den soldaat* was er geen sprake van een opdracht. Nijhoffs vertaling van *Paludes* was de tweede Nederlandse Gidevertaling die het licht zag (de eerste verscheen in 1928 bij Van Gorcum in Assen: F.J. de Jongs vertaling van *Le retour de l'enfant prodigue* onder de titel *De terugkeer van den verloren zoon*). Dat de eerste vertaling pas 37 jaar na Gides debuut en entree in de Nederlandse literatuurkritiek verscheen, zal verschillende oorzaken hebben. De veronderstelling ligt voor de hand dat wie Gide las, het Frans voldoende machtig was om zijn teksten in de oorspronkelijke taal te lezen en aan een vertaling geen behoefte had.¹⁹ Onder literatoren die Gide vroeg lasen, zoals Van Deyssel in de late jaren negentig, bestond aanvankelijk nog geen behoefte om zich de auteur eigen te maken door zijn werk te vertalen: die creatieve krachtmeting zouden Martinus en Netty Nijhoff, Marsman en Last in de jaren twintig en dertig aangaan. Bovendien zagen uitgevers ongetwijfeld meer brood in vertalingen van werk van canonieke oudere auteurs als Balzac, Dumas père en Zola en van populaire schrijvers dan in dat van de niet voor een groot publiek toegankelijke Gide.

De tekst- en publicatiegeschiedenis van Nijhoffs *Moer* kende een grillig verloop. Naar eigen zeggen schreef Nijhoff zijn vertaling in september 1928, na jarenlang met het plan te hebben rondgelopen.²⁰ In 1929 verscheen de vertaling in drie afleveringen van het maandblad *De stem*.²¹ Die publicatie was opmerkelijk. Aanvankelijk koesterde Nijhoff sympathie voor redacteur Dirk Coster en werkte hij met een zeker enthousiasme mee aan het in 1920 opgerichte tijdschrift dat een alternatief zocht voor het door velen als steriel ervaren estheticisme. Maar al na twee jaar was Nijhoffs waardering voor Costers ethisch-humanisme danig bekoeld en in 1924 had hij zich met zijn dubbelrecensie van *Nieuwe geluiden* expliciet tegen Costers poëtica verzet.²² Opmerkelijk was de publicatie in *De stem* ook gezien de afwijzing van Gide door Coster en de zijnen. Gides werk en opvattingen beantwoordden niet aan de eis van 'bewogen menselijkheid' die Coster aan de schrijver en diens werk stelde.²³ Eén van de vaste medewerkers van *De stem*, de romanist Johannes Tielrooy, had al in de eerste jaargang fundamentele kritiek geuit op de elitaire mentaliteit van 'den Parijschen lettré' en op het gebrek aan 'vastheid' in Gides levensvisie:

Niet steeds kan men blijven roepen dat men toch zoo vol van 'ferveur' is; de banden die men wil 'verbreken'... breken werkelijk ten slotte, en wie steeds weer 'vertrekt', moet eindelijk toch ergens aankomen en blijven. Ergens toch moet voor ieder een vastheid zijn. Ergens moet een

plek zijn, van waar uit men iets anders ziet dan zichzelf alleen, de plek waarop men slechts heeft te verwijlen, om doorstroomd te worden van het verrukkende besef eener gemeenschap en maatschap.²⁴

Dat *Moer* desondanks in *De stem* verscheen, en niet in *De gids* (waar in 1926 Nijhoffs vertaling van *L'histoire du soldat* en in 1928 van *The Tempest* waren verschenen) heeft mogelijk te maken met een oude toezegging aan Coster uit de beginjaren van diens tijdschrift.

Vermoedelijk overwoog A.A.M. Stols al in 1929 om *Moer* op de markt te brengen, maar tot een uitgave kwam het niet.²⁵ Dat juist Stols belangstelling koesterde voor Nijhoffs vertaling is niet verwonderlijk. Aan het firmament van deze *éditeur-lettré*, die medio jaren twintig een positie wilde veroveren op de Franse bibliotheekmarkt met uitgaven van werk van onder anderen Larbaud en Valéry, was Gide een grote ster.²⁶ Nadat hij in 1926 toegang had gekregen tot Gide, onder patronaat van Valéry Larbaud, kreeg Stols in 1928 toestemming een herdruk uit te geven van *Le voyage d'Urien*, versierd met vignetten van Alfred Latour. Twee jaar later maakte hij voor de Éditions de la Nouvelle Revue Française van Librairie Gallimard in opdracht van André Malraux een luxe editie van *Paludes* met etsen van Alexandra Grinevsky.²⁷ In 1935 stelde Du Perron aan Stols voor om *Moer* op te nemen in de serie Kaleidoscoop, 'gegeven de tegenwoordige beroemdheid (ook in Holland) van Gide', waarbij Du Perron refereerde aan Marsmans vertaling van *L'immoraliste* die kort daarvoor bij Querido was verschenen.²⁸ Het zou echter tot 1944 duren voordat *Moer* in boekvorm verscheen bij Stols, als clandestiene uitgave in een oplage van 125 exemplaren en geantedateerd 'Brussel 1929'. Vanzelfsprekend circuleerde deze uitgave uitsluitend in kleine kring, volgens het colofon die van 'den vertaler, den drukker en hunne vrienden'.²⁹ In 1947 kondigde uitgeverij De Driehoek een herdruk van *Moer* aan, maar deze uitgave vond geen doorgang.³⁰ Voor het grotere publiek kwam de tekst pas in 1954 beschikbaar in het derde deel van Nijhoffs *Verzameld werk*, waarvan vooral de eerste twee delen de aandacht zouden trekken.³¹

3.1 Een spel met teksten

Toen *Moer* in 1929 verscheen was *Paludes* vierentwintig jaar oud. André Gides *Paludes* verscheen in mei 1895 bij de Librairie de l'Art indépendant, nadat delen van de tekst waren voorgepubliceerd in *Le Réveil*, *La Revue Blanche* en *L'Oeuvre sociale*.³² *Paludes* is het verhaal van een naamloze ik-verteller die zich beweegt in de literaire kringen rond zijn vriendin Angèle en werkt aan een verhaal, getiteld 'Paludes', over het personage Tityrus uit de Bucolische gedichten van Vergilius. Het verhaal-in-wording wordt door de gasten die de salon van Angèle frequenteren doorlopend van commentaar voorzien.³³ De uitkomst van het avontuur dat het schrijven voor deze verteller is, ligt alles behalve vast; het gevaar van een creatieve impasse ligt om iedere hoek.

Paludes wordt veelal gelezen als een amusante satire op de literaire saloncultuur in Parijs ten tijden van het Symbolisme en derhalve als een satire op een deel van Gides eigen literaire verleden in de kringen rond Mallarmé.³⁴ Een tweede constante in de beschouwingen over *Paludes* betreft de moderniteit van de tekst. Gide brak met de naturalistische romanconventies door contingentie in het handelingsverloop te laten prevaleren boven causaliteit en lineairiteit en door de auctoriale verteller of vertelinstantie te vervangen door observerende subjecten in de vertelde wereld. De personages zijn in de eerste plaats bewustzijnsformaties: *personae* die gemakkelijk van rol en identiteit wisselen en door wie de tekst een polyfoon geheel van stemmen wordt. Identificatie van de lezer met de vertelde wereld wordt daardoor systematisch geblokkeerd. Gide experimenteerde in *Paludes* met de *stream of consciousness*-techniek³⁵ en met metafictionaliteit: de lezer leest het verhaal over een verhaal dat een schrijver schrijft (een techniek die Gide typeerde met de aan de heraldiek ontleende term *mise en abyme*). Door de afwisseling van genres en vormen - *journal intime*, dramatische dialogen, essayistische en aforistische notities en fragmenten poëzie – maakt de tekst een hybride indruk. *Paludes* heeft een minimaal handelingsverloop: de vertellende schrijver en zijn eveneens dagboekschrijvende personage Tityre zijn observerende en contemplatieve naturen die het isolement verkiezen boven de gemeenzaamheid, waar zij overigens wel bij vlagen naar lijken te verlangen. Het handelen van de verteller(s) is het schrijven. De centrale tekst eindigt met een variant op het begin:

A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège.

Il dit: "Tiens! Tu travailles?"

Je répondis: "J'écris *Paludes*."³⁶

A six heures, entra mon grand ami Gaspard.

Il revenait de l'escrime. Il dit:

"Tiens! Tu travailles?"

Je répondis: "J'écris *Polders*..."³⁷

In de tussenliggende hoofdstukken, die telkens één dag beslaan (van dinsdag tot en met zondag), is de lezer getuige van de creatieve *ups* en *downs* van de schrijver, die vaardiger blijkt op papier dan in het leven: de reis die hij met Angèle onderneemt om aan de verstikkende salon te ontkomen, loopt uit op een reisje van niets ('le petit voyage').

Paludes is een spel met teksten, een spel voor spelende lezers die over een niet geringe intertekstuele competentie beschikken. De krachtigste intertekst is die van Vergilius' *Bucolica*, waarmee Gide zijn werk verankert in de klassieke literaire traditie en waarmee de thematische opposities in het verhaal worden versterkt: de sedentair versus de nomade, observeren versus handelen, stad versus land.³⁸ Gide transformeerde de *locus amoenus* van Vergilius' eerste ecloge in het moeras waar

zijn Tityre uit het ingebedde verhaal een toren bewoont die hem van de bewoonde wereld scheidt en van waaruit hij zijn omgeving observeert.

Gides tekst stuurt aan op ontregeling van de lezer en in deze ontregeling spelen de periteksten een dirigerende rol.³⁹ De titel *Paludes* opent reeds diverse betekenismogelijkheden. De titel kan via het Latijnse ‘palus/paludis’ betrokken worden op het moeras waar Gides Tityre zich bevindt. Maar uit de titel kan ook het Latijnse ‘ludus’ (spel, spot, scherts) worden afgeleid, waarmee op het ludieke karakter van de tekst wordt geattendeerd maar meteen ook op het tegendeel: *pas-ludes*. Onmiskenbaar spelen ook het Italiaanse ‘paludamento’ en ‘paludare’ mee, dat onder meer respectievelijk ‘apenpak’, of ‘omhaal (van woorden)’ en ‘opsieren’ betekent. Dan volgt de opdracht: ‘A mon ami Eugène Rouart j’écris cette satire de quoi’. De bevriende auteur en landbouwkundige (!) krijgt een ‘satire’ voorgelegd over ‘iets’ (‘de quoi’). Het is aan de lezer om het object van de satire te bepalen: de literatuur, de saloncultuur, de soms door pseudoniemen versleutelde auteurs die in de tekst figureren? Al even raadselachtig is het motto ‘Dic cur hic (L’autre école.)’, dat kan worden vertaald als ‘zeg mij [Dic] waarom [cur] hier [hic]’. ‘L’autre école’ zou een verwijzing kunnen zijn naar de symbolistische kringen van rond de eeuwwende 1900. Op het motto volgt een kort opschriftloos voorwoord (door Bertrand het ‘Avertissement’ genoemd):

Avant d’expliquer aux autres mon livre, j’attends que d’autres me l’expliquent. Vouloir l’expliquer d’abord c’est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m’y intéresse, c’est ce que j’y ai mis sans le savoir, - cette part d’inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. – Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l’accueil de Dieu sera grand. – Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.⁴⁰

Het voorwoord keert het traditionele pact tussen auteur en lezer om, door de lezer tot betekenisgever te promoveren en daaraan een principieel pleidooi te verbinden voor poly-interpretabiliteit. Met deze opvatting stond Gide bepaald niet alleen. In zijn ‘Commentaires de *Charmes*’ (1928) noteerde Paul Valéry, die zich evenals Gide verzette tegen de fixatie van het voltooid kunstwerk: ‘Mes vers ont le sens qu’on leur prête. Celui que je leur donne ne s’ajuste qu’à moi, et n’est opposable à personne.’⁴¹ Ook Nijhoff meende dat het ogenschijnlijk voltooid gedicht ‘slechts’ een hypothese was. Na publicatie was de lezer aan zet. De tekst, die geen zekerheden maar mogelijkheden biedt, was een partituur die door iedere individuele lezer telkens opnieuw tot klinken kon worden gebracht. Het is niet toevallig dat Roland Barthes, die zeventig jaar na *Paludes* in zijn beroemde essay ‘De dood van de auteur’ proclameerde, een groot bewonderaar was van Gides tekst.⁴²

De periteksten die volgen op de hoofdtekst nemen de draad van het ‘Avertissement’ op. Het ‘Envoi’, een gedicht in elf disticha, is een parodie op enkele *topoi*

van de symbolistische lyriek (de muziek als ideaal, de maan als buitenwereldlijk toevluchtsoord, de dichter als profeet) en benadrukt het échec van het schrijven in het laatste distichon:

Nous avons bâti sur le sable
Des cathédrales périssables.⁴³

Ook het daaropvolgende ‘Alternative’ staat in het teken van de onvoltooidheid: de anonieme verteller benadrukt de nutteloosheid van zijn onderneming en het vervliegen van zijn gedachten. De laatste peritext is een ‘Table des phrases les plus remarquables de *Paludes*’, waarin twee tekstplaatsen uit het verhaal met paginaverwijzingen worden geciteerd en die eindigt met een reeks puntjes, gevolgd door de voetnoottekst met een Sterneaanse wending:

Pour respecter l’idiosyncrasie de chacun, nous laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille.⁴⁴

Waarna auteur, vertellers en personages door de achterdeur ontsnappen. De tekst is ontgrendeld en het is aan de lezer om het veld van betekenisomogelijkheden te exploreren.

De eersterangs schrijver verdwijnt in zijn werk, hij laat de kunstenaar sterven, opdat het kunstwerk leeft. Dat was Nijhoffs reactie op de enquête onder Nederlandse schrijvers over onderschatting en overschatting die in november 1934 op initiatief van Menno ter Braak door *Het vaderland* werd georganiseerd.⁴⁵ Nijhoffs verklaring consoneerde met de opvattingen over vorm en inhoud die eerder door T.S. Eliot waren verwoord in zijn essay ‘Tradition and the Individual Talent’ uit 1919, waarin Eliot het belang van ‘depersonalization’ benadrukte: ‘The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.’⁴⁶ Deze opvatting moet Nijhoff ook in Gides *Paludes* herkend hebben.

3.2 Nijhoffs vertaling

Naar de typologie van Paul Rodenko kan Nijhoff een ‘agonistische vertaler’ worden genoemd. ‘De agonistische vertaling – van *agon*, wedstrijd – is die waarin de vertaler zich als het ware met de schepper van het te vertalen gedicht meet, het is een krachtproef in de vorm van een dichterlijk spel, een poëtisch, “scheppend” dispuut.’⁴⁷ Nijhoffs vertaalopvattingen (door Ton Naaijens gestedilleerd uit de verzamelde vertaalkritieken) is direct te verbinden met diens poëtica waarin vormbewustzijn, ambachtelijkheid en transformatie kernbegrippen zijn. Een goede vertaling was in Nijhoffs optiek een creatieve krachtmeting met een anderstalige tekst, waardoor nieuwe betekenisomogelijkheden van die tekst konden worden

geopend. Nijhoff beschouwde (zijn) vertalingen dan ook niet als ‘bijwerk’, maar als een volwaardig deel van het creatieve oeuvre. Bovendien moest een vertaling bijdragen aan de ontwikkeling van de Nederlandse taal en literatuur. Terwijl hij met groot technisch vernuft stijl, syntaxis en versificatie van de bronteksten intact liet, schuwde Nijhoff de naturalisering niet waar het de transpositie van personages en verhaallocaties betrof, zoals nog zal blijken. Met *Moer* boog Nijhoff Gides *Paludes* zo ver om naar de Nederlandse literaire traditie en actualiteit, dat de vertaling grensde aan een herschrijving. Niet iedereen toonde zich enthousiast over Nijhoffs eigenzinnige bewerking. In een van de schaarse recensies van Nijhoffs vertalingen merkte H.A. Gomperts bij alle waardering voor Nijhoffs vertaalwerk op dat *Moer* als ‘een weergave’ van *Paludes*, een ‘al te grote zelfstandigheid’ had.⁴⁸

Het voert te ver om hier een gedetailleerde vergelijkende structuuranalyse van *Paludes* en *Moer* uit te voeren. In het navolgende zullen enkele bewerkingsmomenten worden belicht met bijzondere aandacht voor de in de vorige paragraaf genoemde periteksten.⁴⁹

Een in het oog springende transpositie betreft de speelruimte van het verhaal. Nijhoff verplaatst de handeling van Parijs naar Amsterdam. Het Luxembourg, de Pont Solférino en Montmorency worden het Vondelpark, de Sarphatibrug en Aalsmeer. Een vergelijkbare omzetting maakte Nijhoff in zijn expliciet als ‘Nederlandse bewerking’ gepresenteerde vertaling van *L’histoire du soldat*, waarvan de handeling in Zeeland wordt gesitueerd.⁵⁰ Opmerkelijker nog is de transpositie van persoonsnamen. De personages in *Paludes* worden herdoopt. Vaak zocht Nijhoff naar een direct Nederlands equivalent (Angèle wordt Engeltje), maar enkele personages kregen een biografische referent. Zo wordt Ildevert in *Moer* Groenhoff genoemd, waardoor een verbinding met Greshoff voor de hand ligt. Barnabé le moraliste wordt Heuvelaar, de moralist, waarmee Nijhoff uiteraard doelde op Just Havelaar, mede-oprichter en redacteur van *De stem*, van wie Nijhoff een onverholten afkeer had. Tancrede wordt Ravenbosch, een naam die via het pseudoniem John Ravenswood te herleiden is tot Slauerhoff. Vermakelijk en typisch Nijhoviaans is het optreden van de auteur als personage in zijn eigen fictie. Gides Martin uit *Paludes* wordt herdoopt in Martinus, die zich in de entourage van de salon van Engeltje ontpopt tot een literaire tegenspeler van de verteller: tegenover Martinus verdedigt de verteller de noodzaak van het vertrekken uit dat wat vertrouwd en benauwend is. Nadat Martin/Martinus zich heeft aangediend – met het *leitmotiv* ‘Tiens! Tu travailles!’ - tracht de verteller al schrijvend en schrappend zijn gedachten te ordenen, tot een andere salonbezoeker komt opdagen: de filosoof Alexandre/Sander (‘Tiens! Vous travaillez?’), waarna de verteller en Martin/Martinus hun beschreven velletjes uitwisselen en blijkt dat zij in vrijwel identieke formuleringen tegengestelde (en nogal diffuse) sofismen noteerden over blindheid en (on)geluk.

Behalve de namen van de personages worden ook die van enkele schrijvers aan wie in *Paludes* wordt gerefereerd naar de Nederlandse literatuur (geschiedenis) omgebogen. Pailleron wordt Emants, Huysmans wordt Boutens, Trarieux wordt [Van de]

Woestijne, Mallarmé wordt eerst Gorter en vervolgens ‘Mijnheer Roland Holst’ en ‘Monsieur Barrès, “le disputé”’ wordt ‘Van Looy, [...] een der Tachtigers’.

Gides uitnodiging aan de lezer om het spel van betekenisgeving te spelen heeft Nijhoff van harte aangenomen. Uit een vergelijking van de periteksten in *Paludes* en *Moer* blijkt hoezeer Nijhoff zijn tekst omhoog naar de Nederlandse taal en cultuur. De titel *Moer* genereert – net als *Paludes* – een reeks betekenis mogelijkheden. Het woord betekent veenturf, maar leidt fonetisch ook naar ‘moeras’ en morfologisch naar het Franse ‘moeurs’ (zeden), waardoor de tekst als een moderne zeden schets kan worden gelezen. Zinvol is ook een verbinding met het Zuid-Nederlandse ‘meuren’: stinken, gezien de drassige omgeving van Tityrus en de bedompte sfeer in de salon van Angèle (waartegen de kleine ventilator ‘voor letterkundigen’ niet opgewassen is). Maar ‘moer’ leidt ook naar ‘moeder’, en wel via het door Nijhoff toegevoegde ‘Motto der vertaling’: ‘Gezegent is dat lant / Daar ’t kint zijn moër verbrant.’ Het motto, dat het Latijnse motto vervangt, is afkomstig van de door Nijhoff bewonderde Vondel, die speelt met de dubbele betekenis van moer als ‘turf’ en, via ‘kint’, met ‘moeder’.⁵¹ Met het Vondelcitaat ent Nijhoff zijn vertaling in de Nederlandse literaire traditie.

Een toevoeging is eveneens de ondertitel ‘Narrenspel’, waarmee het spelelement van de tekst wordt benadrukt en dat tevens fungeert als genre-aanduiding. *Paludes* moest het in 1895 stellen zonder subtitel (in manuscript luidde de ondertitel *Traité de la contingence* – opnieuw een ontregeling van lezersverwachtingen, want een ‘verhandeling’ was *Paludes* niet). Vanaf 1914 duidde Gide zijn ‘satire de quoi’ samen met een groep andere teksten (waaronder *Les caves du Vatican*) aan als een *sotie*, een middeleeuws profaan zottenspel, een mengvorm van klucht en moraliteit, waarin hoofdrollen zijn weggelegd voor de ‘zotten’ en andere stereotype figuren die veelal suggestieve namen hebben en soms indirect verwijzen naar bestaande personen.⁵²

Met *Moer* trad Nijhoff in het voetspoor van de bewonderde Gide. In en met *Paludes* reflecteerde Gide op enkele thema’s die ook Nijhoff in de jaren twintig niet onberoerd lieten. De Gide van *Paludes* speelt een spel met perspectieven, legt een mozaïek van teksten, voert een maskerade op en situeert zijn verhaal in een tijd-ruimtelijke *setting* vol drempels en overgangsmomenten.⁵³ De poëzie in *Moer* had in Nijhoffs dichtbundels *De wandelaar* (1916) en *Vormen* (1924) niet misstaan. Wanneer de verteller aan het einde van de eerste dag, thuisgekomen na een bezoek aan Angèle, de aanhef van zijn verhaal over Tityre in versvorm poogt te gieten, levert dat het volgende, naar de vorm traditionele kwatrijn op:

De ma fenêtre j’aperçois
Quand je relève un peu la tête
La lisière d’un petit bois
Qui ne s’est jamais mis en fête.⁵⁴

In *Moer* :

Vanuit mijn venster neem ik waar
En hoef daartoe slechts op te kijken
Een groepje boomen bij elkaar
Dat ik nog nooit in bloei zag prijken.⁵⁵

De contemplatieve kunstenaar, die door een venster de buitenwereld (die niet beweegt, niet ‘bloeit’) observeert zonder aan die wereld deel te nemen: het is een kleine stap van *Paludes/Moer* naar gedichten als ‘De wandelaar’, waarvan de vijfde strofe luidt:

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,
Die 'k kleiner zie en als van heel ver-af,
En die ik niet aanraken kan en hooren.⁵⁶

Gide en Nijhoff presenteren lege subjecten; hun verteller is een man zonder eigenschappen wiens identiteit bestaat uit de rollen die hij speelt in het ‘narrenspel’ van de tekst en die leeft in zijn gedachtenexperimenten, met de pen op papier, waar het leven getransformeerd wordt tot een autonome vorm. Van scherp omlijnde, coherente en eenduidig identificeerbare subjecten is geen sprake. Wat Bronzwaer aantoonde in het gedicht ‘De wandelaar’ geldt onverkort voor *Moer*: de dwangmatige fixatie van het overbewuste subject op het gedistantieerd observeren van de werkelijkheid maakt ieder handelen in die werkelijkheid onmogelijk.⁵⁷ Zoals Tityrus zich bij Vergilius heeft afgewend van het actieve bestaan, zo hebben de *personae* van Gide en Nijhoff zich teruggetrokken in de taal. Het echte avontuur is dan ook dat van het schrijven, een avontuur dat voortdurend op een echec dreigt uit te lopen maar dat resulteert in een verhaal: een even Gideaanse als Nijhoviaanse paradox. Door *Paludes* om te buigen en op Nederlandse literaire bodem te enten, maakte Nijhoff een emulatieve beweging. Het resultaat van zijn creatieve krachttoer roept een volgende vraag op: hoeveel Gide zit er in Nijhoff?

4. De pen op papier

De eerder aangehaalde brief van Nijhoff uit Parijs wekt minstens het vermoeden dat van Gide een krachtige creatieve impuls uitging op de Nederlandse dichter en criticus. Wie Nijhoffs werk uit de jaren twintig leest tegen de achtergrond van Gide kan tot de conclusie komen dat Gide diepe sporen heeft getrokken door Nijhoffs oeuvre. Het is interessant om delen van Nijhoffs werk te lezen met Gide als zoeklicht en zo de Europese dimensie van zijn werk nader te duiden.

Een *ars poetica* in de vorm van een verhaal over een observerende schrijver die in een impasse verkeert en die uitsluitend op papier tot nieuwe, tijdelijke inzichten komt; een samenspel van *journal intime* en dialoog; een ontstaanspoëtische obsessie die wordt verwoord in een metafictionele verhaalstructuur; een experiment met persoonsverdubbelingen en ongefixeerde standpunten: zo zou het signalement van *Paludes/Moer* kunnen luiden. Het zijn tevens ingrediënten van Nijhoffs beroemde verhaal *De pen op papier* uit 1926. Als Gide zich ergens in Nijhoffs oeuvre laat gelden, dan is het in deze tekst.⁵⁸ In de literatuur over Nijhoff wordt aan *De pen op papier* veelal een centrale plaats toebedeeld als manifest van zijn autonomistische en ambachtelijke poëtica.⁵⁹ Evenals *Paludes* behelst *De pen op papier* een afwijzing van het Symbolisme en een keuze voor het aardse schrijverschap als avontuur. De protagonisten in beide teksten zijn schrijvers met een uitgesproken ambachtelijke visie, het zijn *makers*.

Zelf duidde Nijhoff *De pen op papier* aan als een ‘novelle’.⁶⁰ De tekst is, evenals *Paludes*, een mengvorm van verhaal en essay. Zoals Nijhoff zichzelf liet optreden in *Moer* (‘Martinus’), zo figureerde hij ook in *De pen op papier*, nu als ‘Nijhoff’, de ik-verteller die het relaas doet van een ‘avontuur’ dat zich achter zijn schrijftafel zal ontrollen. ‘Nijhoff’ blijkt een gedesintegreerde persoon, wiens hoofd (denken) en handen (schrijven) van elkaar zijn losgeraakt. Deze dissociatie van hoofd en handen (‘ik ben vervreemd’) leidt tot een depersonalisatie: ‘Nijhoff’ neemt zichzelf waar, zittend achter de schrijftafel waar zich het ‘avontuur’ zal moeten voltrekken, een avontuur waar de schrijver met zijn rede geen vat op heeft. Het schrijven wordt een ‘fysiek genot’ genoemd. Het tweede deel van *De pen op papier* behelst het avontuur dat in het eerste deel was aangekondigd:

Nadat ik nog enige uren zonder resultaat aan mijn schrijftafel had zoek gebracht, begaf ik mij des nachts, met de laatste tram, naar de stad en bevond mij, iets na middernacht, op de Vijverberg in Den Haag.

In nachtelijk Den Haag ontmoet ‘Nijhoff’ niemand minder dan de Rattenvanger van Hamelen. Met hem bespreekt ‘Nijhoff’ de creatieve impasse waarin hij verkeert. Vervolgens ontvouwt de Rattenvanger een poëtica die volledig consoneert met de onpersoonlijke opvattingen van Modernisten als Eliot, Valéry en Nijhoff zelf. De kunstenaar moet buiten zichzelf treden en zijn eigen emoties buiten het werk houden. Thuisgekomen ziet ‘Nijhoff’ zichzelf aan zijn schrijftafel zitten: ‘het was ik die daar zat. Hij hield zijn pen nog in de hand en van het schuimwit papier vóór hem was de bovenhelft met golvende regels dicht beschreven.’

De pen op papier wordt doorgaans beschouwd als Nijhoffs reactie op *De afspraak* van A. Roland Holst uit 1923, eveneens een poëtische uiteenzetting in de vorm van een fictief verhaal. Waar Roland Holst zijn alter ego situeert in het verre rijk aan gene zijde van de wereld en een in het metafysische verankerde visie op poëzie presenteert, daar wandelt Nijhoffs dubbelganger in Den Haag en loopt hij rond met het idee een gedicht te schrijven over de Vijverberg.⁶¹ Terwijl Roland Holst een gesloten

wereldbeeld verbeeldt in een gesloten vorm en een helder omlijnende visie op het dichterschap, koos Nijhoff in *De pen op papier* voor een open einde: het verhaal biedt geen uitzicht op een oplossing; 'Nijhoff' ontwaakt weliswaar aan het einde van het verhaal, maar of zijn ervaring (het nachtelijk avontuur) tot een creatieve impuls leidt is onduidelijk, al wordt die suggestie wel gewekt, doordat aan *De pen op papier* een gedicht werd toegevoegd: 'De twee duiven', Nijhoffs vertaling van de fabel 'Les deux pigeons' van Jean de la Fontaine. Opnieuw leverde de traditie een tekst die als klankbord kon fungeren voor het eigen werk. De twee duiven disputeren immers over een te maken reis, die door de een als een avontuur en door de ander als een gevaar wordt gezien. De avonturier besluit de reis te maken om er bij terugkeer over te kunnen verhalen. Belaagd door gevaren keert hij huiswaarts, waarna de moraal van het verhaal uit de doeken wordt gedaan: het is beter thuis te blijven ('Bepaalt u tot elkaar, de rest heeft toch geen waarde'). Het gedicht is te verbinden met het 'avontuur' in *De pen op papier* en met 'le petit voyage' die de verteller in *Paludes* onderneemt met Angèle, een reisje dat letterlijk in het water valt en de reisgenoten snel weer naar huis doet keren. Het 'avontuur' in *De pen op papier* kan bovendien nog in verband worden gebracht met Gides *Le voyage d'Urien* (1893), waarin het hoofdpersonages Urien met enkele gezellen een hallucinatoire reis maakt die uiteindelijk, na hun ontwaken, een reis op papier blijkt te zijn geweest (een *voyage du rien*): ze lazen een boek.

De pen op papier is in verband gebracht met poëtische verhalen van A. Roland Holst (*De afspraak*, 1923), Arthur van Schendel (*Fratilamur*, 1928) en H. Marsman ('De bezoeker', 1931). Van den Akker stelt dan ook dat Roland Holst met *De afspraak* 'bijna een nieuw literair genre heeft geïntroduceerd, dat een aantal auteurs tot creatieve wedijver heeft aangespoord'.⁶² Een blik op het buitenland maakt evenwel nog andere en oudere verbindingen mogelijk. Ook *Paludes* immers is een in verhaalvorm gegoten poëtische vertelling (evenals bijvoorbeeld *Ein Brief* van Hugo von Hofmannsthal uit 1902, net als *Paludes* een afwijzing van de symbolistische esthetica). Het genre bood talrijke mogelijkheden, niet alleen om poëtische overwegingen in fictie te vangen, maar ook om de zo gewenste vernieuwing van het proza te bevorderen. Zoals Gides *Paludes* een breuk markeerde met de realistisch-naturalistische romanconventies en het begin vormde van een 'recherche du roman moderne' die vanaf 1913 in de *Nouvelle Revue Française* zou worden ondernomen, zo werd *De pen op papier* door Marsman en Du Perron (die zowel *Paludes* als *De pen op papier* meesterlijk vond) ingezet in hun streven het polderlandse proza te bevrijden van de ongewenste erfenis van naturalisme en de impressionistische beschrijvingskunst.⁶³ Nijhoffs verhaal kreeg dan ook een plaats in de door Marsman en Du Perron samengestelde bloemlezing die als een antwoord op de traditie van woordkunst en provinciaal 'huiskamerrealisme' was bedoeld, *De korte baan* (1935).⁶⁴

Kan de relatie van Nijhoff tot Eliot beschreven worden in termen van 'creatieve wedijver'?⁶⁵ Nijhoffs verhouding tot Gide draagt vooral de kenmerken van literaire verwantschap. In zijn vroege werk had Gide zich bekend tot een aardse en levensaanvaardende metafysica (het meest expliciet in *Les nourritures terrestres*), die ook in

Nijhoffs werk is aangewezen. In de Gide van *Paludes* moet Nijhoff niemand minder dan zichzelf en zijn eigen poëtische obsessies hebben herkend. Uit zijn Parijse brief blijkt dat die ontmoeting een schok der herkenning teweeg bracht, in de betekenis die Gomperts daar later aan gaf.⁶⁶ Wat *Paludes* voor Nijhoff aantrekkelijk maakte was vermoedelijk ook het 'schrijfbaar' karakter van de tekst: de realistische illusie wordt in *Paludes* systematisch verstoord, waardoor de lezer in de actieve houding van betekenisgever wordt gedreven: de lezer wordt schrijver.⁶⁷ Met 'Awater' schreef Nijhoff terug naar Joyce en Eliot, met *De pen op papier* naar Gide. Op auteurs die met hun paradoxale, polyfone, 'schrijfbaar' teksten uitnodigden tot terugschrijven reageerde Nijhoff niet in de eerste plaats met essays en kritieken, maar met vertalingen en poëzie. Zo is het betekenisvol dat de enige zeer terloopse verwijzing naar *Paludes* te vinden is in de Enschedese lezing 'Over eigen werk', een tekst die Nijhoff niet voor publicatie bestemd had, en dat hij uiteindelijk afzag van het voornemen, in 1922, om voor *De gids* een essay over Gide te schrijven.⁶⁸ Door met *Moer* en *De pen op papier* Gides *Paludes* te betrekken op de eigen ontstaanspoëtische problematiek en door het gebeuren in *Paludes* te naturaliseren en te actualiseren, creëerde Nijhoff in zijn vertaling ruimte voor het eigen dichterschap.

5. Besluit: spel met en zonder grenzen

De moderne letterkundige neerlandistiek was en is nog altijd sterk nationaal georiënteerd, zo concludeerden Joosten en Vaessens in het themanummer van *TNTL* over 'toekomstperspectieven in de studie van de Nederlandse letterkunde'.⁶⁹ Deze 'klacht' kan de uiting zijn van een crisisbewustzijn in het vakgebied, maar is ook op te vatten als een uitnodiging om het interpretatieve en literair-historische onderzoek in een comparatistisch kader te verrichten. Onderzoek naar de receptie van buitenlandse literatuur in Nederland is onder meer interessant omdat dergelijk onderzoek de internationale dynamiek en kosmopolitische aard van een relatief klein literair polysysteem zichtbaar maakt. Literatuurgeschiedschrijving wordt zo een spel met en zonder grenzen. De Romantiek dicteerde de onverbreekelijke band tussen literatuur en nationale identiteit en poneerde een originaliteitscriterium waarin vertaald werk kon gelden als 'onoorspronkelijk'. Hoe sterk deze romantische premissen in de literaire historiografie doorwerkten, blijkt uit het gegeven dat van de overvloedige aanwezigheid en beschikbaarheid van buitenlandse literatuur in Nederland in de handboeken weinig is terug te vinden. Het is veelzeggend dat Ton Anbeek in het nawoord van zijn in 1990 verschenen *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985* de wens uitsprak dat het onderzoek naar de geschiedenis van de Nederlandse literatuur in een Europese context zou worden verricht...en dat hij deze wens in de herziene editie van negen jaar later woordelijk moest herhalen.⁷⁰ In een internationaal perspectief is de nationale literatuur geen vanzelfsprekend afgebakende en gesloten eenheid meer, maar een open systeem dat voortdurend in verbinding staat met andere, buitenlandse systemen.

Zowel *Paludes* als *Moer* maakten deel uit van de literatuur in Nederland, waar (edities van) deze teksten werden geproduceerd, gedistribueerd, vertaald en gelezen en waar schrijvers en critici teksten van Gide inzetten in hun eigen positioneringsstrategie. Een samenspel van literatuurwetenschappelijke benaderingen (receptie-onderzoek, poëticastudie, editie- en vertaalwetenschap en onderzoek naar vormen van intertekstualiteit) kan het letterkundig onderzoek verder op een internationaal plan tillen. Dat vertalingen daarbij een prominent object van onderzoek zullen vormen is vanzelfsprekend.

Bijlage: bewerkingsmomenten in *Moer*

Gide (ed. 2003)	Nijhoff (ed. 1982)
Paludes	Moer
X	<i>Narrenspel</i>
Pour mon ami Eugène Rouart j'écrivis cette satire de quoi	X
<i>Dic cur hic</i> (L'autre école)	<i>Motto der vertaling</i> : Gezegent is dat lant Daar 't kint zijn moêr verbrant
[Voorwoord]	[Voorwoord]
[Hoofdtypekst]	[Hoofdtypekst]
Personage + dagaanduiding	Dagaanduiding + personage
Hermogène (22)	Weermuis (447)
Pailleron (33)	Emants (452)
le Luxembourg (39)	het Vondelpark (456)
le pont Solférino (53)	de Sarphati-brug (464)
[de vers] je les réussissais mal (60)	[verzen] omdat ik toch geen vormgevoel had (466)
Martin (66, 67, 69, 92)	Martinus (470, 471, 472, 485)
le philosophe Alexandre (68)	de wijsgeer Sander (472)
(un menu type) :	(een model-dieet) :
Monsieur Huysmans (71)	Boutens (473)
Monsieur Barrès (71)	Shakespeare (473)
Monsieur Gabriel Trarieux (71)	[Van de] Woestijne (473)
Monsieur Mallarmé (71)	Mallarmé (473)
Monsieur Oscar Wilde (71)	Wilde (473)
Ildevert (74, 84)	Groenhoff (475, 481)

Celui qui est à tout le monde (75)	Elckerlyc (475)
Barnabé le moraliste (79, 135)	Heuvelaar, de moralist (478, 506)
Tancrède (87, 135)	Ravenbosch (483, 506)
Nicodème (88)	Nico (483)
Monsieur Mallarmé (116)	Gorter (497)
Monsieur Mallarmé (118)	Mijnheer Roland Holst (499)
Monsieur Barrès, 'le député' (119)	Van Looy, 'een der Tachtigers' (499)
misère (div.)	gemoer (div.)
Montmorency (141)	Aalsmeer (510)
Evoi	Opdracht
Alternative	Dilemma
Table des phrases les plus remarquables de <i>Paludes</i>	Lijst van de opmerkelijkste volzinnen in <i>Moer</i>

Bibliografie

- Akker, W.J. van den**, 'Gedachten of gedaanten. Arthur van Schendels *Fratilamur* en de literaire context', in: *Literatuur*, jrg. 1, 1984, p. 65-71.
- Akker, W.J. van den**, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*, twee delen, Veen, Utrecht, z.j. [1985].
- Akker, Wiljan van den**, *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*, Bert Bakker, Amsterdam, 1994.
- Anbeek, Ton**, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985*, Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1990.
- Anbeek, Ton**, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*, Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1999.
- Anten, Hans**, *Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*, Reflex, Utrecht, 1982.
- Barnard, Willem**, 'Toeschouwer ben ik... Nijhoff als vertaler', in: *Literama*, 24 april 1984, p. 602-612.
- Barthes, Roland**, *S/Z*, translated by Richard Miller, Blackwell, Oxford, 1990.
- Barthes, Roland**, 'De dood van de auteur', in: Roland Barthes, *Het werkelijkheidseffect*, samenstelling Rokus Hofstede en Jürgen Pieters, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004, p. 113-122.
- Bel, Jacqueline**, 'Modernisme in de Nederlandse literatuur', in: Jan Baetens e.a. (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde 1910-1940*, Peeters, Leuven, 2003, p. 45-66.
- Bertrand, Jean-Pierre**, *Paludes d'André Gide*, Gallimard, Paris, 2001.
- Bronzwaer, W.**, 'Een verstrooid zelfportret: Nijhoff's "De wandelaar" en het modernisme', in: W. Bronzwaer, *Het eerste spoor. Opstellen over literatuur en moderniteit*, Ambo, Baarn, 1991, p. 106-119.
- Bulhof, Francis**, 'Gide in polderland. Immoralist of kameleon met ethische bezorgdheid?', in: *De parelduiker*, jrg. 10, 2005, nr. 4/5, p. 45-60.

- Cotnam, Jacques**, *Bibliographie Chronologique de l'œuvre d'André Gide (1889-1973)*, G.K. Hall & Co., Boston, 1974.
- Dijk, C. van**, *Alexandre A.M. Stols, 1900-1973, uitgever/typograaf. Een documentatie*, Walburg Pers, Zutphen, 1992.
- Dorleijn, G.J.**, *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*, de Prom, Baarn, 1989.
- Dorleijn, Gillis, Sjoerd van Faassen en Ageeth Heising (red.)**, *Schepelingen van De Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Veldijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels, 1940-1946*, Bas Lubberhuizen/Letterkundig Museum, Amsterdam/Den Haag, 2003.
- Dubois, Pierre H.**, 'Nijhoff en de kunst van het vertalen', in: *Het vaderland*, 5 maart 1955.
- Eliot, T.S.**, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1999.
- Fokkema, Douwe**, 'Nijhoff's modernist poetics in European perspective', in: D.W. Fokkema e.a. (red.), *Comparative Poetics. In Honour of Jan Kamerbeek Jr.*, Rodopi, Amsterdam, 1976.
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch**, *Het Modernisme in de Europese letterkunde*, Arbeiderspers, Amsterdam, 1984.
- Genette, Gérard**, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Gide, André**, "Moer", vertaald door M. Nijhoff, in: *De stem*, jrg. 9, 1929, p. 214-230 (maart), p. 321-339 (mei), p. 435-454 (juni).
- Gide, André**, *Moer, narrenspel*. Vertaling van M. Nijhoff, A.A.M. Stols, Brussel, 1929 [1944].
- Gide, André**, *Paludes*, Gallimard, Paris, 2003.
- Gillaerts, Paul**, 'De vertaalpoetica van Martinus Nijhoff', in: R. van den Broeck (red.), *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*, Cahiers voor vertaalwetenschap, nr. 1, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, p. 129-137.
- Gomperts, H.A.**, *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1959.
- Gomperts, H.A.**, *De geheime tuin*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1963.
- Halsema, J.D.F. van**, 'Martinus Nijhoff in het licht van het Modernisme', in: J.B. Weenink (red.), *Modernisme in de literatuur*, VU Uitgeverij, Amsterdam, 1991, p. 99-132.
- Joosten, Jos en Thomas Vaessens**, 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, jrg. 120, 2004, p. 340-355.
- Koffeman, Maaïke**, *Entre Classicisme et Modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Rodopi, Amsterdam, 2003.
- Lefèvre, Frédéric**, 'Une heure avec Dirk Coster', in: *Les Nouvelles Littéraires*, 19 maart 1927.
- Levie, Sophie**, *Commerce 1924-1932, een internationaal modernistisch tijdschrift*, Amsterdam, 1988.
- Marsman, H. en E. du Perron (red.)**, *De korte baan. Nieuwe Nederlandsche verhalen*, Querido, Amsterdam, 1935.
- Naaijkens, Ton**, *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*, Vantilt, Nijmegen, 2002.
- Nijhoff, Martinus**, *Verzameld werk*, deel II: kritisch, verhalend en nagelaten proza, twee delen, Bert Bakker/G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1961.
- Nijhoff, Martinus**, *Verzameld werk*, deel III: vertalingen, Bert Bakker, Amsterdam, 1982.
- Nijhoff, M.**, *Verzamelde gedichten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1990.

- Nijhoff, M.**, *De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie*, gekozen en ingeleid door Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn, Prometheus/Bert Bakker, Amsterdam, 1994.
- Nijhoff, M.**, *Brieven aan mijn vrouw*, samengesteld en ingeleid door Andreas Oosthoek, Bert Bakker, Amsterdam, 1996.
- Oosthoek, Andreas**, 'Martinus Nijhoff, een ondernemer in Parijs', in: *Maatstaf* 1987, nr. 11-12, p. 11-31.
- Rodenko, Paul**, 'Vertalen, verslaggeven en actualiseren', in: Paul Rodenko, *Verspreide kritieken*. Bezorgd door Koen Hilberdink, Meulenhoff, Amsterdam, 1992, p. 63-69.
- Sagaert, Martine**, 'Modernité de *Paludes*', in: Robert Kopp & Peter Schnyder (ed.), *André Gide et la tentation de la modernité*, Gallimard, Paris, 2002, p. 297-314.
- Sanders, Mathijs**, 'Door de zeef van vergetelheid. De ontvangst van Gide in Nederland na 1945', in: *De parelduiker*, jrg. 10, 2005, nr. 4/5, p. 111-128.
- Sanders, Mathijs**, 'Sporen van Proteus. De receptie van André Gide in Nederland tussen 1891 en 1940', in: *Nederlandse letterkunde*, jrg. 11, 2006, nr. 3 [themanummer over de receptie van buitenlandse literatuur in Nederland in de twintigste eeuw].
- Scholten, Harry**, 'Een nieuwe jeugd ging opwaarts in zijn ster. Reismotief en aankomstthema bij "jong-katholieken" in het interbellum', in: Harry Scholten, *Lyriek is de moeder der politiek. Opstellen over literatuur*, de Prom, Baarn, 1989, p. 48-58.
- Snoek, Kees, E. du Perron**, *Het leven van een smalle mens*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2005.
- Sötemann, A.L.**, 'Non-spectacular modernism ; Martinus Nijhoff's poetry in its European context', in: A.L. Sötemann, *Over poetica en poëzie*, samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1985, p. 19-37.
- Tielrooy, Johannes**, 'André Gide', in: *De stem*, jrg. 1, 1921, p. 701-711.
- Vaessens, Thomas**, *Circus Dubio & Schroom. Van Ostaijen en de mentaliteit van het Modernisme*, Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1998.
- Valéry, Paul**, *Oeuvres I*, Gallimard, Paris, 1962.
- Vergilius**, *Bucolica. Herderszangen*. Latijnse tekst. Met vertaling, inleiding en aantekeningen door Rob Brouwer, Primavera Pers, Leiden, 2003.
- Wiholt, Nanske**, *Voor alles artiste. Uitgever Stols en het literaire leven in het Interbellum*, Walburg Pers, Zutphen, 2001.
- Wispelaere, Paul de**, *Van stem tot anti-stem. Een historisch beeld van het tijdschrift De stem als brandpunt van humanistische en vitalistische stromingen in de Nederlandse literatuur tussen de twee wereldoorlogen*, Universitaire Instelling Antwerpen, 1974 (ongepubliceerde dissertatie).

Noten

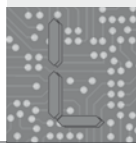
- 1 Dubois (1955).
- 2 Nijhoffs vertalingen zijn verzameld in Nijhoff (1982). In Nijhoff (1994) zijn drie vertaalde dramatische gedichten opgenomen: *De geschiedenis van de soldaat*, *Het verhaal van de vos* en *Heer Halewijn*. De enige substantiële beschouwingen over Nijhoff als vertaler zijn Bronzwaers kanttekeningen in Barnard (1984), Gillaerts (1988) en Naaijkens (2002), p. 165-176.

- 3 Naaijken (2002), p. 15. Het nieuwe denken over vertalen is duidelijk zichtbaar in de reeks *Nieuwe cahiers voor vertaalwetenschap* (sinds 1992) en in *Filter. Tijdschrift voor vertalen en vertaalwetenschap* (sinds 1994).
- 4 Marsman en Du Perron (1935), p. 6.
- 5 Bovenstaande overwegingen liggen ten grondslag aan een onderzoeksproject dat door een groep onderzoekers van de Universiteit Utrecht, de Radboud Universiteit Nijmegen en het Huygens Instituut wordt ontworpen en waarvan de eerste resultaten zullen worden gepubliceerd in *Nederlandse letterkunde* 2006-3, een themanummer onder redactie van Els Andringa, Sophie Levie en Mathijs Sanders over de vroege receptie van het werk van Gide, Valéry, Woolf, Schnitzler en Borges in Nederland vanuit een gedeeld systeemtheoretisch kader.
- 6 Sötemann (1985), Fokkema (1976), Bronzwaer (1991), Van Halsema (1991), Dorleijn (1989), Van den Akker (1994), Vaessens (1998). Ook Fokkema en Ibsch (1984) en Bel (2003) plaatsen Nijhoff binnen het Modernisme, waarbij Fokkema en Ibsch gebruik maken van Nijhoffs vertaling van *Paludes*, maar zonder aandacht voor de relatie tussen beide auteurs of voor de vertaling zelf. Ik ga hier voorbij aan het gegeven dat bovengenoemde auteurs telkens een wat andere inhoud geven aan het begrip Modernisme.
- 7 Zie vooral Dorleijn (1989) en Van den Akker (1994).
- 8 Dorleijn (1989).
- 9 Nijhoff (1982), waarin de vertalingen naar genre zijn gegroepeerd. Ook de zeven psalmberijmingen kunnen tot de traditie in brede zin worden gerekend.
- 10 Zie Oosthoek (1987) en Nijhoff (1996).
- 11 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 11 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 102-103.
- 12 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 19 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 107-109.
- 13 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 26 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 109-112. Van Couperus zou niet *De komedianten* maar *Psyche* in 1923 verschijnen. De vertaling van *Kleine Inez* (1925) van Van Genderen Stort verscheen pas in 1936. Van Costers *Marginalia* zou geen vertaling verschijnen en de roman van Nijhoff-Wind waaraan in de brief gerefereerd wordt, zou onder deze titel nooit verschijnen. De correspondentie tussen Nijhoff en Gide is verloren gegaan volgens Oosthoek in Nijhoff (1996), p. 249.
- 14 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 26 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 110.
- 15 Nijhoff (1961), p. 46, 147, 175.
- 16 Nijhoff (1961), p. 1150-1174.
- 17 Van den Akker (1994), p. 30-42.
- 18 Over de receptie van Gide in Nederland, zie Bulhof (2005), Sanders (2005) en Sanders (2006).
- 19 Dit verklaart wellicht mede waarom in Duitsland veel eerder vertalingen van Gide verschenen dan in Nederland, waar het Frans als schoolvak een prominente plaats had. Zie www.gidiana.net en de lijst van Nederlandse vertalingen in Sanders (2005).
- 20 Brief van Nijhoff aan Batten, 27 januari 1944, in: Nijhoff (1982), p. 597.
- 21 Gide (1929).
- 22 Over Nijhoff en *De stem*, zie Dorleijn (1989), p. 37-43 en zeer uitvoerig De Wispelaere (1974), p. 191-193 en p. 249-332.

- 23 In een interview met Frédéric Lefèvre in *Les Nouvelles Littéraires* van 19 maart 1927 liet Coster zich in negatieve zin over Gide uit : Lefèvre (1927).
- 24 Tielrooy (1921), p. 704. Interessant is dat Tielrooy zich in zijn essay op een vergelijkbare manier bedient van het reis- en aankomstmotief als de katholieke jongeren in het Interbellum, die ‘motieven van reisavontuur [laten] uitmonden in een aankomst-thematiek.’ Scholten (1989), p. 55.
- 25 Nijhoff (1982), p. 596.
- 26 Zie Van Dijk (1992), p. 98-100. Over Stols en de Franse letteren, zie Wilholt (2001), p. 55-109.
- 27 Zowel van de Stolsedities van *Le voyage d’Urien* (in 330 exemplaren) als van *Paludes* (in 360 exemplaren) bevindt zich een exemplaar in de Koopmancollectie van de KB. Zie voor gedetailleerde bibliografische beschrijvingen: www.kb.nl/bc/koopman. Eveneens in 1930 verzorgde Stols een heruitgave van *La symphonie pastorale*.
- 28 Brief van Du Perron aan Stols, 17 juli 1935, in: Du Perron (1979), p. 397-398.
- 29 Gide (1929/1944). Op 8 september 1944 schonk Nijhoff een exemplaar van het boek aan ds. August Henkels, redacteur van de clandestiene uitgeverij De Blauwe Schuit in Groningen. Zie Dorleijn e.a. (2003), p. 247-248.
- 30 De uitgave werd aangekondigd in *Het boek van nu*, jrg. 1, 1947, p. 77. Bij De Driehoek verschenen diverse vertalingen van Gide: zie Sanders (2005).
- 31 Voor de boekpublicatie van 1944 bewerkte Nijhoff de tekst van 1929. De belangrijkste uitbreidende variant betreft de in 1944 toegevoegde ondertitel ‘Narrenspel’.
- 32 Cotnam (1974).
- 33 Ik maak gebruik van de meest recente heruitgave van *Paludes* in de Folioreeks van Gallimard: Gide (2003). Recente studies over *Paludes* zijn Bertrand (2001) en Sagaert (2002).
- 34 Paul Claudel noemde *Paludes* in een brief aan Gide (12 mei 1900) ‘le document le plus complet que nous ayons sur cette atmosphère spéciale d’étouffement et de stagnation que nous avons respirée de 1885 à 1890.’ Geciteerd naar Bertrand (2001), p. 167. Fokkema en Ibsch lezen *Paludes* als een afrekening met het Symbolisme, dat Gide met zijn *Traité du Narcisse* (1891) nog verdedigd had, en plaatsen de tekst in het Modernisme: ‘*Paludes* is gebouwd op het thema dat ongereserveerde aanvaarding tot verstarring leidt en alles beter is dan stilstand.’ Fokkema en Ibsch (1984), p. 147-155, citaat op p. 149.
- 35 Gide (2003), p. 95-99 en Nijhoff (1982), p. 487-489.
- 36 Gide (2003), p. 15.
- 37 Gide (2003), p. 144.
- 38 Vooral de eerste Ecloge van Vergilius – de dialoog tussen de herders Meliboeus en Tityrus - zingt in *Paludes* mee. Zie Vergilius (2003).
- 39 Meer specifiek richt ik de aandacht op wat Genette de autografische periteksten noemt: de door de auteur zelf aangebrachte ‘drempelteksten’ voor en na de hoofdttekst die de lectuur (receptie, interpretatie) van de hoofdttekst sturen. Genette (1997). Voor een gedetailleerde analyse van de periteksten in *Paludes*, zie Bertrand (2001), p. 29-44.
- 40 Gide (2003), p. 11.
- 41 Valéry (1962), p. 1509; zie over de verhouding tussen de modernistische auteur en de lezer ook Levie (1988), p. 73-74.

- 42 Het is uiteraard evenmin toevallig dat Barthes zijn idee over de dood van de auteur en de geboorte van de lezer herleidt tot de schriftuur en poëtica's van Mallarmé, Valéry, Proust en de surrealisten. Barthes (2004).
- 43 Gide (2003), p. 148.
- 44 Gide (2003), p. 153.
- 45 Nijhoff (1961), p. 769.
- 46 Eliot (1999), p. 13-22, citaat op p. 17.
- 47 Rodenko (1992), p. 64.
- 48 Gomperts (1963), p. 110-111. De bespreking betreft de eerste druk van Nijhoffs *Verzameld werk III* uit 1954 en verscheen in 1955 in *Het parool*.
- 49 De mijns inziens belangrijkste transformaties van plaats- en persoonsnamen zijn weergegeven in de bijlage.
- 50 Nijhoff (1982), p. 7-36.
- 51 Het citaat is oorspronkelijk een opschrift van Vondel bij de haard in de regentenkamer van de schouwburg te Amsterdam.
- 52 Zie Bertrand (2001), p. 116-122.
- 53 Zie Van den Akker (1994), p. 71 over de liminale dominant in Nijhoffs teksten.
- 54 Gide (2003), p. 24-25.
- 55 Nijhoff (1982), p. 449.
- 56 Nijhoff (1990), p. 7.
- 57 Bronzwaer (1991).
- 58 Ik maak gebruik van de editie van *De pen op papier* door Van den Akker en Dorleijn, waarin ook gegevens zijn opgenomen over de publicatiegeschiedenis: Nijhoff (1994), p. 25-43 en p. 271-273.
- 59 Zie Van den Akker (1984), Van den Akker (1985), deel I, p. 269-279 en Van den Akker (1994), p. 55-63.
- 60 Nijhoff (1994), p. 10.
- 61 Zie vooral Van den Akker (1984).
- 62 Van den Akker (1984), p. 70.
- 63 Over de romanopvattingen in de *NRF*, zie Koffeman (2003) en over de proza-opvattingen in Nederland tijdens het Interbellum, zie Anten (1982).
- 64 Marsman & Du Perron (1935). Aanvankelijk zou ook *De afspraak* worden opgenomen.
- 65 Van den Akker (1994), p. 39-42.
- 66 Gomperts (1959).
- 67 De concepten 'leesbare' en 'schrijfbaar' teksten zijn van Roland Barthes: Barthes (1990).
- 68 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 19 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 108.
- 69 Joosten en Vaessens (2004).
- 70 Anbeek (1990) p. 268 en Anbeek (1999), p. 266. De titelverandering bedoelde vooral de Vlaamse critici de wind uit de zeilen te nemen. Maar *literatuur in Nederland* omvat natuurlijk juist ook buitenlandse literatuur.

‘Waar ik gedwongen word als moordenaar te handelen.’



ADRIAAN VAN DER HOOPS *HUGO EN ELVIRE*
(1831) EN *DIE SCHULD* (1813) VAN ADOLF
MÜLLNER

J.W.H. Konst

Met *Hugo en Elvire*, dat op de titelpagina als ‘romantiesch treurspel’ wordt aangeprijsd, introduceerde de dichter en toneelschrijver Adriaan van der Hoop jr (1802-1841) in 1831 het zogenaamde *Schicksalsdrama* in Nederland. De tegenwoordig vrijwel vergeten auteur, wiens leven en werk alleen in oudere onderzoeksliteratuur behandeld wordt (Koopmans 1931; Nieuwenhuys 1932; Van der Hoop 1965), heeft op deze wijze gepoogd de Nederlandse toneelliteratuur nieuwe impulsen te verlenen – overigens zonder al te veel succes. (Knuvelde 1973:410-411) Tijdens het tweede decennium van de negentiende eeuw was het *Schicksalsdrama* in het Duitse taalgebied tot grote bloei gekomen en had er zich tot een heus modegenre ontwikkeld. (Bauer 1990; Minor 1883; Schottelius 1995; Werner 1963) Bekende noodlotsdrama’s zijn onder meer *Der 24. Februar* (1809) door Zacharias Werner, Franz Grillparzers *Die Ahnfrau* (1816) en *Die Heimkehr* (1821) van de hand van Ernst von Houwald. Van der Hoop heeft zich met zijn *Hugo en Elvire* gebaseerd op misschien wel het populairste Duitse *Schicksalsdrama*, te weten *Die Schuld* (1813) van Adolf Müllner (1774-1829). (Te Winkel 1922-1927 VII:396-398; Koopmans 1931:218-22)

In het ‘Voorberigt’ bij zijn drama spreekt de auteur zelf van ‘eene zeer vrije [...] navolging’. (Van der Hoop 1831:vii) Het zal blijken, dat Van der Hoop in de omgang met zijn Duitse brontekst inderdaad zelfstandig te werk is gegaan. Weliswaar volgt hij het handelingsverloop op de voet, maar de Nederlandse toneeltekst maakt bijvoorbeeld door de toepassing van de alexandrijn een duidelijk meer archaïsche indruk dan *Die Schuld*, waarin vrije verzen gehanteerd worden. Belangrijker is, dat Van der Hoop heeft ingegrepen in de portee van het Duitse drama, waardoor zijn bewerking een heel andere geest ademt dan het treurspel van Müllner. Het lijkt geen twijfel, dat dit veel te maken heeft met de didactische doelstellingen die Van der Hoop als toneeldichter aan het begin van de negentiende eeuw nog altijd heeft. Illustratief is in dit licht de opmerking in het genoemde ‘Voorberigt’, dat namelijk ‘het Schouwspel eene school van Godsdienst en Poëzij [is]’. (Van der Hoop 1831:xiii) In het navolgende betoog wordt de precieze verhouding tus-

sen *Die Schuld* van Müllner en Van der Hoops *Hugo en Elvire* geanalyseerd, waarbij de aandacht in het bijzonder zal uitgaan naar de moraalfilosofische en religieuze instructie die in het Nederlandse treurspel geboden wordt.

1. Het *Schicksalsdrama*

In het *Schicksalsdrama* wordt de suggestie gewekt, dat de gang van zaken op aarde beheerst wordt door een oppermachtig noodlot, dat in uiterste consequentie zelfs het handelen van de individuele mens determineert. Op die manier wordt een wereld opgeroepen die radicaal afwijkt van de wereld die de christelijke moraal postuleert. (Konst 2003:*passim*) In tegenstelling tot de Voorzienigheid Gods namelijk maakt het in oorsprong klassieke noodlot geen onderscheid tussen goed en kwaad, zodat de wereldorde die door het *fatum* gevestigd wordt, nadrukkelijk níet op de intrinsieke rechtvaardigheid berust die de *Providentia Dei* nastreeft. Niet minder essentieel is daarnaast het feit dat het noodlot de mens, die in zijn doen en laten immers aan de ijzeren wetten van het *fatum* gebonden is, iedere vorm van morele verantwoording *de facto* ontzegt. Dit druist in tegen de leerstellingen van het christendom, dat de mens onder alle omstandigheden immers persoonlijk aansprakelijk maakt voor zijn daden, zelfs wanneer die bezien moeten worden in het licht van de bedoelingen van de Voorzienigheid Gods met de wereld.

De belangstelling voor het noodlotsconcept aan het begin van de negentiende eeuw wordt in het Duitse onderzoek doorgaans in verband gebracht met de politiek zware tijden kort na 1800, waardoor bij de individuele burger gemakkelijk het gevoel post kon vatten, dat hij nauwelijks nog invloed heeft op de loop van zijn leven. (Bauer 1964; Bauer 1990:9-10; Kraft 1974:43-44) In het literaire domein van de *Schicksalsdramen* verbeelden de protagonisten zodoende het onvermogen en de onmacht die de toeschouwers zélf zouden ondervinden. Het is in dit kader belangrijk erop te wijzen, dat de genoemde Duitse auteurs geen van allen de mening zijn toegedaan, dat ook de werkelijkheid haar betekenis aan het regime van een onpersoonlijk en soeverein *fatum* zou kunnen ontleenen. (Werner 1963:5-11) De fictieve wereld van Müllner c.s. is heel bewust als een ándere, een verontrustende wereld geconcipieerd, die onverlet laat dat in de realiteit van de toeschouwers de Voorzienigheid Gods wel degelijk over het heil van de mensen waakt. Tegen deze achtergrond is het opvallend, dat de meer heikele aspecten van de noodlotsleer, zoals de kwestie van de zedelijke verantwoording bij de mens, in de meeste *Schicksalsdramen* met een zekere omzichtigheid behandeld worden. Karakteristiek is in dit verband ook de aanpak in *Die Schuld*, want Müllner lijkt zijn formuleringen op veel plaatsen bewust vaag te houden. Zo wordt het onomstotelijke bewijs voor een determinatie van het menselijke handelen in feite nergens geboden, maar dat de mens in zijn doen en laten vrij zou zijn, valt evenmin met zekerheid uit het drama op te maken. Op deze manier wordt de tekst van Müllner door een onmiskenbare

subtiliteit gekenmerkt, die ertoe leidt, dat de toeschouwer c.q. lezer voor wat betreft enkele kernpunten van de leer van het *fatum* tot op zekere hoogte in het ongewisse moet blijven.

Het *Schicksalsdrama* maakt gebruik van een beperkt, maar relatief vastomlijnd motievenrepertoire. (Balhar 2004:47-51; Kraft 1974:47-51; Schottelius 1995:176-180; Werner 1963:12-14) Het gaat vrijwel altijd om zogenaamde *Enthüllungsdramen* (Von Wilpert, s.v. Analytisches Drama), waarbij in het heden van de toneelhandeling de ware toedracht achterhaald wordt van gebeurtenissen die zich in een meestal ver verleden hebben afgespeeld. Het prototype van dit dramatische subgenre is Sophocles' *Oedipus rex*, waarvan de titelheld na verloop van tijd zekerheid krijgt over het feit, dat hij jaren daarvoor zijn vader vermoord heeft en de minnaar van zijn moeder geworden is. (Konst 1996) De moord op familieleden en incest behoren eveneens tot de vaste motieven van het *Schicksalsdrama*, zoals ook het motief van de onbekende identiteit en het weggeschonken kind, voorspellingen, vervloekingen en de klaarblijkelijke doem die over iemands leven zou liggen. Nogal wat nevenmotieven zijn verder ontleend aan de *gothic novel*, die rond de eeuwwende van 1800 in brede kringen geliefd was. (Balhar 2004:51-54; Neumann 1999; Thiergard 1957) In dit verband kan gedacht worden aan typische griezelementen, zoals afgelegen kastelen in de donkere nacht, dreigende weersverschijnselen of symbolisch te duiden dromen, aan de oppositie tussen geloof en bijgeloof, aan geheimen die door niemand geopenbaard (zouden) mogen worden en aan een wapen dat steeds prominent aanwezig is (*Leitmotiv*), maar pas op het moment van de eigenlijke ontknoping ingezet wordt. Typerend voor het *Schicksalsdrama* zijn verder karakters die iedere innerlijke rust ontberen, bijvoorbeeld omdat ze verteerd worden door schuld of hun bange voorgevoelens niet meer meester kunnen worden. Het hoofdkenmerk evenwel van het 'noodlotsdrama', dat in de Duitse onderzoekstraditie ook wel als *fatalistisches Schauerdrama* wordt aangeduid, is dat het handelen van de *dramatis personae* wordt afgezet tegen het functioneren van een onverbiddeijk *fatum*. Over het algemeen betekent dit, dat de misdaden, die de dramatische protagonisten in het verleden begaan hebben en die in de loop van de dramatische handeling dus aan de dag treden, aan de werking van het noodlot worden toegeschreven.

2. Die Schuld

Het valt niet zwaar de intrige van *Die Schuld* in het licht van de motievencatalogus van het *Schicksalsdrama* te bezien. (Paulmann 1924:38-46) Het treurspel speelt – in de woorden van Van der Hoop – 'op een groot vorstelijk Gothisch kasteel, in het Noorden van Zweden, aan den oever van den Oceaan'. (*Hugo en Elvire*, [p. 2]) De handeling begint 's avonds rond zes uur en eindigt even na middernacht. Het drama vertelt het levensverhaal van Hugo, de graaf van Orindur. Hij is geboren als zoon van een Spaanse edelman, maar werd kort na zijn geboorte weggeschonken

aan een jonge vrouw van Scandinavische adel. Dat had alles te maken met de voorspelling van een zigeunerin, die had geprofeteerd, dat de jongen ooit de moordenaar van zijn eigen, oudere broer zou worden. Hugo is getrouwd met Elvire, een Spaanse schone die hij op de drempel van de volwassenheid tijdens een reis over het Iberische schiereiland had leren kennen. Zij was toen nog getrouwd met ene Carlos. De liefde van Hugo en Elvire was evenwel zo sterk, dat beiden alles in het werk gesteld hebben om met elkaar door het leven te kunnen gaan. Dat leidde er uiteindelijk toe, dat de graaf van Orindur met medeweten van Elvire haar man Carlos om het leven gebracht heeft. Niemand evenwel verdenkt het tweetal, want Hugo heeft ervoor gezorgd, dat de dood van Carlos het aanzien van een ongeluk had. Samen zijn ze daarop naar Zweden vertrokken, waar ze met Jertha, de zuster van de graaf van Orindur – of nauwkeurig gezegd: de dochter van zijn pleegouders –, het zojuist genoemde, eenzame kasteel hoog boven de bulderende golven van de eindeloze zee bewonen.

Het treurspel speelt op een typische *dies fatalis*, want het is exact de dag waarop Hugo jaren daarvoor zijn liefdesrivaal Carlos uit de weg geruimd had. Wat er precies de oorzaak van is, weet Elvire ook zelf niet, maar zij kan de gedachte niet van zich afzetten, dat er zich juist vandaag verschrikkelijke zaken zullen afspelen. Dat zij het bij het rechte einde heeft, blijkt wanneer even later de Spaanse grande Don Valeros zich aan de poort van Hugo's kasteel meldt. Hij blijkt de vader van Carlos te zijn en heeft sinds diens dood geen moment van rust meer gevonden, omdat hij vermoedt, dat zijn zoon het slachtoffer van een misdrijf is geworden. De ontwikkelingen komen nu in een stroomversnelling terecht, waarbij het drama zijn structuur ontleent aan twee *Enthüllungslinien*. (Paulmann 1925:34) In de eerste plaats achterhaalt Hugo zijn ware identiteit. Hij blijkt, zonder dat hij dat ooit had kunnen vermoeden, de jongste zoon te zijn van Valeros, de gast die een paar uur daarvoor onaangekondigd zijn opwachting gemaakt had. Daaruit volgt dan in de tweede plaats, dat de graaf van Orindur met de moord op Carlos, de echtgenoot van de door hem begeerde Elvire, zijn eigen broer gedood heeft. Op die manier is dus de voorspelling van de zigeunerin uitgekomen. De ironie wil daarbij, dat de moeder van Carlos, die Hugo als baby aan derden had afgestaan, alles gedaan heeft om juist dát te vermijden. In *Die Schuld* heet het in dit verband:

Durch Zigeunermund, und Traum,
Droht die Hölle mit Gefahren,
Wo sie weiß, daß man ihr glaubt;
Und das Licht verlöscht im Haupt,
Eure Sinne sind verwirrt,
Unvernünftiges geschieht,
Und das Ungeheure wird
Wirklich, eben weil ihr's fliehet.
[*Die Schuld* III.1:125]

Nadat de vreselijke waarheid van het verleden in het treurspel van Müllner tot iedereen is doorgedrongen, blijkt de last ervan voor de hoofdrolspelers een te zware. Kort na Elvire pleegt zodoende ook Hugo zelfmoord. De overige personages blijft weinig anders dan te oordelen, dat het leven niet zelden een wrang spel met de mensen speelt.

De tevergeefse pogingen die de moeder van Carlos en Hugo in het werk gesteld heeft om de voorzegde broedermoord te verhinderen, worden in *Die Schuld* opgevoerd als een bewijs voor het feit, dat ieder verzet tegen het noodlot zinloos is. Ook Van der Hoop refereert in het 'Voorberigt' bij *Hugo en Elvire* aan het *fatum*, maar het is onmiskenbaar, dat hij daarbij andere accenten zet dan Müllner. De principiële oppositie tussen de leer van het noodlot en de christelijke dogmatiek wordt door de Nederlandse auteur ontkend en deze suggereert integendeel, dat zijn bewerking van *Die Schuld* een 'verchristelijkte' variant van het noodlot te zien zou geven. Met een veelzeggend beroep op de Oedipus-figuur van Sophocles heet het derhalve:

[Het] machtig [nood]lot, dat Oedipus bestuurde,
En 't broederpaar tot broederslaching vuurde,
Als zag nog de aard geen euveldaân genoeg;
Dat [nood]lot verrees op nieuw met macht omtogen;
Maar nu door 't licht van 't Christendom bestraald,
Als wraakheraut van 't eeuwig Alvermogen,
Wiens raadsbesluit der Boozen val bepaalt;
Als dienaar Gods, als Priester van 't geweten,
Die 't zondig hart uit doodsche sluimring wekt,
De ziel doorvlijmt met scherpe slangenbeten,
En vast en blind het oordeel Gods voltrekt.
[Van der Hoop 1831:xvii]

Het noodlot wordt hier voorgesteld als een grootheid, die dienbaar is aan de Voorzienigheid Gods, hier omschreven als 'het eeuwig Alvermogen'. Het *fatum* manifesteert zich in de optiek van Van der Hoop als een wrekende instantie ('wraakheraut'), die in opdracht van de *Providentia Dei* de welverdiende straf aan zondaars voltrekt. Een vergelijkbare visie treft men bijvoorbeeld ook aan in de voorrede bij het oorspronkelijke treurspel *De horoskoop* (1838), waarin Van der Hoop zich eveneens voor een 'verchristelijking' van het klassieke noodlotsbegrip uitspreekt. (Van der Hoop 1838:iv-v) De hier beschreven definitie van het *fatum* is zeker niet uniek (Konst 2003:94-101), maar zij strookt nadrukkelijk niet met de wijze waarop Müllner het concept in zijn drama duidt. Wanneer het er dus om gaat de verhouding tussen *Die Schuld* en *Hugo en Elvire* nader te bepalen, ligt het voor de hand het sleutelbegrip 'noodlot' als uitgangspunt te nemen. Een nauwkeurige tekstvergelijking zal dan duidelijk maken, dat Van der Hoop in de portee van *Die Schuld* heeft

ingegrepen door met name het debat over het *fatum* in zijn eigen *Hugo en Elvire* anders in te kleuren dan Müllner dat in zijn drama gedaan had.

3. Het 'externe' *fatum*

In het Duitse *Schicksalsdrama* worden verschillende noodlotsconcepties gehanteerd. (Balhar 2004:33-37; Neumann 1990; Wertheimer 1990; Wogenstein 2003) Essentieel is het onderscheid tussen een zogenaamd 'extern' *fatum* en een 'intern' *fatum*. In het eerste geval wordt het noodlot voorgesteld als een instantie, die zich buiten de mens manifesteert en die de loop der dingen beheerst. In het tweede geval openbaart zich het noodlot binnen de mens zelf en moet gedacht worden aan bepaalde karaktereigenschappen, die diens handelen beïnvloeden. Deze karaktereigenschappen kunnen aangeboren zijn, maar bijvoorbeeld ook samenhangen met iemands sociale wortels of zijn geografische herkomst. (Paulmann 1925:63-81) In de meeste *Schicksalsdramen* vindt men sporen van zowel het 'externe' als het 'interne' *fatum*, die elkaar als zodanig natuurlijk niet uitsluiten. Ook in *Die Schuld* treft men beide noodlotsconcepties aan. Daarbij wordt het 'interne *fatum*' onder drie verschillende aspecten gezien. In de eerste plaats staat de ontvankelijkheid voor bepaalde hartstochten bij de personages centraal; van nature neigen sommigen bijvoorbeeld tot woede, anderen verliezen zich gemakkelijk in verdriet. In de tweede plaats wordt het handelen van de *dramatis personae* mede afhankelijk gemaakt van hun geboorteland, dat voor de belangrijkste protagonisten van het drama Spanje, dan wel Zweden is. (Stanzel 1987; Zacharasiewicz 1977) En in de derde en laatste plaats blijken familiebetrekkingen van grote betekenis te zijn, omdat de personages zich in hun gedragingen ook onbewust door bloedbanden laten leiden. Voor zover het de beide laatste aspecten betreft – nationaliteit en familiale bindingen – is er geen sprake van significante verschillen tussen *Die Schuld* en *Hugo en Elvire*. Anders ligt dat met enerzijds het 'externe' *fatum* en anderzijds het 'interne' *fatum* van de hartstochten. In het navolgende ligt de nadruk dan ook op deze twee invullingen van het noodlotsbegrip.

De enige die zich in *Die Schuld* steeds weer op het 'externe' *fatum* beroept, is Hugo. Hij is ervan overtuigd, dat zijn doen en laten nauw samenhangt met de interventies van een abstract noodlot, dat de gang van zaken op aarde dwingend bestuurt. Twijfel over de mate waarin de mens zijn handelen zelf kan bepalen, komt vooral op nadat aan de dag is getreden, dat hij met de moord op Carlos, wiens ware identiteit hij op dat moment niet kende, zijn eigen broer gedood heeft. Mag men in dit laatste geval – zo vraagt de graaf van Orindur zich af – nog van een bewuste daad spreken? Is er sprake van een actief handelen, van een gericht 'doen'? Van der Hoop vertaalt Müllner in de hier volgende verzen min of meer letterlijk:

Te doen? Niets doet de mensch.
Een hem verborgen macht bestuurt hem naar heur wensch.
Doen? – noemt gij dat een daad? gij moest dat woord u schamen.
Hangt dan niet alles met den bedelpenning samen,
Waarom een heidensch wijf mijn moeder vruchtloos bad?
[*Hugo en Elvire* IV.3:85]

De heerschappij van het *fatum* wordt door Hugo als een regelrechte bedreiging ervaren. Verwonderlijk is dat niet, want zoals uit dit fragment blijkt, zoekt hij een verklaring voor zijn ongeluk in een schijnbaar onbeduidend incident, waaraan hij in eigen peroon bovendien geen enkel aandeel heeft gehad: de weigering van zijn lieflijke moeder een aalmoes aan een zigeunerin te geven. In de optiek van de graaf van Orindur bewijst dit niet alleen, dat het noodlot volstrekt willekeurig te werk gaat, maar ook dat de mens dientengevolge iedere vorm van bestaanszekerheid onthouden blijft.

Het valt in het oog, dat Hugo bij Van der Hoop de mate waarin de mens door het noodlot gedetermineerd zou worden, sterker aanzet dan dat het geval is in *Die Schuld*. Zo beklemtoont de graaf van Orindur bij herhaling, dat hij zich als niets minder dan het instrument van het noodlot beschouwt. Wanneer hij op zeker moment bijvoorbeeld ingaat op de astrologische implicaties van het *fatum*, tekent men uit zijn mond op: 'Mijn [Hugo] boos gesternt beheerscht van daag al mijn bedrijven.' (*Hugo en Elvire* III.3:91) Deze woorden wekken de indruk, dat de sterren direct invloed uitoefenen op het handelen ('al mijn bedrijven') van de graaf van Orindur. Bij Müllner is de strekking van de betreffende verzen evenwel een andere, want daar wordt het accent gelegd op hetgeen Hugo overkomt en niet op hetgeen hij onderneemt: 'Heut regiert mein böser Stern.' (*Die Schuld* IV.4:164) Wél is de graaf van Orindur bij Müllner van mening, dat men er goed aan doet zich altijd van de stand der sterren te vergewissen, omdat het noodlot zich soms door middel van de taal der hemellichamen aan de mens openbaart. Waakzaamheid is met name geboden, wanneer de sterren op dezelfde plaats aan de hemel staan, als waar ze in het verleden gestaan hadden, toen men met grote moeilijkheden geconfronteerd werd. Deze redenering neemt Van der Hoop in grote lijnen over:

Wie in de starren loop als in de toekomst ziet,
Is dwaas; zoo ver toch reikt de blik des stervlings niet;
Maar 't geen verleden is, dan kan me'r in ontdekken;
En dan behoort het ons ten nutte les te strekken,
Als we ons gestarnte weêr in d' eigen kring zien staan;
Als op den dag, toen 't lot ons dwong tot euveldaên.
[*Hugo en Elvire* IV.4:91]

Het laatste vers van dit citaat onderstreept opnieuw, hoezeer Hugo zichzelf in de bewerking van Van der Hoop als het werktuig van het noodlot ('toen 't [nood]lot ons dwong tot euveldaên') wenst te zien. Het is intrigerend, dat de Nederlandse auteur juist hier afwijkt van Müllner. Deze laat op de bewuste plaats de gedachte aan een externe determinatie van het menselijke handelen nadrukkelijk níet opkomen. In het Duitse drama leest men slechts, dat men op zijn hoede moet zijn, wanneer de sterren staan 'Wie zur bösen Stund' sie standen.' (*Die Schuld* IV.4:166)

In het bijzonder tegenover Jertha postuleert Hugo in het drama van Van der Hoop de onvrijheid van de mens. Hij doet dat opnieuw met meer stelligheid dan zijn evenknie in *Die Schuld*. Zo ontkent de graaf van Orindur in *Hugo en Elvire* ten overstaan van zijn zuster enige zeggenschap over zijn gedragingen te hebben:

Ik ben, (ik zweer 't bij God!) geen booswicht uit mijn aard;
Maar 't machtig noodlot doet me een boozen weg bewandelen,
Waar ik gedwongen word als moordenaar te handelen.
[*Hugo en Elvire* IV.4:91]

Vooraf dit laatste vers is opmerkelijk, want Hugo legt de verantwoording voor de moord op Carlos *expressis verbis* bij het noodlot. Deze extreme visie zoekt men tevergeefs in *Die Schuld*. De verzen waarop Van der Hoop zich met de zojuist geciteerde uitspraak baseert, luiden namelijk:

Ich bin böse nicht von Natur,
Wahrlich nicht! allein das Schicksal
Führt auf böse Wege mich,
Wo Gefahr ist.
[*Die Schuld* IV.3:165]

Müllners origineel is veel minder expliciet dan de bewerking van Van der Hoop. Het noodlot hoeft men op grond van de Duitse verzen zeker niet als een instantie te duiden, die mensen tot misdaden *dwingt*. Zeker, toen Hugo alleen in een afgelegen woud tegenover Carlos kwam te staan, werd hij door het *fatum* in precaire omstandigheden ('auf böse Wege') gebracht en lagen aanzienlijke morele risico's ('Gefahr') op de loer. Maar in *Die Schuld* staat uitdrukkelijk níet, dat de graaf van Orindur in het eenzame bos geen ander alternatief had dan zijn liefdesrivaal uit de weg te ruimen. Hooguit zou men op basis van de versie van Müllner kunnen stellen, dat het noodlot hem daartoe een ideale gelegenheid geboden heeft. Met andere woorden: de aangehaalde verzen van de Duitse toneeldichter laten de mogelijkheid zonder meer open om de morele verantwoording voor de moord op Carlos niet bij een 'extern' *fatum*, maar bij Hugo zelf te leggen.

4. Vrijheid van handelen

Betekent dit alles nu, dat Van der Hoop bij monde van Hugo sterker dan Müllner de gebondenheid van het menselijk handelen beoogt te benadrukken? Neen, het tegendeel is het geval – en gezien de zoveel krachtigere bewoordingen van de graaf van Orindur in het Nederlandse treurspel is dat meer dan opmerkelijk. Van der Hoop past in *Hugo en Elvire* evenwel een mechanisme toe, waardoor een aantal principiële kwesties, die Müllner slechts aanduidt, geëxpliciteerd wordt. Een goed voorbeeld vormen in dit verband de aan het einde van de vorige paragraaf besproken verzen uit *Die Schuld*, die welbeschouwd verschillende interpretaties over het functioneren van het noodlot toelaten. Ze sluiten, zoals betoogd, de vrijheid van handelen niet uit, maar evenmin ontkennen ze de mogelijkheid, dat de mens in zijn gedragingen gedetermineerd wordt. Beide opties – gebondenheid of vrijheid – blijven zogezegd open en dat verleent de tekst van Müllner een zekere subtiliteit. (Paulmann 1925:109-115) Maar daarmee weet Van der Hoop kennelijk weinig te beginnen. Steeds dus wanneer de tekst van Müllner op wezenlijke punten blijkt geeft van een ongetwijfeld bedoelde meerduidigheid, heeft hij ervoor gekozen in zijn bewerking voor bewoordingen te kiezen, die aan duidelijkheid niets te wensen overlaten. Op die manier hebben de standpunten van de graaf van Orindur bij hem een meer uitgesproken karakter gekregen dan in het Duitse origineel.

Nu zijn niet alleen de denkbeelden van Hugo aangescherpt, hetzelfde geldt voor de opvattingen van in het bijzonder Jertha. In de frequente gesprekken over de werking van het *fatum* is zij de belangrijkste gesprekspartner van de graaf van Orindur. Veel nadrukkelijk dan bij Müllner bepleit zij in *Hugo en Elvire* het ideaal van een autonome, in vrijheid en op basis van verstand handelende mens. Meestal ook doet zij dat in aanwezigheid van Hugo. Wanneer haar vermeende broer voor een zoveelste keer beweert door het noodlot in zijn gedragingen voorbestemd te zijn, houdt zij hem bijvoorbeeld voor:

'k Wil in uw dolend brein dien waanzin niet verstoren.
Ach! mocht gij morgen naar de taal der waarheid hooren;
Opdat uw lijdenskelk niet verder zij gevuld.
De stervling handelt vrij en lijdt door eigen schuld.
[*Hugo en Elvire* IV.3:92]

Jertha trekt de geloofwaardigheid van Hugo in dit tekstfragment danig in twijfel ('dolend brein', 'waanzin') en zij spreekt de hoop uit, dat hij spoedig ('morgen') tot inzicht ('de taal der waarheid') mag komen. De Duitse toneeltekst legt op de parallelle plaats onmiskenbaar andere accenten en anticipeert op de veldtocht, die Hugo bij wijze van boetedoening in de ogen van Jertha zou moeten ondernemen. Belangrijker nog is, dat het laatste vers van het voorgaande citaat, waarin de

vrijheid van handelen ('de stervling handelt vrij') geponeerd wordt, in *Die Schuld* ontbreekt:

[...] du wirst
Morgen noch, wie heute, fühlen,
Daß du handeln muß, nicht schwärmen.
Ich bereite deine Reise.
[*Die Schuld* IV.3:166]

Het laat zich eenvoudig vaststellen, dat Van der Hoop Jertha vaker woorden in de mond legt die *Die Schuld* niet voorkomen. Daarbij gaat het zonder uitzondering om uitspraken die de betekenis van het leven in een zuiver christelijke kontekst duiden. Op die manier wordt een tegenwicht geboden tegen de sombere levensvisie van Hugo, die de zin – of beter: de zinloosheid – van het bestaan tegen de achtergrond van een anoniem noodlot wenst te bezien. Zo bezint Jertha zich ergens bij Müllner op de vraag welke mensen tot zelfmoord geneigd zijn. Het zou in haar ogen gaan om personen die het gewicht van hun schuld niet kunnen dragen, dan wel om lieden die te kampen hebben met niet te loochenen tekortkomingen in hun karakter: 'Schuld nur giebt, / Oder Schwäche, sich den Tod.' (*Die Schuld* IV.11:203-204). Hiervan heeft Van der Hoop het volgende gemaakt:

De Christen ziet altijd een straal van redding blinken.
De zwakke zondaar zoekt in 't sterven 't eind van 't kwaad.
[*Hugo en Elvire* IV.10:107]

Op een vergelijkbare wijze wordt bij monde van Jertha in de slotregels van *Hugo en Elvire* het christelijke wereldbeeld met de nodige nadruk voor het voetlicht gebracht. In *Die Schuld* bezint de zuster van Hugo zich op de vraag waarom de dingen op aarde zo lopen als ze lopen. Ze concludeert, dat niemand daar nog tijdens zijn leven zicht op kan krijgen:

Was geschieht, ist hier nur klar;
Das Warum wird offenbar,
Wenn die Todten auferstehen!
[*Die Schuld* IV.11:204]

Aan de juistheid van deze visie hoeft niemand na het zien van *Die Schuld* nog te twifelen en ook Van der Hoop zal ermee ingestemd hebben. Het is evenwel opmerkelijk, dat de betreffende woorden van Jertha in *Hugo en Elvire* een onmiskenbaar sterker aangezette christelijke lading gekregen hebben:

De brooze stervling kan Gods wegen niet doorgronden!
Wel hem, die naar Gods wet zijn levenspaden richt,
En als de zonde lokt, niet in het strijdperk zwicht.
[Hugo en Elvire IV.10:108]

Van bijzondere betekenis zijn hier de beide laatste verzen, die in *Die Schuld* geen equivalent hebben. Een laatste keer blijkt Jertha te suggereren, dat de mens in zijn handelen vrij is. Haar woorden immers impliceren, dat hij zich tegen de zonde kan, of zou kunnen verzetten. Met deze veelzeggende moraal, die nog naklinkt in hun oren, verlaten dan de toeschouwers van Van der Hoop gesticht de schouwburg.

Beziet men de wijze waarop de standpunten van Hugo en Jertha in *Hugo en Elvire* uitgewerkt worden, dan dringt de conclusie zich op, dat de Nederlandse toneeldichter de meerduidigheid, die men op vele plaatsen in het Duitse origineel kan waarnemen, bewust heeft weggenomen. Daardoor is er met betrekking tot de vraag, of de mens in zijn handelen al dan niet vrij is, sprake van twee verschillende, diametraal tegengestelde visies. Aan de ene kant stelt Hugo zich op het standpunt, dat de mens in zijn doen en laten gebonden is aan de wetten van een 'extern' *fatum* waarvoor iedereen moet buigen. En aan de andere kant schildert Jertha een wereld, die haar betekenis ontleent aan het regime van de christelijke God, die de mens verantwoordelijk heeft gemaakt voor zijn eigen daden. De vraag wie van de twee het in de optiek van Van der Hoop bij het rechte einde heeft, is niet moeilijk te beantwoorden. Het valt namelijk niet te ontkennen, dat de betrouwbaarheid van Jertha bij de Nederlandse toneeldichter oneindig veel groter is dan die van Hugo. Laatstgenoemde blijkt door de gebeurtenissen ten eerste aangeslagen en moet zijn innerlijke rust al lange tijd ontberen. Jertha daarentegen toont zich in haar optreden steeds weer beheerst en zelfverzekerd. Zij brengt de opvattingen van haar broer bij herhaling in diskrediet en oordeelt, dat hij aan zijn eigen waan-ideeën ten prooi is gevallen. Reeds bij Müller verwoordt Jertha de stem van de rede. (Paulmann 1925:64-66; Werner 1963:36-44) Van der Hoop nu heeft haar in deze rol gesterkt, zodat haar weloverwogen, christelijk getoonzette woorden een in zijn ogen absoluut noodzakelijk tegenwicht behelzen voor de extreme, pessimistische levensvisie van Hugo.

5. Het 'interne' *Fatum*

Het is opvallend, dat het 'interne' *fatum* niet alleen voor Hugo, maar ook voor andere *dramatis personae* een realiteit is. Waar de toeschouwers de voorstelling van het 'externe' *fatum* in principe alleen uit de woorden van de graaf van Orindur leren kennen, zijn er verschillende personages die aan het noodlot van de *passiones* refereren. Zij thematiseren de mate waarin mensen zich ontvankelijk kunnen tonen voor hartstochten die ogenschijnlijk uit het niets opdoemen. Karakteristiek

is in dit opzicht hetgeen met Hugo en Elvire gebeurt. Zij zijn in de ban geraakt van nauwelijks te beheersen liefdesgevoelens voor elkaar. Ten overstaan van Elvire oordeelt Jertha in dit verband:

Ja, even als de min uw [Elvire] boezem woest ontgloeit,
Zoo heeft een wilde drift zijn [Hugo] gansch bestaan geboeid,
Die door uw gloed versterkt zich daaglijks voelt vermeerren,
En zich in vlammen vuurs verdelgend wil verteeren.
[Hugo en Elvire I.5:17]

De hyperbolische metaforiek van vuur en vlammen laat in dit fragment geen twijfel bestaan over de heftigheid van de gevoelens van Hugo en Elvire. Daarnaast valt de onbeheersbaarheid van hun wederzijdse liefde ('woest ontgloeit', 'wilde drift') in het oog, als ook de kennelijk destructieve tendensen ('verdelgend', 'verteeren') die in hun gevoelens voor elkaar schuilen. Veelzeggend is ten slotte de formulering, dat de liefdesdrift Hugo's 'gansch bestaan geboeid' houdt. Deze woorden wekken de suggestie, dat de graaf van Orindur in zijn handelen niet langer meer vrij zou zijn, maar zich gebonden weet aan de geboden van allesbeheersende hartstochten. Tegen deze achtergrond zou men kunnen redeneren, dat Hugo's gedragingen door een 'intern' *fatum* gedetermineerd worden, zoals hij zelf ook van mening is, dat een 'extern' *fatum* zijn doen en laten bepaalt.

Maar zo eenvoudig ligt het niet, want men treft bij Van der Hoop – anders dan bij Müllner – een groot aantal formuleringen aan die de suggestie juist ondermijnen, dat de dramatische protagonisten weerloos aan hun *passiones* uitgeleverd zouden zijn en als marionetten door de impulsen die van hun hartstochten uitgaan, gestuurd worden. Dat blijkt bijvoorbeeld, wanneer Hugo en Elvire zich beiden op zeker moment distantieëren van de liefde, die ze in het verleden voor elkaar hebben opgevat. Die heeft weinig geluk gebracht, maar vooral veel problemen en groot persoonlijk leed. Stellig is met name Hugo, die in de navolgende woorden Elvire zonder enige mildheid bejegt:

Vervloekt zij 't heilloos uur, toen ik mijn liefde u gaf,
Toen mij de macht der hel in 't kunstig net verstrikte,
En de eerste strafbre kus mijn zondenlust verkwikte.
[Hugo en Elvire II.4:36]

Vergelikt men deze verzen met het origineel van Müllner, dan tekenen zich enkele interessante aanpassingen af. In *Die Schuld* spreekt Hugo zich als volgt uit:

Als ich dich begann zu lieben,
Hab 'der Hölle' ich mich verschrieben.
[Die Schuld II.4:66]

In grote lijnen volgt Van der Hoop zijn Duitse zegsman, maar nieuw zijn de kwalificaties die Hugo op zijn vroegere optreden toepast, te weten 'de eerste strafbreek' en 'zondenlust'. Dit zijn geen neutrale termen, maar moreel geladen begrippen, die de zojuist geopperde gebondenheid van het menselijke handelen, dat door allesbeheersende hartstochten gedicteerd zou worden, ondergraven. Het predikaat 'strafbaar' immers veronderstelt, dat men in vrijheid handelt, want alleen degene die in eigen persoon verantwoording voor zijn gedragingen draagt, kan zinvollerwijze gestraft worden. Wenst men met andere woorden iemand werkelijk als de marionet van een 'intern' *fatum* te zien, dan is het niet langer mogelijk zich op de categorie van straf te beroepen, omdat van de bewuste persoon bezwaarlijk rekenschap geëist kan worden. Iets vergelijkbaars is er met het begrip (lust tot) 'zonde' aan de hand, dat een bewuste overtreding van zedelijke voorschriften veronderstelt. (WNT, s.v. zonde:1) Maar kan er van een bewuste overtreding gesproken worden, wanneer het doen en laten van iemand door *passiones* ingegeven zou worden die de mens iedere vorm van zelfbeschikking ontfangen? Waar de woorden van Hugo in *Die Schuld* de mogelijkheid dus openlaten, dat zijn handelen door een 'intern' *fatum* is voorbestemd, impliceren de in *Hugo en Elvire* gebezigde begrippen 'strafbaar' en 'zonde', dat hij zélf over zijn gedragingen beslist.

Bezieet men Elvire's bedenkingen bij haar liefde voor Hugo dan dient zich een vergelijkbare conclusie aan. Bij nader inzien moet ook zij toegeven, dat ze zich met haar keuze voor de graaf van Orindur veel ellende op de hals gehaald heeft. In de versie van Müllner legt zij haar tweede echtgenoot bijvoorbeeld uit, hoe zij voor haar ontrouw aan Carlos heeft moeten betalen met een nimmer nalatend gevoel van jaloezie. Omdat zij zélf haar trouwbelofte al een keer gebroken heeft, weet ze, dat een ander dat ook op ieder moment zou kunnen doen:

Karlos Gattin liebte dich;
Darum quält die Eifersucht
Furienartig nun die deine.
[*Die Schuld* II.4:70]

De strekking van deze compacte, bondige formulering blijft bij Van der Hoop gehandhaafd, maar opnieuw blijkt hij in zijn bewerking begrippen te hebben ingevlochten die het motief van de zedelijke verantwoording beklemtonen:

Een strafbreek liefdedrift bezielde eens *Carlos* gâ,
En daarom wordt haar ziel door felle slangenbeten,
En doodlijke achterdocht gefolterd en doorreten!
[*Hugo en Elvire* II.4:38]

Met de uitdrukking 'strafbreek liefdedrift' (Müllner: 'Karlos Gattin liebte dich') onderstreept Van der Hoop – zoals dat ook bij Hugo het geval was – de laakbaar-

heid van Elvire's optreden. Tegelijkertijd ligt in deze omschrijving de veronderstelling besloten, dat zij voor haar overspel met Hugo persoonlijk rekenschap verschuldigd is. Geen determinatie dus, maar een moreel gezien verwijtbaar handelen dat op het konto van Elvire zélf komt.

Er blijkt in *Hugo en Elvire* sprake te zijn van een vast procédé. Waar Müllner steeds in neutrale termen over de liefde van Hugo en Elvire spreekt, hanteert Van der Hoop begrippen die een onmiskenbare morele veroordeling in zich dragen. Daarmee doet hij afbreuk aan de in *Die Schuld* uitgedragen voorstelling, dat een 'intern' *fatum* voor het doen en laten van Hugo en Elvire verantwoordelijk zou kunnen zijn. Er kan in dit verband een groot aantal voorbeelden gegeven worden, maar in deze context mogen de drie navolgende volstaan om het principe nog eens te verduidelijken. Bij Müllner vertelt Elvire, hoe zij tevergeefs tot Maria gebeden heeft: 'Sie verwarf mich; denn zu spät / Floh ich zu ihr.' (*Die Schuld* IV.3:144) Bezieet men de tekst van Van der Hoop, dan blijkt plotseling een sleutelrol voor de vermeende lasciviteit van Elvire weggelegd: 'Helaas! ik bad te laat! 'k was aan de lust ten buit.' (*Hugo en Elvire* IV.2:80) Een tweede voorbeeld. Müllners Hugo-figuur oordeelt op zeker moment, dat de liefde tussen hem en Elvire doodgelopen is: 'die Liebe [ist] ausgebrannt.' (*Die Schuld* II.4:71) Bij Van der Hoop is er opnieuw sprake van moreel geconnoteerde bewoordingen: 'in dit avonduur / Waarin geen zondedrift ons schuldig hart doet jagen.' (*Hugo en Elvire* II.4:39) Een derde en laatste voorbeeld. Hugo roept bij Müllner in herinnering, hoe hij Elvire onder de bescherming van de duisternis voor een kapel ontmoette: 'Wie wir da uns heimlich sprachen.' (*Die Schuld* II.4:71) Hiervan heeft Van der Hoop gemaakt: 'hoe de snoode lust, met onweerstaanbre kracht, / Ons 's avonds in den hof liefkozend samen bracht.' (*Hugo en Elvire* II.4:39)

Het voorgaande impliceert, dat Hugo en Elvire in de optiek van Van der Hoop hun overspelige liefde voor elkaar hadden moeten, en belangrijker nog: hadden *kunnen* overwinnen. In het licht van de christelijke moraalfilosofie is dit laatste standpunt niet verrassend, want algemeen verbreid is het inzicht, dat de mens met rede en wil in principe het instrumentarium geboden wordt om zich met succes tegen de *passiones* te weer te stellen. (Konst 1993:6-20) Een heftige hartstocht, zoals de liefde van Van der Hoops titelhelden, hoeft daarom niet noodzakelijkerwijze tot overspel, of zelfs – zoals in hun geval – tot moord te leiden. Het is tegen deze achtergrond interessant de verdediging van Hugo voor zijn aanslag op Carlos nog eens nauwkeurig onder de loep te nemen. De graaf van Orindur rechtvaardigt zich zowel bij Müllner als Van der Hoop bij herhaling met de redenering, dat het kwaad vat op hem gekregen heeft, toen hij alleen met zijn rivaal in het donkere woud niet opgewassen bleek tegen de druk van het moment. (*Hugo en Elvire* IV.3:74 – 't werd duister in mijn ziel') Daarbij was het, alsof hij de zeggenschap over zijn handelen voor korte tijd moest afstaan aan een macht buiten hemzelf. In dit verband heet het sententieus: 'Der Augenblick / Ist der Thaten Herr' (*Die Schuld* IV.6:173) / 'Ach van een oogenblik hangt ons leven vaak af.' (*Hugo en Elvire* IV.4:95)

De claim van de graaf van Orindur op het *moment suprême* door invloeden van buitenaf gestuurd te zijn, wordt in *Hugo en Elvire* door Jertha – en het is natuurlijk geen toeval dat juist zij dat doet! – gecorrigeerd. In *Die Schuld* zijn haar woorden nog voor meerderlei uitleg vatbaar. Zij erkent dat het kwaad de mens probeert te verleiden, maar laat in het midden, of deze in dat verband nu wel of niet persoonlijk rekenschap verschuldigd is:

Oh! der Hölle Macht ist groß,
Und an *einer* Fiber Bebung
Hangt die Wonne wie der Graus.
[*Die Schuld* III.3:131]

In de bewerking van Van der Hoop laat Jertha er in de bewuste verzen evenwel geen twijfel over bestaan, dat de verantwoording voor de moord op Carlos wel degelijk bij Hugo ligt, ook al erkent zij, dat hij, zoals iedere mens, met de verlokkingen van het kwaad geconfronteerd wordt:

Groot is de macht van de hel op 't hart vervuld van toren.
't Is vaak één ademtocht, die vreugd of smart besluit.
[*Hugo en Elvire* IV.3:74]

Nieuw is hier de toevoeging: 'op 't hart vervuld van toren'. Daarmee zoekt Jertha de oorzaak van de moord op Carlos mede in de gemoedsgesteldheid van Hugo, die door zijn kennelijk onbeheerste toorn een gemakkelijke prooi voor de 'hel' is geworden. En dat moet hem aangerekend worden, want zoveel staat inmiddels wel vast: in de optiek van Van der Hoop kunnen hartstochten niet als een noodlot gezien worden waartegen ieder verzet bij voorbaat tot mislukken gedoemd is.

6. Het christelijk gevoel van den aanschouwer

Het is tijd voor een korte recapitulatie. Het debat over het *fatum*, zoals dat in *Hugo en Elvire* gestalte krijgt, toont aan, dat Van der Hoop op twee essentiële punten van Müllner afwijkt. Terwijl in *Die Schuld* de optie nergens uitdrukkelijk verworpen wordt, dat een alomtegenwoordig noodlot de wereld regeert, hoeft er in het Nederlandse drama door in het bijzonder de uitspraken van Jertha geen twijfel over te bestaan, dat de christelijke God en Zijn Voorzienigheid over de mens waken. In de tweede plaats valt er in *Hugo en Elvire* – anders dan in *Die Schuld* – een pleidooi te beluisteren voor de vrijheid van de mens, die in zijn mogelijkheden noch door een 'extern', noch door een 'intern' *fatum* beknot heet te zijn. Met deze observaties stroken twee andere ingrepen die Van der Hoop zich in zijn bewerking van het Duitse drama veroorloofd heeft. Zo is daar de kwestie van de voorspelling door de

zigeunerin, die in *Die Schuld* wordt voorgesteld als de spreekbuis van het noodlot. Haar woorden nu zouden in Müllners versie als een bevestiging voor het functioneren van een 'extern' *fatum* verstaan kunnen worden. In *Die Schuld* spreekt de bedelares zich als volgt uit ten overstaan van Carlos' moeder, die op dat moment zwanger is van Hugo:

Tage lang wirst du dich quälen,
Eh' du quitt wirst deiner Last.
Ist, was du gebierst, ein Knabe,
Würgt er den, den du schon hast;
Ist's ein Weibsbild, stirbt's durch ihn,
Und du fährst in Sünden hin.
[*Die Schuld* III.3:114]

Deze profetie valt in twee delen uiteen. Enerzijds wacht de jonge vrouw in de voorstelling van de zigeunerin een zware bevalling en anderzijds zal zij met de dood van een van haar twee kinderen moeten rekenen. Wordt namelijk een jongen geboren, dan zal deze ooit haar oudste zoon Carlos vermoorden; ziet evenwel een meisje het levenslicht, dan zal dat door de hand van de genoemde Carlos sterven. De crux is nu, dat het eerste deel van deze profetie uitkomt: Hugo's moeder overleeft de geboorte van haar tweede zoon maar ternauwernood. Op deze wijze ziet zij niet alleen de dreigende woorden van de bedelares bewaarheid, maar ook moet zij oordelen, dat haar leven inderdaad in het teken van een allesbepalend noodlot staat. Dit inzicht brengt haar er vervolgens toe Hugo direct na zijn geboorte weg te schenken, in een vertwijfelde poging het leven van haar eerste zoon te redden.

Van der Hoop heeft op deze plaats kennelijk ieder misverstand uit de weg willen ruimen en ervoor gezorgd, dat de voorspelling van de zigeunerin onmogelijk geïnterpreteerd kan worden als een bewijs voor een wereldorde, die door het *fatum* beheerst zou worden. In *Hugo en Elvire* luidt de voorspelling van de bedelares derhalve als volgt:

Voor weêr de moedervreugd verrukt uw hart doet gloeien,
Zal meenge heete traan uw bleeke wang besproeien;
Schenkt ge aan een zoon het licht, dan moordt hij, woest van aart,
Uw eerstgeboren zoon, dat kind u alles waard;
Maar is 't een dochter, die gij 't leven doet verwerven,
Dan zult ge in 't barensuur met al uw zonden sterven!
[*Hugo en Elvire* III.3:65]

De verschillen met het origineel van Müllner lijken niet al te groot, maar ze zijn veelbetekenend. Er is geen sprake meer van een tweeledige profetie en het motief van de barensnood is gekoppeld aan de mogelijke geboorte van een meisje. De

moeder van Hugo kan na diens geboorte in de versie van Van der Hoop dus geen conclusies meer aan de woorden van de zigeunerin verbinden over de werking van het noodlot.

Een tweede ingreep waaraan in deze kontekst aandacht besteed moet worden, betreft de afloop van *Hugo en Elvire*. Van der Hoop volgt de plot van *Die Schuld* op de voet en heeft – afgezien van enkele weinig om het lijf hebbende aanpassingen – de loop van de gebeurtenissen slechts eenmaal veranderd. Anders dan in het drama van Müllner pleegt Hugo in de Nederlandse bewerking uiteindelijk geen zelfmoord, maar geeft hij gehoor aan het advies van Jertha om op het slagveld boete te doen. (Koopmans 1931:232-233; Knuvelde 1973:410) In het 'Voorberigt' bij *Hugo en Elvire* verantwoordt Van der Hoop deze variant omstandig. Hij stelt onder meer, dat hij de graaf van Orindur de hand niet aan zichzelf laat slaan omwille van het christelijke *decorum* en zijn wens het publiek na de suïcide van Elvire een tweede zelfmoord te besparen:

Zoo heb ik de ontkenning veranderd en *Hugo* niet doen sterven; niet alleen om het christelijk gevoel van den aanschouwer, voor den vreeslijken indruk van een tweevoudigen, overlegden zelfmoord te bewaaren; maar omdat het veel meer met het karakter van den woesten, doch edelen *Orindur* strookende is, om als held en niet als zelfmoordenaar te sterven.

(Van der Hoop 1831:xiii)

Enkele zinnen verder wordt dit beroep op het 'edele' karakter van Hugo nader uitgewerkt met behulp van een vergelijking met Oedipus:

Hugo en Oedipus [...], ofschoon de Thebaansche Koning geheel *onschuldig*, de ander *schuldig* moordenaar is, verwijten zich beiden eene daad, liggen beiden onder eenen zelfingeroepen vloek, en zijn te groot van ziel, om het staal tegen zich te keeren. Ik hoop dat de zedelijke bedoeling van het Treurspel daardoor eene edeler strekking heeft bekomen.

(Van der Hoop 1831:xiii)

Dit laatste citaat zegt veel over de poëtica van Van der Hoop, die de didactische functie ('de zedelijke bedoeling') van het drama een centrale plaats toekent. Waarin de hier opgevoerde 'edeler strekking' van *Hugo en Elvire* in vergelijking tot *Die Schuld* bestaat, laat zich na de beschouwingen in het voorgaande betrekkelijk eenvoudig vaststellen. Bij Van der Hoop namelijk maakt de graaf van Orindur een opmerkelijke ontwikkeling door, die zijn beslag krijgt in diens uiteindelijke instemming met het plan van Jertha om een compensatie voor zijn misdaden te zoeken in het soldatenbestaan en de dienst aan het vaderland. De implicaties daarvan zijn vérstrekkend, want op het laatste moment aanvaardt de graaf van Orindur op deze wijze dan toch nog de verantwoording voor zijn daden. Niet langer verdedigt hij zich met een beroep op de dwang van het noodlot, maar hij erkent, dat hij zijn

ellende te danken heeft aan een – in de zojuist aangehaalde woorden van Van der Hoop – ‘zelfingeroepen vloek’. Daarmee wordt gedoeld op de moord op Carlos, die naar de voorstelling in *Hugo en Elvire* nu juist níet aan een ‘extern’ of ‘intern’ noodlot toegeschreven kan worden, maar voor rekening van Hugo zelf komt. Deze les ligt in de bewerking van Van der Hoop besloten en dat de juistheid ervan aan het slot van het drama óók tot de graaf van Orindur is doorgedrongen, treedt aan de dag, wanneer hij zich na de zelfmoord van Elvire *expressis verbis* aan God onderwerpt. Haar dood beschouwt hij nu als een straf voor zijn zonden:

Uw hand, o Heer drukt zwaar: ze is vreeslijk in 't kastijden.

Maar schenk mijn ziel de kracht, opdat zij 't wee verduur!

[*Hugo en Elvire* IV.10:106]

Het hoeft waarschijnlijk geen betoog, dat deze verzen een pendant in *Die Schuld* moeten missen. Hugo volhardt bij Müllner tot het einde toe in zijn pessimistische levensvisie, die haar oorsprong vindt in de twijfel zijn leven onder het juk van het noodlot zélf in de hand te kunnen nemen. Tegen de achtergrond van deze sombere levensvisie nu is zelfmoord passender dan de boetvaardigheid van de graaf van Orindur in *Hugo en Elvire*, die in de optiek van Van der Hoop zijn vertrouwen in God zogezegd hervindt.

7. De wraakheraut van 't eeuwig Alvermogen

Er is één punt, dat in het kader van deze analyse van de verhouding tussen *Die Schuld* en *Hugo en Elvire* tot slot nog enige aandacht behoeft. Hoewel Van der Hoop Müllners uitwerking van het noodlotsbegrip op wezenlijke punten aanpast, staat hij, zo blijkt uit het ‘Voorberigt’, als zodanig niet afwijzend tegenover het concept van het *fatum*. Zolang het namelijk beschouwd kan worden als een instantie die in dienst van de *Providentia Dei* handelt, heeft het noodlot in zijn ogen zeker bestaansrecht. In de tweede paragraaf van dit opstel werden tegen deze achtergrond enkele verzen uit het voorwerk bij *Hugo en Elvire* aangehaald, waarin het noodlot met de instemming van Van der Hoop als ‘wraakheraut van het 't eeuwig Alvermogen’ werd getypeerd. Juist in deze hoedanigheid komt het *fatum* veelvuldig in *Hugo en Elvire* voor. Daarbij is het opvallend, dat de personages van Van der Hoop zich nog veel frequenter van de term noodlot bedienen dan de protagonisten van Müllner. Enkele willekeurige voorbeelden kunnen dit verduidelijken.

Zo beschrijft Jertha halverwege het eerste bedrijf, hoe Hugo na de reis, die hij als jonge volwassene naar Spanje ondernam, als een ander mens in Zweden was teruggekeerd. Wat er op het Iberische schiereiland precies met haar broer gebeurd is, weet ze op dat moment nog niet: ‘[...] was er scheidend war, / Ist nicht wieder heimgekehrt, / Zu dem väterlichen Herd.’ (*Die Schuld* I.6:30) Van der Hoop heeft

hiervan gemaakt: '[...] 't noodlot boog zijn hoofd door zware lasten neder, / En wat naar 't *Zuiden* ging, kwam niet in 't *Noorden* weder.' (*Hugo en Elvire* I.5:16) Een ander voorbeeld. Aan het begin van het tweede bedrijf dringt Hugo er met klem bij Jertha op aan, dat ze zich toch vooral geen zorgen over hem moet maken: 'Jerta! Mädchen! – Fasse dich, / und vergiß, was Hugo sprach!' (*Die Schuld* II.1:57) De betreffende verzen luiden bij Van der Hoop als volgt: 'Mijn Jertha, meisjes! droog uw tranen en vergeet, / Al 't geen gij tot uw smart van *Hugoos* noodlot weet.' (*Hugo en Elvire* II.1:31) Een derde en laatste voorbeeld. Op zeker moment vertrouwt Hugo Jertha toe, dat hij als klein kind door zijn biologische moeder is afgestaan aan de vrouw die hen beiden heeft opgevoed:

Ich bin der verschenkte Knabe
Aus kastilischem Geschlechte,
Das ich nicht zu nennen weiß.
[*Die Schuld* II.1:54]

Van der Hoop heeft deze verzen duidelijk geamplificeerd en legt de graaf van Orindur een beroep op het noodlot in de mond dat – zoals in de beide andere gevallen – bij Müllner niet voorkomt:

Ik ben die knaap, gedrukt door 's Noodlots ongena:
Die ongelukkige aan de moederborst ontvremde,
Die rustelooze, vroeg tot smart en wee bestemde,
Ik ben het, die naam van andre stammen draag,
En als een vreemdeling naar mijn eigen stamhuis vraag.
[*Hugo en Elvire* II.1:29]

Deze drie voorbeelden maken duidelijk, dat het noodlot als 'wraakheraut' van de Voorzienigheid Gods geassocieerd wordt met de negatieve levensfeiten die de protagonist op hun weg vinden. Smart en lijden worden op die manier teruggevoerd op het – om de hiervoor geïntroduceerde terminologie te handhaven – 'externe' *fatum*. Essentieel is daarbij, dat beide iemand met de klaarblijkelijke instemming van God aangedaan worden, omdat Hij – om welke reden dan ook – iemand wenst te straffen. Zo ontpopt het 'externe' *fatum* zich in *Hugo en Elvire* tot de voltrekker van Gods wrekende gerechtigheid en is er niet langer sprake van een instantie die de loop der dingen voorbestemt en 's mensen gedragingen determineert.

8. Besluit

Door een subtiële wijze van formuleren is er in *Die Schuld* tot aan het einde toe discussie mogelijk over de reikwijdte en de precieze werking van het *fatum*. Daarbij

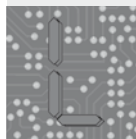
maakt het geen verschil, of men het noodlot wenst te verstaan als een onpersoonlijke, soevereine grootheid die zich buiten de mens manifesteert (een 'extern' *fatum*), ofwel als een set al dan niet aangeboren karaktereigenschappen die een mogelijke verklaring te bieden heeft voor het gedrag van een bepaald individu (een 'intern' *fatum*). Van meerduidigheid is in *Hugo en Elvire* evenwel geen sprake meer. Op structurele wijze ondermijnt Van der Hoop het zelfstandige functioneren van zowel een 'extern' als een 'intern' *fatum*. Hij wenst het noodlot uitsluitend te bezien als een uitvoerende instantie die in opdracht van God handelt. Daarbij wordt de heerschappij van de Voorzienigheid Gods, als ook de vrijheid van handelen bij de mens zo nadrukkelijk gepostuleerd, dat men zich in uiterste consequentie moet afvragen of *Hugo en Elvire* in de letterlijke zin des woords nog wel als *Schicksalsdrama* aangemerkt kan worden.

Literatuuropgave

- Balhar 2004** - Susanne Balhar, *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*, München 2004.
- Bauer 1964** - Roger Bauer, 'Das gemißhandelte Schicksal.' Zur Theorie des Tragischen im deutschen Idealismus,' in: *Euphron* 70 (1964), p. 243-259.
- Bauer 1990** - Roger Bauer (Hrsg.), *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*, Bern 1990 (= *Jahrbuch für Germanistik*, Reihe A, Bd. 27).
- Vavn der Hoop 1831** - Adriaan van der Hoop jr., *Hugo en Elvire*, romantisch treurspel, Rotterdam 1831.
- Van der Hoop 1838** - Adriaan van der Hoop jr., *De horoskoop*, treurspel in vier bedrijven, 's-Gravenhage 1838.
- Van der Hoop 1859-1860** - Adriaan van der Hoop jr., *Gedichten*, 4 dln., Leiden 1859-1860.
- Van der Hoop 1965** - Adriaan van der Hoop jr., *De renegaat*, met inleiding en aantekeningen door W. Drop, Zwolle 1965 (= *Klassieken uit de Nederlandse letterkunde* 32).
- Knuvelde 1973** - G.P.M. Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. III, Den Bosch 1973.
- Konst 1993** - J.W.H. Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Assen 1993.
- Konst 1996** - J.W.H. Konst, 'Vadermoord en bloedschande: visies op Oedipus' vergripen tussen 1600 en 1850,' in: *Nederlandse letterkunde* 1 (1996), p. 138-155.
- Konst 2003** - J.W.H. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*, Hilversum 2003.
- Koopmans 1931** - J. Koopmans, 'Adriaan van der Hoop jr.,' in: Idem, *Letterkundige studien over de negentiende eeuw*, Amsterdam 1931, p. 198-244.
- Kraft 1974** - Herbert Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen 1974 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 11).

- Minor 1883** - Jakob Minor, *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt a.M. 1883.
- Müllner 1816** - Adolph Müllner, *Die Schuld*, Trauerspiel in vier Akten, Zweite Auflage, Leipzig 1816.
- Neumann 1990** - Michael Neumann, 'Das Fatum als Gegensatz der freien Selbstbestimmung in der Schauerliteratur,' in: Bauer 1990, p. 210-220.
- Nieuwenhuys 1932** - Rob Nieuwenhuys, 'Een vergeten romanticus,' in: *De nieuwe taalgids* 26 (1932), p. 273-289.
- Paulmann 1925** - Hans Paulmann, *Müllners „Schuld“ und ihre Wirkungen*, Münster 1925.
- Schottelius 1995** - Saskia Schottelius, *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*, Frankfurt a.M 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1505).
- Stanzel 1987** - F.K. Stanzel, 'Das Nationalitätenschema in der Literatur und seine Entstehung zu Beginn der Neuzeit,' in: G. Blaicher (Hrsg.), *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*, Tübingen 1987, p. 84-96.
- Thiergard 1957** - Ulrich Thiergard, *Schicksalstragödie als Schauerliteratur*, Göttingen 1957.
- Werner 1963** - Rudolf Werner, *Die Schicksalstragödie und das Theater der Romantik*, München 1963.
- Wertheimer 1990** - Jürgen Wertheimer, '„Zufall und Notwendigkeit“ – Schicksalskonzepte zwischen Logik und Notwendigkeit um 1800,' in: Bauer 1990, p. 90-100.
- Von Wilpert 2001** - Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001.
- Te Winkel 1922-1927** - J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, 7 dln., Haarlem 1922-1927.
- WNT** - *Woordenboek der Nederlandsche taal*, bewerkt door M. de Vries, L.A. te Winkel e.a., 29 dln., 's-Gravenhage 1882-1998.
- Wogenstein 2003** - Sebastian Wogenstein, 'Schicksalsdrama,' in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Gemeinsam mit Georg Braungart u.A. herausgegeben von Jan-Dirk Müller, Bd. III, Berlin-New York 2003, p. 375-377.
- Zacharasiewicz 1977** - W. Zacharasiewicz, *Die Klimatheorie in der englischen Literatur und Literaturkritik der Mitte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert*, Wien 1977 (= Wiener Beiträge zur englischen Philologie 57).

Geleefd voor poëzie (I)



PIETER JOHANNES UYLENBROEK
(1748-1808)

Marleen de Vries



Pieter Johannes Uyenbroek

Er is nog altijd weinig bekend over de rol die uitgevers speelden in de literaire wereld van de achttiende eeuw. Dat ze boeken uitgaven, oké, maar wat gaven ze uit en waarom? Hoe bouwden ze een fonds op? Hoe zakelijk waren de banden tussen de uitgever en zijn auteurs? Zelfs naar de activiteiten van de belangrijkste literaire uitgevers in Amsterdam blijft het gissen. Hoewel vast staat dat de boekhandels van deze uitgevers belangrijke ontmoetingsplaatsen waren voor de schrijvers ter plekke, is weinig bekend over de vorming van dergelijke literaire netwerken. In de tweede helft van de achttiende eeuw verzamelde David Klippink bijvoorbeeld

literair talent om zich heen, evenals Pieter Meijer, decennialang spil in het Amsterdamse literaire leven. Zijn boekwinkel gold als de “Beurs der Nederlandse letteren”.²

Toen Meijer in 1781 stierf had inmiddels een nieuwe uitgever naam gemaakt op het gebied van het uitgeven van Nederlandse literatuur en het begeleiden van auteurs. Zijn naam was Pieter Johannes Uyenbroek. Vanaf 1774 legde hij zich toe op het uitgeven van Nederlandse poëzie en toneelpoëzie. Zijn bekendste project was de reeks *Kleine dichterlijke handschriften* (1788-1808), een jaarlijkse bloemlezing van eigentijds dichterlijk talent, waarvoor de uitgever alle belangrijke dichters uit zijn tijd wist te mobiliseren. Willem Bilderdijk leverde jarenlang bijdragen. Ook over deze uitgever is relatief weinig bekend, hoewel een aanzienlijk deel van de correspondentie aan Uyenbroek bewaard is gebleven: 85 brieven van Bilderdijk aan de uitgever (Bilderdijkmuseum) en 78 brieven van diverse auteurs (KB), waaronder brieven van Juliana Cornelia de Lannoy, Lucretia Wilhelmina van Merken, H.A. Spandaw en Cornelis Loots.

In dit artikel een schets van Uyenbroeks opmars in de literaire wereld tot 1785, de overname van de uitgeverij van Klippink, de vorming van een netwerk rond de uitgever en de uitgave van Uyenbroeks eerste tijdschrift, *De Kosmopoliet*. In een tweede deel komen Uyenbroeks uitgeversactiviteiten van na 1785 aan bod.

Uyenbroek in de literatuurgeschiedschrijving: ‘hij vraagt mij nu en dan mijn oordeel, dat is al’

Uyenbroek werd in zijn tijd wel vergeleken met de Berlijnse, verlichte boekhandelaar, schrijver en filosoof Nicolai. Als filosoof is Pieter Johannes Uyenbroek echter niet de geschiedenis ingegaan, al wist hij, als een van de weinige uitgevers, te ontsnappen aan het lot van de vergetelheid dankzij drie biografen: Hendrik Harmen Klijn, Pieter Gerardus Witsen Geysbeek en Conrad Busken Huet. Ook het feit dat de correspondentie van Bilderdijk aan Uyenbroek grotendeels bewaard is gebleven, heeft Uyenbroeks opname in de literatuurgeschiednissen bevorderd. Dat hij daarin terecht is gekomen als het toonbeeld van literaire middelmatigheid heeft verder onderzoek niet gestimuleerd, hoewel Uyenbroek een inspirerende persoon moet zijn geweest die de dichters waar hij wat in zag, op een sympathieke manier achter hun broek aanzat. Hendrik Harmen Klijn, een van Uyenbroeks auteurs, en samen met de uitgever lid van het departement letterkunde van het Amsterdamse ‘Felix Meritis’, bekent ‘veel, zeer veel’ aan de omgang met Uyenbroek verschuldigd te zijn.³

In zijn necrologie op Uyenbroek legt Klijn de basis voor de latere oordelen over Uyenbroek, de man van lage komaf die ‘zelf de hand aan zijne beschaving’ sloeg, die alles op eigen kracht deed, een zwoeger, een ploeteraar, die zijns ondanks in de literatuur niet tot de echt groten gerekend kon worden: ‘*De man dus, wiens krachten of omstandigheden het voor hem onmogelijk maakten, om zich tot den rang der eerste vernuften in het letterkundig veld, dat hij bearbeidde, te verheffen*’.⁴ In de pijnlijk eerlijke necrologie spaart Klijn de overledene niet en komen ook de ‘geringe omstandighe-

den' en Uyenbroeks 'kleine, behoeftige, afgelegen woning' ter sprake, een detail dat Busken Huët zal overnemen. Klijn koos er bewust voor de man als 'mensch' en als 'dichter' te portretteren, voorbij te gaan aan diens 'eentonig zinnelijk leven' en zich te concentreren op diens geestelijk leven, te weten 'het gebouw van zijn hart en verstand'. En daarom roemt Klijn Uyenbroeks vertalingen vanwege het feit dat geest en coloriet van de oorspronkelijke werken bewaard bleven, en wil hij hem de 'eernaam' van dichter niet ontzeggen, hoewel Uyenbroek niet zo origineel was als Vondel, Hooft, Cats, De Decker, Brandt en Antonides. Ook komt de lezer te weten dat Uyenbroek aan zijn erotische en anacreontische versjes en puntdichten waar-schijnlijk het meeste plezier beleefde,⁵ maar over Uyenbroek als uitgever horen we niets.

Was de uitgeverij niet chic genoeg? Of was het niet meer dan vanzelfsprekend om in het departement letterkunde van 'Felix Meritis', waar Klijn zijn redevoering ten gehore bracht, slechts te spreken over des mans letterkundige kwaliteiten? Dat Uyenbroeks grootste verdiensten lagen op uitgeversgebied en het begeleiden van zijn auteurs is iets wat zijn tweede biograaf, Witsen Geysbeek, beter aangeeft, hoewel ook hier de informatie beperkt blijft tot het minimum. Slechts aan het eind van zijn lemma over de uitgever in zijn *Biographisch woordenboek* sluit hij af met een kleine huldeblijk aan Uyenbroeks boekhandel:

Ook als Boekhandelaar was UYLENBROEK een navolgenswaardig voorbeeld voor zijne mede-boekhandelaren, zoo door de nette en zindelijke uitvoering als door de belangrijkheid der bij hem uitgegeven werken, die hij niet, gelijk zoo vele anderen, als eene loutere finantiespeculatie beschouwde, zonder zich om den inhoud te bekommeren, maar op welken hij, integendeel, altijd een' weldadigen invloed uitoefende, en dus zijn beroep tot eer en luister verstrekte.⁶

Daarnaast geeft Witsen Geysbeek de kring dichters rond Uyenbroek enige aandacht, niet in de laatste plaats omdat hij er zelf, als jong man, deel van uitmaakte. De bijeenkomsten 's ochtends in de boekwinkel 'waren eene wezenlijke leerschool van goeden smaak in ieder vak der fraaije letteren en het werktuiglijke der dichtkunst; in deze school ontwikkelden Bilderdijk, Vereul, Helmers, Loots, Tollens, Klyn en zoo vele andere naderhand beroemd geworden dichters hunne eerste bekwaamheden'.⁷

'Ja, vader!', dichte Witsen Geysbeek na Uyenbroeks dood in 1808 vol vuur, 'k ben u veel verplicht; Gy hebt myn' geest reeds vroeg ontwikkeld,/Geschraagd, bemoeidigd, aangeprikkeld, En, als hy struikelde, opgericht'. Serieus neemt Witsen Geysbeek zich voor de naam van zijn vriend in ere te houden, 'zo lang ik toef op de aarde'.⁸ Vijftien jaar later is die belofte niet vergeten, maar blijken de literaire bijeenkomsten bij Uyenbroek bij nader inzien ook negatieve kanten te hebben gehad, hetgeen Witsen Geysbeek een paar hatelijke opmerkingen ontlokt:

de boekwinkel van UYLENBROEK was mijne academie, de aldaar dagelijks verkerende letterkundigen waren mijne professoren. In deze school werd mijn smaak gevormd en – bedorven. Wij hadden geregelde bijeenkomsten, waar elk op zijne beurt een gerijmd stuk leveren moest, dat eerst emphasisch gelezen, toegejuicht, maar dan ook zoodanig gelikt en beschaafd werd, dat het handschrift naauwlijks meer leesbaar was.

Gespierde verzen, gladde verzen, rollende verzen, vloeiende verzen, was al wat men verlangde; van poëzij had men geen begrip; MILTON, SHAKESPEAR, SCHILLER, ANTONIDES, VAN HAREN waren monsters, die men niet noemen mogt; HOOGVLIETS Abraham VOLTAIRES Henriade de allervolmaaktste Heldendichten, die men wenschen kon, en de portretten van VAN WINTER en VAN MERKEN versierden de zaal als zinnebeelden van het summum der versmaakkunst.⁹

Een dergelijke passage kan slechts worden begrepen in het licht van de poëtische veranderingen die zich sinds het overlijden van Uyenbroek in 1808 hadden voltrokken en die in de literaire wereld rond 1820 tot getwist onder literatoren leidden. Kennelijk oordeelde Witsen Geysbeek een standpunt noodzakelijk en nam hij niet alleen afstand van zijn eigen dichterlijke verleden, maar trok hij ook ten strijde tegen zijn tijdgenoten die rond 1820 verdeeld waren in voor – en tegenstanders van de nog altijd populaire Meijerianse en Uyenbroekiaanse poëzie.¹⁰ Die dichtkunst is ten onrechte als Frans-classicistisch de geschiedenis ingegaan – Nederlands-classicistisch zou meer op zijn plaats zijn – maar feit is dat die poëzie in niets lijkt op de door Witsen Geysbeek geliefde moderne poëzie, waarbij genie en zelfexpressie voorop stonden in plaats van vaderlandsliefde, moralisme en maatschappelijk nut.¹¹

Natuurlijk overdreef Witsen Geysbeek in zijn ijver de kring rond Uyenbroek als zwaar in de classicistische leer af te schilderen, afkerig van het soort poëzie waarvan Shakespeare en, van eigen bodem, Van Haren de exponenten waren. Uyenbroek was een van de weinige Shakespeare-vertalers in Nederland¹² en als niet de politieke omstandigheden op hem hadden gedrukt, had hij ook Onno Zwier van Harens *De Geuzen*, in een editie van Bilderdijk, uitgegeven.

Objectiever over Uyenbroek, dankzij een grotere afstand in tijd en een geringere persoonlijke betrokkenheid, is ‘de beul’ van de negentiende eeuw, Busken Huet. In een poging iets op te roepen van het achttiende-eeuwse literaire klimaat schetst hij in een zeventiental pagina’s een beeld van de dichterskring rond Uyenbroek. Hoewel ook Huet Uyenbroek beschrijft als ‘een dichter van den tweeden rang’, is hij voor een beul bijzonder mild over de kring dichters. Met veel inlevingsvermogen weet Huet de historische gegevens te integreren in een portret waarbij de rol die Uyenbroek als uitgever en inspirator moet hebben gespeeld duidelijk wordt. Als eerste ook beschrijft hij Uyenbroeks uiterlijk: ‘De uitdrukking van zijn gelaat is gedistingeerd, in den zin der achttiende eeuw, en men beweert dat weinigen op het tooneel beter dan hij den persoon van Lodewijk XV zouden hebben voorgesteld’.¹³ Vervolgens stelt Huet zich voor hoe zo’n bijeenkomst in de boekhandel in de Nes, hoek Heremietensteeg, er uitgezien zou kunnen hebben. Het is 1794, het land is verdeeld in patriotten en orangisten en de politieke spanning is om te snijden.

Aanwezig zijn een aantal patriotse auteurs: Johannes Kinker, Abraham Vereul, Fokke Simonsz, Abraham Louis de Barbaz, Cornelis Loots en Jan Fredrik Helmers. Bilderdijk, één van Uylenbroeks beste vrienden en meest productieve dichters, tevens oragist, is er niet bij. Hij woont in Den Haag en al het contact met de uitgever gaat per post:

«Ja, Uylenspiegeltje,” zegt Fokke [...] «je moogt zeggen wat je wilt, die correspondentie is niet pluis.” – «Op mijn woord,” antwoordt de aangevallene, «ik heb nog nooit – en dit was waar – met Bilderdijk één syllabe over politiek gewisseld; noch hij met mij. Ik ben zijn uitgever en hij vraagt mij nu en dan mijn oordeel, dat is al.” – «Die uitgevers, die uitgevers,” zegt Barbaz «zien ze kans om twee heeren te dienen, dan laten ze ’t niet na: den Oranje-klant en den Kees. Doch, wacht maar; de Franschen, als ze komen, zullen u wel mores leeren.” – «Hier aan huis geen politiek,” roept Kinker, die weinig op had met Barbaz en reeds het plan had gevormd om van zeker treurspel, door Barbaz vertaald – *Ericia, of de Vestaalsche Maagd* – eerlang eene parodie te schrijven. «Ook zegge niemand kwaad van Bilderdijk; hij is een onverbeterlijke Oranje-klant, maar van litteratuur en poëzie weet hij meer af dan iemand onzer.”¹⁴

Helemaal naar waarheid is deze passage niet, want Bilderdijk en Uylenbroek hielden wel degelijk de politiek in het oog in verband met geplande uitgaven van *De Geuzen* en *Ibn Doreid* die Uylenbroek uiteindelijk om politieke redenen niet wenste uit te geven, maar feit is dat de politiek tot 1795 niet tussen Uylenbroek en Bilderdijk instond. Rustig en bescheiden, dat is Huets typering van Uylenbroek. Waar de schrijvers het hoogste woord voeren, daar beperkt de uitgever zich tot het hoogstnodige commentaar: ‘hij vraagt mij nu en dan mijn oordeel, dat is al’. De lezer oordele zelf, in het hiernavolgende, over deze typering.

Par penchant & par zèle: Uylenbroek en zijn opgang in de literaire wereld

Uylenbroek was een van die personen die van jongs af aan gegrepen moet zijn geweest door poëzie. Het lijkt niet waarschijnlijk dat die passie hem van huis uit is meegegeven. Uylenbroek, geboren op 7 december 1748 te Amsterdam, was afkomstig uit een eenvoudig middenstandsgezin; zijn ouders hadden een kleine hoedenwinkel en als zijn vader niet vroeg was gestorven, had de jonge Uylenbroek de winkel waarschijnlijk overgenomen. Nu wordt hij kostwinner en belandt hij, na slechts de Amsterdamse stadsschool bezocht te hebben, op kantoor.¹⁵ Vermoedelijk is Uylenbroek daar begonnen met het schrijven van gedichten. Hij leerde er in ieder geval Otto Hoffham (1744-1799) kennen, door Komrij getypeerd als een van ‘de belangrijkste en zeker de bijzonderste van onze schrijvers in de achttiende eeuw’.¹⁶ Hoffham zal Uylenbroeks grootste inspirator en belangrijkste beoordelaar zijn. Via zijn literaire contacten maakte Uylenbroek kennis met het Amsterdamse literaire wereldje.

Een' HOFFHAM, die me in lust ter dichtkunst wist te ontvonken,
En mynen roem bedoelde, in steê van eigen eer!¹⁷

Wie zich vervolgens over Uylenbroek ontfermde - de Amsterdamse uitgevers Pieter Meijer, David Klippink en Izaak Duim komen allen in aanmerking - blijft enigszins duister. Volgens Klijn kwam Uylenbroek als eerste met Klippink in contact en trof hij in diens huis 'de beste vernuften van die tijd'.¹⁸ Ook Meijer wordt genoemd als een van de personen die Uylenbroek al vroeg in de dichtkunst onderrichtte.¹⁹

Vast staat dat het schouwburguitgever Izaak Duim was die Uylenbroek als eerste de kans gaf te publiceren. Het ging om twee gedichten bij *Zoroaster* (1768), een door Duim uitgegeven treurspel van Johannes Nomsz, een van de meest veelbelovende toneelschrijvers op dat moment. Onder de zinspreuk 'Par penchant & par zèle' schreef Uylenbroek een sonnet 'Op de tytelprint'. Laatste versregels: ô Zeldzaam stuk, in 't brein eens Amstelaars geboren! / Och! mogt uw Zedenleer der menschen hart bekoren! / Dan werd de reine Deugd alom elks hoogste goed!'. Het tweede gedicht heette eenvoudig 'Op het treurspel Zoroaster door den heere J. Nomsz' en was een lofdicht op de dichterlijke verdiensten van Nomsz.²⁰

Een ontmoeting met de bewonderde Nomsz bleef niet lang uit: '*Een voordeel dat myne kunstliefde niet weinig ontvonkte, en welks waarde ik in latere tyden best heb leeren kennen*', aldus Uylenbroek.²¹ Nomsz, die in Uylenbroek dichterlijk talent meent te herkennen, neemt de twintigjarige onder zijn hoede.²² In een dichterlijke brief uit 1768 spoort hij Uylenbroek aan om door te gaan met schrijven. Kennelijk reagerend op een door Uylenbroek geschreven dichtstuk waarin deze klaagt over het slechte dichtklimaat in Nederland, stelt Nomsz dat de klacht niet ongegrond is, maar hem niet verder zal helpen.²³

Was het Nomsz die Uylenbroek aanraadde zich te oefenen in de kunst door toneelstukken te vertalen? In ieder geval niet gehinderd door bescheidenheid neemt de jonge dichter zich voor een Frans meesterwerk, Racines *Phèdre*, te vertalen in het Nederlands. *Fedra* (1770) verschijnt twee jaar later bij David Klippink. Het debuut werd niet geschreven voor de roem, maar slechts uit 'een zuivre zucht tot vordring in de Kunst', aldus Uylenbroeks 'Toewyding aan de kundige oefenaren der Nederduitsche dichtkunst'. Dat die 'kundige oefenaren' niet geacht werden enige kritiek uit te oefenen op het vertaalde blijkt uit Uylenbroeks reactie op een hem onwelgevallige recensie in de *Vaderlandsche Letter-oefeningen* uit 1771.²⁴ De anonieme recensent was lovend over Uylenbroeks werk maar plaatste niettemin enkele kanttekeningen bij een paar uitdrukkingen. Uylenbroek reageerde als door een wesp gestoken met *Brief aan den beoordeelaar van Fedra* (1771), een pamflet van 15 pagina's, uitgegeven door Klippink. Als dilettant voelde Uylenbroek zich kwetsbaarder dan wie dan ook:

Vooraf moet ik u echter bekendmaken, dat myne omstandigheid in de wereld my niet toelaat my veel op de Filosofie toe te leggen; ik heb in myn vaderland dat geluk noch niet verkregen, dat (buiten eenige kunstvrinden, met wie ik de eer heb gemeenzaam te verkeerem) men zich myner veel heeft bekommert. Ik moet in ledige tusschenuren mynen dichtlust boeten, en gebruik dus alle mogelyke omzigtheid in het schryven. Ik denk dat mij deze bekendtenis meerder eer aandoet, dan, gelyk velen doen, my voor een' in alles verlichten geest op te geven'.²⁵

In het vervolg van zijn brief zou Uyenbroek zijn nederige toon laten varen en de recensent beschuldigen van onachtzaamheid. Het moet de leeftijd van de dichter zijn geweest, hij was drieëntwintig, gecombineerd met hooggespannen verwachtingen over de ontvangst van zijn eerste vertaling, die hem alle redelijkheid uit het oog deden verliezen. Bilderdijk, met wie Uyenbroek dan al bevriend is, schrijft niet te kunnen begrijpen wat Uyenbroek dreef zijn pamflet te publiceren en veronderstelt dat dit gebeurde in een vlaag van 'Poëtische verrukking'.

Eer dit uw tegenschrift gepubliceerd was, hield men u voor eenen verstandigen, kundigen, en achtenswaardigen jongeling; van wien men reden had de vleierende hoop te koesteren, dat hij te eeniger tijd bij de beste dichters onzer Eeuwe te tellen zou zijn

Nu, aldus Bilderdijk, zal men al snel het tegenovergestelde denken en de vertaler beschuldigen van arrogantie. Wie Bilderdijks uitgebreide commentaar leest op Uyenbroeks *Brief* kan niet anders dan Bilderdijk gelijk geven.²⁶ Ook Uyenbroek moet hebben ingezien een fout te hebben begaan. Nooit meer zou hij een dergelijk schotschrift publiceren, ook niet toen in later jaren zijn *Kleine dichterlijke handschriften* het mikpunt van echte spot werden. Groot moet niettemin Uyenbroeks triomf zijn geweest toen de Amsterdamse schouwburg hem vroeg zijn *Fedra* op de planken te mogen brengen. Dit was niet in 1772, zoals doorgaans wordt beweerd,²⁷ maar in 1775, blijkens onder meer een brief van Hoffham uit dat jaar:

Voor allen dingen wensch ik U geluk met het blinkend lot van Uwe *Fedra*! Ik heb een gunstig vooroordeel voor de bestierders van den schouwburg opgevat, door het zo minzaam ontvangen dier schoone op hun tooneel; en ik deel waarachtig in het genoegen, in de eer, en in het voordeel, die U daaruit toevloeijen! – De gantsche gebeurtenis moet U dies te meer streelen, daar Gy Uw stuk den regenten niet hebt aangeboden. – Ongetwyfeld is het vóór den ontvangst dezes [Hoffhams brief] reeds ten tooneele gevoerd.²⁸

Fedra werd opgevoerd op 27 april, 1 en 3 mei 1775, een gebeurtenis waarvan Uyenbroek dusdanig onder de indruk was, dat hij er enkele lofdichten op de hoofdrolspelers aan wijdde.²⁹

Zo begon zeven jaar na zijn debuut het balletje te rollen en vestigde Uyenbroek zijn reputatie als vertaler en dichter. Op zijn naam stonden toen, behalve *Fedra*, het treurspel *Esther* (1771, uitgegeven door David Klippink), eveneens een vertaling

van Racine, en een aantal dichterlijke brieven, gepubliceerd in tijdschriften als Meijers *Rhapsodist* en *Algemeene Oefenschoole*. Een gerenommeerd dichter als Frans van Steenwijk raadt Uylenbroek aan om zich nu op het verhevenste genre, het heldendicht, toe te leggen.³⁰

Maar liever oefende Uylenbroek zich in het schrijven van proza, met name in wijsgerige, zedenkundige vertogen. Zijn mentor op dit gebied is Otto C.F. Hoffham, geboren in Duitsland, getogen in Nederland, en in 1773 teruggekeerd naar Duitsland, waardoor hij gedwongen was zijn ideeën briefsgewijs voor te leggen aan Uylenbroek. Zoals het plan om samen een nieuw spectatoriaal tijdschrift te starten onder de naam *De Kosmopoliet*. Uylenbroek, die er wel brood in ziet, schrijft vanaf dat moment vertogen, waarvan hij er in 1774 vier ter beoordeling naar Hoffham opstuurt:

Uwe laatstgezonene vier vertoogen zyn, myns oordeels, beter dan alle die ik voorheen nog van U heb geleezen: de daarin verhandelde onderwerpen zyn grondig en juist betoogd, en daarin heerscht een eigenaartige filosoophsche [!] toon. Alleenlyk, dunkt my, verraad Gy daarin (en voorāl in het vertoog *over het welbestieren der tong*) te merklyk Uwen lieveling *Wolff*; ja het komt my vóór, dat Gy zelfs veelen zyner gedachten hebt uitgeschreven: ze zyn niet genoeg in Uw eigen herssens gedisteleerd.

Ook meent Hoffham dat Uylenbroeks stijl als Kosmopoliet nog te wensen overlaat: 'ik heb gewenscht dat die levendiger en bevalliger ware: dit gebrek kan niet anders hersteld worden dan door het vlytig leezen van werken van smaak, voorāl van den spectators'.³¹ *De Kosmopoliet* zal pas verschijnen in 1776/1777. Uylenbroek heeft dan aan zijn curriculum toegevoegd *Romeo en Julia* (1775) toneelspel, uitgegeven door Pieter Meijer, en het op verzoek van het schouwburgbestuur vertaalde *De Smirnsche Koopman* (1775) zangspel, uitgegeven door Izaak Duim.³² Aan deze toneelvertalingen ontleende Uylenbroek de meeste status. Sinds het succes van *Fedra* werd Uylenbroek door het schouwburgbestuur serieus genomen. In 1777 krijgt hij een nieuwe opdracht. Op de schouwburgaffiches voor dit oorspronkelijk Franse stuk van De Champfort, *Wilhelmina van Blondheim* (1777), prijkt Uylenbroeks naam nu in grote letters.³³ Dat Uylenbroek niettemin open bleef staan voor kritiek, daar waarschijnlijk zelf om vroeg, blijkt uit een brief die Juliana Cornelia de Lannoy hem op 10 februari 1780 stuurde. De beroemde schrijfster van treurspelen heeft haar blik laten gaan over Uylenbroeks vertaling van Voltaires *Merope* (1779) en geeft in een bijlage van maar liefst 11 kantjes per pagina uitvoerig commentaar. De freule heeft lof voor het werk, maar signaleert ook een aantal ongerechtigheden: 'ik vind ook eenen reeks vaerzen waar in de constructie vry gedrongen is op eenige weinige plaatsen een halven regel die enkel dient om de plaats te vullen, ik vind wat den styl betreft eenige uitdrukkingen die niet edel genoeg zyn voor het treurtooneel'.³⁴

Niettemin is rond 1779, Uylenbroek is eenendertig, zijn reputatie als literator definitief gevestigd en wordt hij door de belangrijkste uitgevers van Nederlandse en Nederlandstalige literatuur, Klippink, Meijer en Duim, uitgegeven. Belangrijker

is dat Uyenbroek inmiddels zélf is begonnen zich te vormen tot uitgever. Deze tweede carrière moet voor de buitenwereld in eerste instantie onzichtbaar zijn gebleven. Toch, als David Klippink in 1774 sterft,³⁵ wordt diens plaats zo goed als overgenomen door Uyenbroek. De dichter en vertaler moet vanaf het begin een bijzondere belangstelling hebben gehad voor Klippink, niet alleen vanwege de literaire contacten, maar ook vanwege diens vrouw, Anna Catharina Soorbeek. Was het liefde op het eerste gezicht, koele berekening, of simpelweg een samenloop van omstandigheden? In ieder geval voelt Uyenbroek zich verplicht om de weduwe Soorbeek na het overlijden van haar man te helpen met het schrijven en versturen van de overlijdensberichten. Tot grote verbazing van Otto Hoffham:

De goede Klippink is dan dood! – Die tyding was my in de daad zeer onverwacht. Ik ontving den brief van zyn weduwe, schoon laater afgegaan dan Uw schryven, echter veertien dagen voor Uwen brief; en ik kon my toen niet begrypen, dat Gy tyd had om rouwbrieven opstellen, invullen, etc?: en niet om weinig letters aan my te schryven: maar toen ik in Potsdam kwam vond ik het raadsel opgelost. – Wees zo goed, myn vriend, en condoleer juffrouw Klippink uit myn' naam; ik heb waarlyk geen' tyd om haar te antwoorden, en ook zal zy op de Etiquette wel zo naauw niet zien. Houd zy den boekwinkel aan?³⁶

Die laatste vraag kan bevestigend worden beantwoord. Eerst wordt de boekhandel onder de naam 'wed. David Klippink' voortgezet, vanaf 1779 onder de naam 'De erven Klippink'. Naar alle waarschijnlijk assisteert Uyenbroek Soorbeek al vanaf 1774. Zijn status als boekhandelaar wordt echter pas officieel bekrachtigd als het paar vijf jaar na de dood van Klippink, op 26 februari 1779 trouwt.³⁷ Uyenbroek is dan niet alleen een vrouw en een boekhandel rijker, maar ook een achtjarig stiefdochtertje.³⁸ De naamsverandering van 'wed. David Klippink' in 'De erven Klippink' in 1779 wijst erop dat ergens in de archieven een notariële acte ligt waarin Uyenbroek als hoofdverantwoordelijke van de boekhandel wordt aangewezen.

De Kosmopoliet

Het grootste project waarmee Uyenbroek zichzelf en de weduwe tussen 1775 en 1777 werk verschaft, is de uitgave van *De Kosmopoliet of Waereldburger*, een nieuw tijdschrift naar het genoemde ontwerp van Otto Hoffham. In 1775 is er voldoende kopij en het eerste nummer kan de lezer op 1 januari 1776 afhalen in de boekhandel van wijlen Klippink. Precies twee jaar lang komt *De Kosmopoliet* op maandag uit, tot op 29 december 1777 het laatste nummer van de pers rolt. Voor het produceren van het tijdschrift heeft Uyenbroek voor het eerst een netwerk van schrijvers ingeschakeld. Naast de belangrijkste redacteur, Hoffham, is dat Uyenbroek zelf en vermoedelijk werkten ook Izaak de Clercq, Johannes Nomsz en Jan Boomhuys mee aan het tijdschrift.³⁹

De Kosmopoliet presenteert zichzelf als een ‘zedekundig blaadje’, geschreven door een ‘nog jong’ persoon, niettemin een wereldburger, met een grote behoefte zijn lezers te vormen ‘tot menschlievende en vernuftige *Kosmopolieten*’.⁴⁰ Ironie en moralisme zijn de wapens van dit nieuwe tijdschrift, dat, net als de meeste andere spectators, een speciale belangstelling aan de dag legt voor het populaire achttiende-eeuwse fenomeen ‘genootschap’. Daarmee sluit *De Kosmopoliet* niet alleen aan bij een handige achttiende-eeuwse vertelconstructie, maar is het ook kind van zijn tijd, een sociaal persoon, die dankzij het toeval en een goed stel oren in het café op enige van zijn correspondenten stuit. Voordat de lezer het weet, is, in het vijftiende nummer, 8 april 1776, het correspondentengezelschap uitgegroeid tot een heus genootschap, bestaande uit zeven personen. Zo gaat dat in de achttiende eeuw.

Net zoals al die andere lidmaatschappen die zich vervolgens aandienen en die *De Kosmopoliet* moeilijk kan weigeren. In 1776 treedt het tijdschrift toe tot het genootschap der beuzelaars en dat der vrije koks. Het laatste lidmaatschap is aanleiding tot een parodie op de vele vrijmetselaarsloges in het land.⁴¹ In het eerste houdt men zich bezig met beuzelen. Nog een jaar later wordt *De Kosmopoliet* lid van het genootschap der ‘Kunstkuurmakers’, dat als doelstelling heeft ‘vreemd en zonderling te weezen’ en zich daarom oefent in ‘*kunstkuuren*’, dat wil zeggen in ‘zekere vreemde gebaarden en grimatsen, die elk lid voor zichzelf verkiest, en dit brengen wy tot eene uitgebreide kunst’.⁴² In het tweede deel komen ten slotte ook nog het genootschap der paruiken en het genootschap der drie letteren langs.

De namen van deze genootschappen spreken boekdelen; geen van de lidmaatschappen maakt *De Kosmopoliet* tot een kosmopolitisch persoon. En, hoe maatschappijkritisch ook, ook de overige bijdragen in het tijdschrift, alle ironie, parodie en leesbaarheid ten spijt, wekken niet bepaald de indruk van een flitsend wereldburger-schap. Daarvoor is de thematiek van de stukken te Nederlands, te gematigd verlicht, om in historiografische termen te spreken. De redacteurs prediken verlichte deugden als matigheid, redelijkheid en zedelijkheid. Optimisme behoort daar ook toe, dus bij rampspoeden niet bij de pakken neer zitten, maar doorgaan en vooral niet het vertrouwen in Gods goedheid verliezen.

Toch ontkomen de auteurs soms niet aan pessimisme, bijvoorbeeld als het gaat om het lot van de literatuur in Nederland. In het tweede deel, nummer 91 van 22 september 1777, vinden we een betoog ‘Over de averechtse verachting der vrye kunsten, vooral der poëzy’. Eerder al schreef *De Kosmopoliet*: ‘Mooglyk is ’er geen land daar de dichtkunst meer beoefend word dan in het onze, terwyl ’er tevens geen land is daar de dichters minder voordeel genieten dan in Neêrland.’⁴³

En dat menig betoog dat als een algemene en abstracte zedenles werd gepresenteerd, actueler en persoonlijker was dan men op grond van het onderwerp zou vermoeden, kon alleen de ingewijde weten. Zo kan een op 1 april 1776 gepubliceerd betoog tegen gedwongen huwelijken niet anders dan verwijzen naar de familieproblematiek waarin de oudste zoon van collega-uitgever Pieter Meijer op dat moment verwickeld is. Al maanden is Cornelis Meijer in gevecht met zijn vader die zijn voor-

genomen huwelijk dwarsboomt. 'De huwlyksdwang, uit wat hoofde die ook ontstaa, is altoos een bewys van de onrechtvaardigheid en dwaasheid der ouders', schrijft *De Kosmopoliet* verontwaardigd.⁴⁴ Zeven weken later, op 20 mei 1776, duikt het thema opnieuw op, in een dichterlijke bijdrage van Uylenbroek. Cornelis Meijer is inmiddels met zijn geliefde uitgeweken naar het buitenland, hetgeen Uylenbroeks dichtader doet vloeien en een geheel nummer van *De Kosmopoliet* oplevert in de vorm van een dichterlijke brief. In 'Reinhart aan Karel' roept Uylenbroek het verdriet op dat zoon Reinhart voelt, nadat zijn vader Karel hem verstoot omdat hij, tegen diens wil, getrouwd is met het meisje waarop hij verliefd is. Goede gelegenheid om het katholieke Frankrijk, waarnaar het paar is gevlucht, een veeg uit de pan te geven:

Een beedlend protestant vind zeldzaam mededoogen
In 't land waar 't Roomsche geloof en vorst en volk gebied.⁴⁵

Maar Reinhart en zijn Lucinde weten te overleven, ondanks het feit dat Reinhart op het platteland moet werken bij een boer en ondanks de geboorte van een zoon. Gewetenswroeging hebben ze niet, noch verwijten ze God hun ongeluk. Grootmoedig steekt Reinhart de hand in eigen boezem. Ziehier de inzichten van een verlichte opvoeding:

Een Leibnitz, Pope of Wolf, dien gy my leerde minnen,
Heeft my te veel verlicht, myn hart te wel bestierd,
Dan dat myn deerlyk lot, zo yslyk voor de zinnen,
Door my, te roekeloos, aan God verweten wierd.
Wy noemen 'ons de bron van alle onze ongelukken'⁴⁶

Uylenbroek en het sociëteitsleven

De Kosmopoliet draagt bepaald een dubbele boodschap uit als het gaat om het achttiende-eeuwse genootschapsleven. Enerzijds is dat een lachwekkend verschijnsel, want gewijd aan gebeuzel, anderzijds openen de genootschappen deuren die anders gesloten blijven. Zo kan men lezen dat een beginnend schrijver alleen maar kan dromen van een lidmaatschap: 'maar langs wat wegen zal een nederig weelyksch schryver, die alleen een weinig zedekunde verstaat, tot die eere geraaken?'⁴⁷ Hoewel ook hier de zelfspot om de hoek kijkt, geeft het opnieuw de situatie weer. Genootschappen waren verleidelijke instanties, omgeven door een zeker aura van macht en status, maar daardoor ook dankbare objecten om tegenaan te schoppen, te parodiëren en de leden ervan, vertegenwoordigers van het culturele establishment, te kijk te zetten, zeker als je zelf een buitenstaander was of een *nobody* met weinig geld.

Nu was iemand als Uylenbroek dankzij zijn toneelvertalingen niet helemaal een *nobody*. In de negen jaar tussen de publicatie van *Fedra* en het huwelijk met de weduwe Klippink was hij erin geslaagd zich literair te vormen, een dichtelijk netwerk en een betrouwbare reputatie op te bouwen. Toch begon zijn maatschappelijke opwaardering pas ná zijn huwelijk met de weduwe. Vanaf 1779 was hij niet meer de vertaler en dichter Uylenbroek, maar was hij in het bezit van een boekhandel en uitgeverij, ééntje met een goede reputatie nog ook. Het maakte hem tot een respectabel burger. In dat jaar, 1779, zien we hem dan ook toetreden tot het departement letterkunde van de prestigieuze Amsterdamse maatschappij 'Felix Meritis'.⁴⁸ Dat Uylenbroek binnenkwam in dit 'Felix Meritis' met zijn strenge ballotageregels, hoge contributiegelden en bijbehorend elitair publiek was niet in de laatste plaats te danken aan het feit dat hij een innemende persoon moet zijn geweest, integer, overtuigd van de idealen van de verlichting en bovenal zeer godvruchtig.

Dat laatste was in het genootschappelijke letterkundige leven niet alleen een aanbeveling, maar zelfs voorwaarde, aangezien de wetten van 'Felix Meritis' bepaalden dat de leden christelijk moesten zijn.⁴⁹ Uylenbroek liet daarover geen twijfel bestaan. Zijn eerste lezing staat op 23 februari 1780 genotuleerd als 'God, als onze weldoener beschouwd'. Op 7 februari 1781 heet zijn bijdrage in de notulen 'de liefde voor het opperwezen'. Pas daarna stapte de uitgever over op onderwerpen die aansloten bij zijn beroep en liefhebberij, de dichtkunst. Tussen 1781 en 1785 sprak hij vier maal over de eisen waaraan dichter en dichtkunst moeten voldoen. Blijkens de summiere aantekeningen in de notulen pleitte Uylenbroek in deze verloren gegane lezingen voor onopgesmukte, eenvoudige poëzie, naar waarheid en met smaak verhandeld,⁵⁰ het soort poëzie dat hij zelf schreef, type 'Reinhart aan Karel'. In later jaren drukte Uylenbroek de officiële stukken – wetten, feestzangen, redevoeringen – van het genootschap.

Wie eenmaal het lidmaatschap van één gezaghebbend gezelschap had weten te veroveren, hoefde niet lang te wachten op uitnodigingen van andere verenigingen. Om onbekende redenen weigerde Uylenbroek in 1782 het honorair lidmaatschap van het Leidse dichtgenootschap 'Kunst wordt door arbeid verkreegen'.⁵¹ Te ver weg? Of niet meer noodzakelijk voor zijn status en de vorming van zijn fonds? Had Uylenbroek bovendien inmiddels niet zelf een soort genootschap van letterkundigen om zich heen verzameld? Na de dood van Pieter Meijer in 1781 nam Uylenbroek diens rol als dichtpauze over. Beroemdheden als Lucretia Wilhelmina van Merken en haar man Nicolaas Simon van Winter, die voorheen door Meijer werden uitgegeven, kwamen als vanzelfsprekend bij Uylenbroek terecht. Dat leverde overigens onmiddellijk problemen op, omdat uitgever Gerrit Warnars, zaakwaarnemer van de Erven Meijer, recht meende te hebben op het lucratieve werk van Van Merken en Van Winter.⁵²

Feit was inderdaad dat Uylenbroeks boekwinkel uitgroeide tot het nieuwe trefpunt voor schrijvers. Het was een van de weinige plaatsen in Amsterdam waar schrijvers elkaar informeel konden ontmoeten, aangezien het departement letterkunde

van 'Felix Meritis' en een algemeen genootschap als 'Concordia et Libertate' bestemd waren voor de happy few en bovendien slechts in de wintermaanden vergaderden. Bij Uyenbroek kon men het hele jaar door binnenlopen, wat geregeld aanleiding was tot verrassingen. De overlevering wil dat twee grootheden als Tollens en Helmers elkaar pas leerden kennen in de boekwinkel van Uyenbroek.⁵³ Ook toen Amsterdam in 1783 een echt groot dichtgenootschap kreeg, het 'Amsteldamsch dicht- en letteroefenend genootschap wij streven naar de volmaaktheid', waarmee ontegenzeggelijk een culturele leemte werd gevuld, bleef Uyenbroeks boekwinkel de plaats waar loslopende dichters en schrijvers elkaar dagelijks troffen.

Toen het Amsterdamse dichtgenootschap in 1800 fuseerde met enkele andere genootschappen in het land en daardoor zijn dichtgenootschappelijk karakter verloor, ging Uyenbroek onmiddellijk over tot actie. Samen met Witsen Geysbeek richtte hij in 1801 een nieuw dichtgenootschap op. Het kreeg de naam 'Kunst door vriendschap volmaakter' en streefde de '*instandhouding der Nederduitsche dichtkunst*' na.⁵⁴ Afgaande op het weinige dat er bekend is over dit gezelschap moet het tamelijk informeel zijn geweest.⁵⁵ Het schreef geen prijsvragen uit, verhandelingen en redevoeringen werden er vermoedelijk niet gehouden. Alles draaide er om het publiceren van poëzie die in een reeks *Dichtvruchten* (1802/3-1810) de lezers ter hand kwam. Opvallend veel leden rekruteerde Uyenbroek uit zijn geliefde 'Felix Meritis'.⁵⁶ Ook vertoonde de reeks *Dichtvruchten* zoveel overeenkomsten met de *Kleine dichtelijke handschriften*, eveneens een belangrijke reeks poëzie door Uyenbroek uitgegeven, waarover in het tweede deel van dit artikel meer, dat toen de laatste reeks met de dood van Uyenbroek ophield te verschijnen, dichters werd aangeraden hun gedichten voortaan in de *Dichtvruchten* te plaatsen. Dat zou door de loop van de geschiedenis jammerlijk worden verijdeld. Onder druk van de politieke omstandigheden lieten ook de *Dichtvruchten* het leven.⁵⁷

Nog enige andere dichtkringen vormden zich rond Uyenbroek, zoals het literaire genootschap 'Proficit & Delectat', waarvan ene Benjamin Trakranen in 1795 melding maakte.⁵⁸ Uyenbroek zelf noemt nog een 'dichterlyk genootschap' zonder naam waarvan hijzelf, De Clercq, Cornelis Loots (1764-1834), Ambrosius Justus Zubli (1751-1820), Jan Gerard Doornik (ca. 1765-1807), Abraham Vereul (1770-1817) en Jan Fredrik Helmers (1767-1813) deel uitmaakten. De bovengenoemde Trakranen wordt niet vermeld, waardoor het om een ander genootschap lijkt te gaan.⁵⁹

Ten slotte maakte Uyenbroek ook deel uit van de Amsterdamse vrijmetselarij. We vinden hem in de loge 'La Charité'. Onduidelijk is of de uitgever ten tijde van het verschijnen van de essays over de vrije koks in *De Kosmopoliet* al lid was. Zeker was hij niet de auteur van de stukken die qua stijl te veel afwijken van zijn overig werk. Meer in aanmerking komt Henri Jean Roullaud, bekend Amsterdams letterkundige, sinds 1755 lid van de loge en begenadigd met een ironische schrijfstijl. Bij de dood van Roullaud in 1790 is het Uyenbroek die hem in de loge herdenkt:

Weent, broeders! weent; laat vry een' treurgalm hooren:
 En zwaar verlies eischt billyk zwaren rouw:
 R.....D, de vreugd van onze tempelkoren,
 De sterkste zuil van ons gewyd gebouw;⁶⁰

Literatuuropgave

- Bosch, Jan**, *Mr. W. Bilderdijk's briefwisseling: aanvullende uitgave: eerste deel: 1772-1794*. Wageningen 1955.
- Breekveldt, Willem**, Bilderdijk en Uyenbroek. In: *Voortgang: jaarboek voor de Neerlandistiek* 4 (1983) 109-139.
- Hanou, A.J.**, Tempel of Tafel? De 'Vrye koks' van 'De Kosmopoliet' (1776). In: *Toth* 43 (1992) 133-144.
- Hartog, J.**, *De spectatoriale geschriften van 1741-1800: bijdrage tot de kennis van het huiselijk, maatschappelijk en kerkelijk leven onder ons volk, in de tweede helft der 18de eeuw*. Utrecht 1872.
- Hattum, Marinus van**, *Lezingen en verhandelingen in "Concordia et Libertate" (1796-1806) en "Felix Meritis" (Dep. Letterk.) (1779-1808, 1810-1832, 1865-1873)*. Amstelveen 1983.
- Hoffham, O.C.F.**, *Proeve eener theorie der Nederduitsche poëzy*. Amsterdam 1788. Editie Francis Bulhof: www.dbnl.org/tekst/hoff002proe01/colofon.htm
- Hoffham, O.C.F.**, *Gedichten* [De Sandwich-reeks. Onder redactie van Gerrit Komrij]. Uitgeverij 521. Amsterdam 2003.
- Huet, Conrad Busken**, *Litterarische Fantasien XXIV*. Haarlem 1887.
- Klijn, H.H.**, *Pieter Johannes Uyenbroek geschetst in eene redevoering*. Amsterdam 1809.
- Mattheij, Th.M.M.**, *Waardering en kritiek. Johannes Nomsz en de Amsterdamse schouwburg 1764-1810*. Amsterdam 1980.
- [**Messchert W.**], *Brieven van Mr. Willem Bilderdijk aan Pieter Johannes Uyenbroek*. Te Amsterdam, bij W. Messchert. 1836.
- [**Uyenbroek**] 'Op de tytelprint'. In: *Zoroaster*. Amsterdam 1768.
- [**Uyenbroek**], 'Op het treurspel Zoroaster door den heere J. Nomsz'. In: *Zoroaster*. Amsterdam 1768.
- Uyenbroek, P.J.**, 'Toewyng aan de kundige oefenaren der Nederduitsche dichtkunst'. In: Racine, *Fedra*, treurspel. Amsterdam 1770.
- Uyenbroek, P.J.**, *Brief aan den beoordeelaar van Fedra* (1771).
- Uyenbroek, P.J.**, *Afscheidsgroete aan den heere O.C.F. Hoffham, vertrekkende van Amsteldam naar Landsberg door Uyenbroek*, [z.p.] 1773.
- Uyenbroek, P.J.**, *Aan mejuffrouw Cornelia Bouhon, geboren Ghyben, en den heere Carel Passé, by gelegenheid dat hun ed. de beide hoofdrollen, in het treurspel, Fedra, verwonderlyk fraai gespeeld hadden, op den 27sten april, Isten en 3den may, 1775*. [z.j.z.p.].
- Uyenbroek, P.J.**, Op het afsterven van H....J... R.....D, grootmeester in de loge La Charité. Te Amsterdam; den 28sten Augustus, 1790.
- Vries, Marleen de**, Een nieuwe eeuw, een nieuw genootschap: 'Kunst door vriendschap volmaakter' (1801-1810). In: *De negentiende eeuw* 20 (1996) 247-253.
- Vries, Marleen de** *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800*. Nijmegen 2001.

- Vries, Marleen de**, Uitgegeven ... en uitgebuit. Over achttiende-eeuwse bestsellerauteurs, liegende uitgevers, stiekeme privileges en het gedeeld auteurschap. In: *De Achttiende Eeuw* 2005-1, 36-52.
- Vries, Marleen de**, 'Pieter Meijer (1718-1781), een uitgever als instituut'. In: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 28 (2005) 2, 81-103.
- Witsen Geysbeek, P.G.**, Na de uitvaart van mynen waarden vriend Pieter Johannes Uylensbroek. In: *Treurvaeren, ter gedachtenisse van den verdienstelyken dichter, den heere Pieter Johannes Uylensbroek [...] byéénverzameld en uitgegeven door den dichtlievenden vriendenkring [...]* Kunst door vriendschap volmaakter. Amsterdam 1809, 71-72.
- Witsen Geysbeek, P.G.**, *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*. Deel I, IV en V. Amsterdam 1821, 1823 en 1824.

Noten

- 1 Dit artikel werd mede mogelijk gemaakt door financiële steun van de 'Maatschappij der Nederlandse letterkunde'.
- 2 Over de activiteiten van Meijer: De Vries 2005.
- 3 Klijn 1809, 39.
- 4 Idem, Voorbericht.
- 5 Idem, 5, 8, 18, 24-25.
- 6 Witsen Geysbeek V, 1824, 422.
- 7 Idem, 417.
- 8 Witsen Geysbeek 1809, 71-72.
- 9 Witsen Geysbeek I, 1821, Voorrede XXVI, XXVII.
- 10 In 1818 spitste de strijd zich onder meer toe op het oeuvre van toneeldichter Johannes Nomsz. Hierover en het generatieconflict: Mattheij 1980, 58-67.
- 11 Vergelijk zijn statement in het lemma over Jacob Lutkeman: 'doch in onze dagen is men van oordeel dat de Poëzij haar luisterrijkst vermogen toont door stoutheid van denkbeelden, zenuwrijke kracht van uitdrukking, hooge dichterlijke vlugt, vindingrijk vernuft, levendige verbeelding en wat des meer zij' [Witsen Geysbeek IV 1823, 264].
- 12 In 1775 vertaalde Uylensbroek *Romeo en Julia*, weliswaar in een prozavertaling en naar een Duits voorbeeld, maar toch. In 1802 volgde *Othello*, uit het Frans vertaald, naar een bewerking van Ducis.
- 13 Huet 1887, 64.
- 14 Idem, 72.
- 15 Klijn 1809, 8-9.
- 16 Hoffham 2003. Vermoedelijk leerden Uylensbroek en Hoffham elkaar kennen op het kantoor van koopman Joan Wilhelm Hachmeister. Zie over Hoffham de 'Inleiding' van Bulhof bij Hoffham 1788.
- 17 Uylensbroek 1773, ongepagineerd.
- 18 Klijn 1809, 12 en 44.
- 19 Witsen Geysbeek V 1824, 415; Hartog 1872, 52.

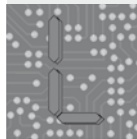
- 20 'Een Nieuwe Vinding, weêr uit Eigen-grond gerezen?/Gy geeft van vlugheid blyk op blyk! [...] Vaar voort met uw Verheevne en Schrandre Treurspeldichten. / Verduur alle aangevreven smaad; [...] Streef onvermoeid op 't kunstspoor voort, / Gy hebt de harten reeds bekoort;' ongepagineerd.
- 21 Uylenbroek 1770, Voorbericht, ongepagineerd.
- 22 Volgens Klijn 1809, 44-45, zette hij zich in 'om den jeugdigen letterminnaar in het voortzetten zijner oefeningen gestadig aan te moedigen'.
- 23 't gaat heden noch als toen. Hoe vreemd het u ook schyn'/ Men acht de kunstnaars meest wanneer zy niet meer zyn' (p. 4). Met deze brief, 'Aanmoediging tot Dichtkunst, aan mynen vrind, den jongen dichter, P.J. Uylenbroek', opende de bundel *Mengelwerken van J. Nomsz* (1782) door Uylenbroek zelf uitgegeven onder het impressum 'De Erven van David Klippink'. Het motto bij deze brief is ontleend aan Van Effen 'Si quelqu'un dans ce Pays a l'esprit beau, c'est tant pis pour lui; les Muses n'ont ici ni feu ni lieu; & le seul stile qui flatte agréablement nos oreilles, c'est celui des Lettres de change.'
- 24 Zie *Nieuwe Vaderlandsche Letter-oefeningen* 1771 I, 396-400.
- 25 Uylenbroek 1771, 10.
- 26 De ongedateerde brief is opgenomen in Bosch 1955, 1-9.
- 27 Breckveldt 1983, 111.
- 28 Brief van Hoffham, Berlijn 2 mei 1775 [KB: 133 M 140:7].
- 29 Uylenbroek 1775.
- 30 Blijkens een brief van Hoffham: 'Wat my van *Steenwyks* raad dunk? — Ik geloof dat Gy U tot geene poëtische onderneeming beter schikt, dan tot het maaken van een heldendicht' [Brief aan Uylenbroek, Landsberg 25 juli 1774; KB 133 M 40:5].
- 31 Brief van Hoffham, Landsberg 25 juli 1774 [KB: 133 M 140:5].
- 32 Blijkens een brief van Hoffham, Berlijn 2 mei 1775: 'Ik zie dat Gy, op verzoek der regenten, *Le Marchand de Smirne* vertaald — Het zal my Lief zyn om het op zyn' tyd van U te mogen ontvangen' [KB: 133 M 140:7].
- 33 Uitzonderlijk. Doorgaans werden vertalers niet op schouwburgaffiches genoemd.
- 34 KB: 133 M 140:18, Geertruidenberg, 10 februari 1780.
- 35 Klippink werd op 21 juni 1774 begraven [GAA: DTB 1116/50].
- 36 Brief d.d. 25 juli 1774, in: Brieven aan Uylenbroek, KB: 133 M 140:5.
- 37 Het paar ging op 12 februari 1779 in ondertrouw [GAA: DTB 750/507; "Sy weescamer voldaan 2 february 1779", 'hy moeders consent goet'; beiden zijn luthers].
- 38 Petronella Klippink werd gedoopt op 16 juni 1771 in de lutherse kerk [GAA: DTB 254/93].
- 38 Bulhof in Hoffham 1788: 'Uit de briefwisseling Hoffham-Uylenbroek kunnen we afleiden dat de Vertogen 12, 18, 21, 27, 42, 43, 51, 71, 75 en 80 door Uylenbroek zijn geschreven. Enkele daarvan ondertekent hij met het initiaal K., afkorting van Kosmopoliet.' Hoffham schrijft: 'Uw vertoog No. 42 behaagt my thans volkomen' en 'Uwe nieuwe vertoogen N. 71 en 75 voldoen my zeer wel; en Uwe ophelderingen doen ook N:80 my smaaken — Indien men my niet wil ontslaan, zo moet ik zien nog twee blaadjes te leveren' [Loehme, 21 juli 1777, KB: 133 M 140:8 en 9]. Van Uylenbroeks hand was, in nummer 43, de dichterlijke brief 'Eelhart aan Julia' en nummer 55, 13 januari 1777, het gedicht 'Aan Filebout, doktor tegen dank'. Voor het auteurschap van Nomsz, vergelijk Hoffham aan Uylenbroek: '[...] en Nomsz is een braaf kaerel: por hem toch aan, dat hy U somtyds meer

ondersteune! – Ik zal voortaan ook nog alles doen wat in myn vermogen is'. [KB: 133 M 140:8] Voor het auteurschap van Boomhuys, vergelijk opnieuw Hoffham: 'De heer Boomhuys heeft, in dato 27 May, nopens de omstandigheden by zyner echtverbindtenis, een uitvoerig bericht aan my gegeven. [...] Zekerlyk vrees ik, met U, dat hy ten aanzien onzer letteroefeningen voor ons zal verloren gaan: hy heeft, wel is waar, my van het tegendeel verzekerd, en met streelende gedachten gevoed, doch – de tyd zal alles leeren' [25 juli 1774 KB: 133 M 140:5]. Boomhuys was, net als Hoffham, lid van 'Concordia et libertate' en maakte na 1795 deel uit van het Amsterdamse Comité van Algemeen Welzyn en van het Comité van Justitie.

- 40 *De Kosmopoliet* I, nr. 1, 1 januari 1776, 1, 3 en 6.
- 41 Zie A.J. Hanou 1992.
- 42 *De Kosmopoliet* II 1777, 60.
- 43 *Idem*, 206.
- 44 *De Kosmopoliet* I 1776, 111.
- 45 *Idem*, 165.
- 46 *Idem*, 166.
- 47 *Idem*, 201.
- 48 Uyenbroek bleef tot zijn overlijden in 1808 lid van het departement letterkunde. Van 1785 tot 1788 was hij directeur van het departement. Van 1794 tot 1808 was hij thesaurier van de gehele maatschappij.
- 49 Zie voor genootschappelijke religiositeit De Vries 2001, hoofdstuk III.
- 50 Vier lezingen: op 19 december 1781: verhandeling over de digtkunde & de digters & wel bepaaldelijk over 't geen ijgentlijk den dichter vormt & over de vereijstens in een digter & de beoefening waar aan hij sig diend te wijden, besluitende sulx met een fraaij digtstuk van zijnEd. eijge Werk; op 4 februari 1784: verhandeling [...] wegens het nut en voordeel dat slegte schryvers de maatschappij kunnen toebrengen, of wel de slegte schryvers verdedigt, en daarna een dichtstukje getyteld de vernoegde grijaard; op 19 oktober 1785: De Heer Pieter Johannes Uijlenbroek, heeft beweezen en door onuitgegeven dichtstukken opgehelderd Dat ook geringe, en voor een gewonen Geest, weinig beteekenende voorwerpen, door den Dichter op eene onopgesmukte eenvoudige wijze, naar waarheid en met smaak verhandeld, ware poëzij in den eigenlijksten zin kunnen zijn; op 9 november 1785: door nieuwe onuitgegeven dichtstukjes, *bij wijze van vervolg*, zijne stelling van *het wezen der dichtkunst*, den 19den October, 1785 voorgedragen, verder *gestaafid* en *opgehelderd* [*Notulen van het departement der Letterkunde Felix Meritis 1779*' 93. Gemeentearchief A'dam: PA 59:209; zie ook Van Hattum 1983].
- 51 In 1782 werd Uyenbroek benaderd voor het honorair lidmaatschap van het Leidse dichtgenootschap. Hij bedankte hiervoor [Bosch 1955, 135], hoewel Bilderdijk eind januari, begin februari 1782 aandrong om wel lid te worden [Messchert 1836, 5-7].
- 52 Zie De Vries 2005.
- 53 *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden* VII, 17.
- 54 Voorbericht bij *De Jaargetyden* (1802); Witsen Geysbeek V, 1824, 421, noot 2.
- 55 Zie De Vries 1996.
- 56 Van de Wart, Uyenbroek, Barbaz, Brender à Brandis, Q. de Flines, Strick van en tot Linschoten, Tollens, Witsen Geysbeek.
- 57 De Vries 1996, 251.

- 58 Zie Benjamin Trakranen, 'Op het afsterven van mynen zeer waarden vriend. Den Heer Izaak de Clercq, H.Z. Medelid van ons letterkundig genootschap Proficuit & Delectat', in: *Kleine dichtertelijke handschriften* 8 (1795) 167.
- 59 *Kleine dichtertelijke handschriften* 8 (1795) 149. Bosch 1955, 230.
- 60 Uylenbroek 1790, ongepagineerd. Uylenbroek dichtte eveneens: *Ter gedachtenis van H.... J... R.....D, grootmeester in de loge La Charité, Te Amsteldam; den 21sten september, 1791* en *Welkomgroete aan de broeders van de L... La Charité; gezongen, 19 maart, 1794* (1794).

Liefde tussen gevoel en verstand



ARTHUR JAPINS *EEN SCHITTEREND GEBREK*

Liedeke Plate

Een schitterend gebrek (2003) van Arthur Japin is het verhaal van Lucia, de eerste grote liefde van de befaamde achttiende-eeuwse rokkenjager Giacomo Casanova (1725-1798). Casanova, die in de populaire verbeelding bekendstaat als een avonturier en een vrouwenversierder, schreef zijn avonturen op in zijn mémoires, *Histoire de ma vie*, en liet daarmee de wereld een gedetailleerd beeld van het Europese hofleven in de 18^{de} eeuw na.¹ Voor zijn roman gebruikt Japin een gegeven uit Casanova's mémoires.² Zoals Japin in zijn nawoord toelicht, noemt Casanova Lucia 'als een van de twee enige vrouwen die hij onrecht heeft gedaan'.³ In *Histoire de ma vie* verhaalt Casanova eerst 'over hun ontmoeting, zijn gevoelens en haar verraad in Pasiانو, later over de schok haar terug te vinden in een Amsterdams bordeel, *niet alleen ronduit lelijk geworden, maar weerzinwekkend*' (237). De recursiverende woorden, typografisch gemarkeerd als afwijkend, duiden op een citaat: 'lelijk en weerzinwekkend geworden', lezen we in de door Japin gebruikte Nederlandse vertaling van Theo Kars (Casanova, 1994: 183; Japin, 2003: 238).⁴ De benadrukte woorden zijn echter niet alleen vreemd omdat ze van een ander zijn; ze vormen ook een enigma omdat ze in Casanova's tekst ongemotiveerd blijven. Zoals Japin schrijft: 'Hoe zij daar is gekomen en waarom zij indertijd haar geluk heeft opgegeven, vraagt hij zich nauwelijks af' (237).

In Casanova's verslag van de gebeurtenissen, liep hij toevallig een Amsterdams bordeel binnen. Daar werd hij voorgesteld aan een landgenote die hij als Lucia herkent:

Je ne saurais exprimer le sentiment que j'éprouvais. Je me gardai bien de me faire connaître, et je fis effort pour conserver mon air d'indifférence. La débauche beaucoup plus que l'âge avait flétri sa figure en détruit ses attraits. Lucie, la tendre, la jolie, l'innocente en naïve Lucie que j'avais tant aimée, que j'avais respectée par sentiment, devenue laide, dégoûtante et entremetteuse dans un lieu de prostitution ! Cette idée était affreuse. (Casanova, 1959: 163)

– ik was onthutst, ik bekeek haar aandachtig en herkende Lucia uit Pasiano, maar ik hoedde mij er wel voor mijn onverschillige toon te laten varen. Veel meer nog dan de tijd had het losbandige leven haar gezicht en al haar bekoorlijkheden gesloopt. Lucia, de lieve, aantrekkelijke, onschuldige Lucia, van wie ik zoveel had gehouden, en die ik uit genegenheid had ontzien, nu in deze omstandigheden, lelijk en weerzinwekkend geworden, in een bordeel in Amsterdam! (Casanova, 1994: 182-83)

Casanova's vertelling richt zich op zijn gevoelens bij het weerzien van zijn jeugdliefde. De focalisatie ligt vrijwel helemaal bij hem; inzicht in de gevoelens of de gedachtesgang van Lucia krijgt de lezer niet, behalve als projectie van die van Casanova. In Casanova's (Franse) tekst drinkt Lucia 'als een matroos' (comme un matelot). Ze lijkt daarom geen belangstelling te hebben voor haar klant en Casanova verlaat het bordeel zonder dat zij doorheeft wie hij is. Wanneer ze wat wisselgeld in de hand gedrukt krijgt is ze schijnbaar zo dankbaar, dat ze Casanova probeert te omhelzen: 'Pénétrée de reconnaissance' is Casanova's verwoording en interpretatie van haar reactie op zijn gulle gift (Casanova, 1959: 163; deze woorden en de perspectiefwisseling die ze inhouden zijn onvertaald gelaten in de Nederlandse tekst).

In tegenstelling tot wat Casanova in zijn levensgeschiedenis doet, geeft Japin juist Lucia's perspectief weer. *Een schitterend gebrek* ontstaat in dialoog met de woorden van een ander. Lucia's levensverhaal formuleert een antwoord op het mysterie dat gevormd wordt door haar verschijning in het Amsterdams bordeel. In het lezen dat tot de productie van een nieuwe tekst leidt, doet Japin feitelijk niet veel meer dan wat de Russische Formalisten 'het motiveren van het motief' noemden (Eichenbaum, 1926; Tomashevsky, 1925): een reden geven voor Lucia's onooglijkheid, een causaal verband leggen tussen gevolg en oorzaak. De vragen die Casanova niet stelt, zijn de vragen waarmee Japin aan de slag gaat. Hoe is Lucia in een Amsterdams bordeel gekomen? Waarom heeft zij indertijd haar geluk opgegeven? En wat heeft haar levensloop te maken met haar uiterlijke verschijning, 'niet alleen ronduit lelijk, maar weerzinwekkend'? Om dit te weten te komen en antwoord te krijgen op de vragen die het weerzien van Lucia in Casanova's tekst oproepen, kruipt Japin als het ware in de huid van Lucia, en vertelt haar verhaal vanuit haar perspectief. 'Dit is mijn leven. Zo is het gelopen,' laat hij haar zeggen tegen het einde van een roman die zich, net als de autobiografie van Casanova, voordoet als een 'histoire de ma vie' (183). In *Een schitterend gebrek* vertelt Lucia het verhaal van haar leven, een verhaal waarvan zij zegt, 'Het schetst meer een portret van de tijd en de omstandigheden waarin ik mij staande moest houden dan van mijzelf' (175).

I. Een sluier van woorden

Haar verhaal vertelt Lucia niet simpelweg van het begin tot het einde. Ze begint ergens in het midden van de zaak, *in media res*. De chronologie houdt ze niet aan.

Ze geeft haar geheimen niet meteen prijs, maar als een Salomé voor koning Herodias, doet zij een ingewikkelde narratieve dans waarbij ze langzaam de ene sluier na de andere sluier oplicht. Het effect hiervan is als dat van de voile die Lucia draagt: het doet hunkeren naar wat er onthouden wordt. Verhaaltechnisch gesproken is Lucia's relaas dan ook hetzelfde als haar gesluierd gezicht. Een roman bestaat nu eenmaal uitsluitend uit woorden, en we zien Lucia enkel door de sluier van woorden die haar gestalte geven. Daarbij functioneert de tekst ook nog eens als Lucia's sluier omdat het de spanning erin houdt, het verlangen van de lezer om door te lezen, meer te weten te komen, aanwakkert. Het narratieve verlangen van de lezer wordt voortgedreven door het complexe spel van onthulling en onthouding van de tekst. Dit is niet toevallig: het woord 'tekst' is afkomstig van het Latijnse *textere*, dat 'weven' betekent.⁵ Een tekst is een weefsel, de verwantschap tussen tekst en textiel is niet alleen beeldspraak, maar berust ook op etymologie. Maar de belangrijkste manier waarop het weefsel van de tekst als de voile van Lucia fungeert, is dat Lucia zich erdoor kan voordoen zoals ze dat zelf wil. Als de verteller van *Een schitterend gebrek* spint Lucia haar eigen verhaal zoals ze haar voiles uitzoekt, om bepaalde effecten te sorteren. Daarmee verschuilt ze zich niet zozeer, maar geeft ze vorm aan zichzelf en aan de wereld. In het eerste hoofdstuk legt ze uit dat ze gewend was zich door de ogen van anderen te zien: 'Uit hun blikken maakte ik op wie ik was', zegt ze (20). Door haar gezicht te bedekken, schrijft ze, 'ervoer ik een vrijheid die ik mij alleen uit mijn vroegste jeugd herinnerde' (20). Pas toen ze een sluier ging dragen, kon ze zich van dit beeld van zichzelf bevrijden: 'Eindelijk zag ik mijzelf niet langer door vreemde ogen' (204). Met andere woorden, het weefsel bevrijdt haar van de blik van de ander en gunt haar een eigen visie en perspectief. Dit is precies wat *Een schitterend gebrek* als tekst ook doet: door als het ware tussen de regels van Casanova's tekst te schrijven en het verhaal dat blanco was gebleven in te vullen, bevrijdt Japin Casanova's eerste liefde van diens visie op haar, en geeft haar een eigen perspectief op haar levensverhaal. Zo krijgt Lucia een eigen bestaan, los van haar vermelding in Casanova's memoires. Lucia schrijft:

Er wordt mij wel vaker verweten dat ik mezelf achter mijn voile verstop, maar het tegendeel is waar.
Ik verstop de wereld.
Ik heb een sluier voor haar neergelaten.
Door die waas van kant en zijde oogt zij veel zachter. (21)

In de Romantische (en neo-Romantische) poëtica's is de taak van de literatuur wel eens beschreven als het oplichten van de voile van de verholde schoonheid van de wereld. 'Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar', schrijft de Engelse dichter Percy Shelley in 'A Defence of Poetry' (1821). Voor de Russische Formalisten is 'vreemd maken' (*ostranenie*) dan ook de belangrijkste kunstgreep. 'Vreemdmaking' is het artistieke

proces waardoor waarneming gedeautomatiseerd wordt; het brengt een verandering in perceptie teweeg en vestigt de aandacht op de materialiteit van het artistieke medium zelf (de zogeheten ‘poëtische functie’, in Jakobsons terminologie).⁶ Want, zo stelt Sjklovski (en hij citeert daarbij Tolstoj): ‘Als het hele ingewikkelde leven van velen zich onbewust afspeelt, dan is het alsof dit leven er nooit geweest is’ (Sjklovski, 1917: 109). In Japins roman keert deze kunstopvatting terug: Lucia’s voile verandert niet alleen de manier waarop ze wordt gezien maar ook haar kijk op de werkelijkheid verandert erdoor.

II. De blik en de spiegel

Kijken en bekeken worden zijn belangrijke thema’s in *Een schitterend gebrek*. Het zijn thema’s die vanaf het begin zijn verbonden met het beeld van de spiegel, met ‘zijn’ en met ‘schijn’. De spiegels van Lucia’s grootvader, vervaardigd volgens een Oosters procédé waardoor ‘de illusie van een uitzonderlijke diepte’ ontstaat (26), spelen daarbij een cruciale rol. Lucia’s ouders ontmoetten elkaar via de spiegels. Lucia’s grootvader was naar Pasiano gekomen om zelf de grote spiegels die hij voor het landhuis had ontworpen op te hangen. Zijn dochter had hij met zich mee genomen om hem te helpen. De blik van de man die Lucia’s vader zou worden, ving zij ‘via de spiegels die hij aan het versjouwen was’ (27). Als zij hem op zijn gluren aanspreekt, dwingt hij haar naar zichzelf in de spiegel te kijken, zodat zij zichzelf ziet zoals hij dat doet. Lucia’s moeder vertelt:

Met harde hand dwong hij mij mezelf aan te kijken. Met een glimp nam hij geen genoegen, nee, hij gebood mij mezelf lange tijd werkelijk in de ogen te zien. Hij klonk dwingend. Ik werd bang. [...] Het beste kon ik maar gehoorzamen. Ik keek naar mezelf. En ik bleef kijken. Dat kostte me echter grote moeite. Stel je voor, ik ben in een werkplaats vol spiegels opgegroeid. [...] Ik dacht dan ook dat ik een duidelijk beeld had van hoe ik eruit zag, maar nu nam ik iets anders waar. [...] Ineens begreep ik dat ik nooit meer dan mijn contouren in mij had opgenomen en mijn eigen blik altijd moet hebben ontweken. (28)

Voor de moeder is dit de moraal van haar verhaal, de lering die haar dochter eruit moet trekken: ‘Dat is het enige wat telt’, zegt ze tegen Lucia, ‘dat iemand meer in je ziet dan je wist dat er te zien was’ (29). Met deze uitspraak maakt de moeder zichzelf en haar dochter afhankelijk van de blik van de ander. Ze socialiseert haar dochter in een identiteit die ze niet alleen relationeel maar afhankelijk van de erkenning van de ander maakt. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Judith Butler, die voorstelt om juist de aanwezigheid van de ander in ons zelf te (h)erkennen (Butler, 2004: 19-49), gaat Lucia’s moeder uit van een individualiteit die van buitenaf gevalideerd moet worden om als zodanig te bestaan. Deze gegenderde afhankelijkheid zal hoogst problematisch blijken. De pokken overleeft Lucia maar laten haar

onooglijk achter, zoals blijkt wanneer Lucia na haar ziekte om een spiegel vraagt en de ravage op haar spiegelbeeld aanschouwt. Zoals ze later zou begrijpen: 'Eenmaal gebiologeerd door de weerspiegeling kon ik niet meer door het glas heen kijken en zien dat daarachter het zonlicht zoals altijd over mijn grootvaders kunstige versieringen speelde en dat hun schittering ook door deze aanblik heenbrak' (101). In de loop van de roman zal Lucia leren zien – zal ze, letterlijk, in-zien⁷ – dat haar afhankelijkheid van de blik van de ander een illusie is. Symbool voor dit inzicht staat het kleine ronde spiegeltje dat haar grootvader voor haar maakte toen ze werd geboren en waarin ze voor het eerst haar pokdalig gezicht ziet; een geslepen spiegeltje dat ze altijd bij zich zou blijven dragen met, 'in de onderste laag van het glas', een schaalte gegraveerd met daarop de ogen van Santa Lucia, de heilige naar wie ze genoemd is (29). Santa Lucia, beschermheilige van de blinden en mensen met oogkwalen, schenker van het licht en het vermogen om te zien, zal Lucia's ogen moeten openen voor de waarheid die niet in de spiegel waarneembaar is.

Het is een bekend psychologisch gegeven. Het zelf is verbonden met de blik van de ander, wij ontleen onze identiteit en ons gevoel van eigenwaarde voor een deel aan de erkenning van anderen.⁸ Als individuen spiegelen we ons aan anderen en zijn we van hun blik afhankelijk. Toch is het niet toevallig dat in *Een schitterend gebrek* het juist de man is die de vrouw dwingt naar zichzelf te kijken en zich zo te zien als hij haar ziet. In onze cultuur is het over het algemeen zo dat mannen kijken en vrouwen bekeken worden. Zoals de kunsthistoricus John Berger het formuleert: '*men act and women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at' (Berger, 1972: 47). De dialectiek van het kijken zoals Berger die formuleert, betekent dat vrouwen niet alleen worden bekeken en dus object zijn van de mannelijke blik; zij hebben die blik ook geïnternaliseerd en eigen gemaakt. In de roman zien we dat Lucia zich juist van deze zienswijze zal moeten bevrijden. Zoals ze halverwege de tekst stelt: 'Te veel kennis over onszelf doen we op uit de blikken van anderen. Wij vertrouwen eerder op hoe wij gezien worden dan op hoe wij onszelf zien' (94). Dit is overigens de les van de kluizenaar waarmee het tweede deel van de roman wordt ingeluid: een parabel van een man die na jaren tot het inzicht komt dat 'Het enige wat nodig is, is een andere kijk' (78).

Binnen de wereld van het verhaal is het vooral Casanova's kijk die Lucia anders wil maken. Het is zijn visie op haar jongere zelf die ze wil veranderen, het beeld dat hij van haar heeft waar zij een ander licht op wil doen schijnen. Als de chevalier de Seingalt vertelt hij haar over zijn eerste liefde, die onverklaard uit Pasiano was verdwenen. 'Misschien had zij een goede reden', suggereert de als Galathée de Pom-pignac vermomde Lucia. Casanova antwoordt: 'Die had ze [...] Ze was een vrouw' (74). Zijn antwoord impliceert dat hij haar gedrag weggerationaliseerd heeft als typisch vrouwelijk. Casanova's woorden – de zin 'Zij was een vrouw' – echoën in de tekst en in Lucia's hoofd. Ze echoën ook met een zin in Balzacs *Sarrasine* en met Roland Barthes's analyse van die novelle (Barthes, 1968; Barthes, 1970).⁹ Barthes's

beruchte essay 'De dood van de auteur' opent met zijn toelichting op het begrip 'tekst' als een weefsel van anonieme citaten aan de hand van een citaat van Balzac. Barthes schrijft:

'Het was de vrouw, met haar onverhoedse angsten, haar redeloze grillen, haar instinctieve flauwtes, haar klakkeloze overmoed, haar fierheid en haar verrukkelijke fijngevoeligheid.' Wie spreekt hier? Is het de held van de novelle [...]? Is het de persoon Balzac, die zich op grond van eigen ervaring een filosofie van de vrouw heeft aangemeten? Is het de auteur Balzac, die 'litteraire' opvattingen over vrouwelijkheid verkondigt? Is het de universele wijsheid? De romantische psychologie? We zullen het nooit kunnen achterhalen, om de eenvoudige rede dat het schrijven gepaard gaat met de vernietiging van elke stem, van elke oorsprong. Het schrijven is die neutrale, meerledige, onrechtstreekse activiteit waarin ons eigen subject wijkt, het zwart-wit waarin elke identiteit teloorgaat, om te beginnen die van het lichaam dat schrijft. (Barthes, 1968: 113)

Vanuit feministische hoek is Barthes zwaar bekritiseerd voor de gevolgen van deze definitie van het schrijven (*écriture*) voor een (vrouwelijke) subjectiviteit (Schor, 1985; Miller, 1986; Plate, 1995). Als niemand, zoals Barthes stelt, als subject van deze zin kan worden aangesproken, dan kan de ideologie van het subject ook niet worden aangevochten. Door Casanova deze woorden te laten spreken en door deze woorden zo centraal te stellen in zijn roman, geeft Japin de woorden als het ware terug aan het mannelijke subject en aan 'het lichaam dat schrijft'. Hierdoor maakt hij tevens ideologiekritiek mogelijk. In de tekst krijgen de woorden 'zij was een vrouw' een extra lading door hun positie en 'frequentie' (om de terminologie van Genette te hanteren): de woorden die Casanova maar een keer uitspreekt worden drie keer weergegeven (3R/1H: een gebeurtenis drie keer verteld).¹⁰ Dit komt doordat ze de aanleiding vormen voor Lucia om terug te blikken op het verleden en haar levensverhaal voor de geest halen vanaf het moment dat Giacomo en zij elkaar voor het laatst in Pasiano zagen. In de tekst worden de woorden herhaald op het moment dat Lucia met haar vertelling de draad van het verhaal weer oppakt. Met de woorden 'Zo ook die avond waarvan ik heb verteld' worden Lucia's levensherinneringen – letterlijk, haar memoires – afgesloten. Ze hervat ze haar verhaal en keert terug naar de tijd uit haar recente verleden waarmee ze haar relaas was begonnen:

'Zij was een vrouw,' zei hij alleen.

Dit was zijn verklaring voor het feit dat hij mij indertijd bij zijn terugkeer naar Pasiano in het voorjaar niet had aangetroffen.

'Zij was een vrouw.'

Ik sloot de deur zonder nog iets te zeggen en luisterde daarachter hoe zijn voetstappen zich over 't Rusland verwijderden. (163)

Meer nog dan Casanova's woorden in zijn memoires zijn het de ideologie en het perspectief van waaruit hij naar de lelijk geworden Lucia kijkt die Japin met zijn herschrijving aan de kaak stelt. Of er een reden is waarom zij uit Pasiano is vertrokken, vraagt Casanova zich niet af. De zin 'Zij was een vrouw', met alle connotaties van grilligheid, onvoorspelbaarheid en onbetrouwbaarheid, vat dit samen, en suggereert dat deze kijk onrecht doet aan de werkelijkheid van Lucia's leven. Alsof het alles verklaart en alles daarmee is gezegd, lijkt Casanova zich in de stereotype van de wisselvallige vrouw te berusten. Voor hem is dat het makkelijkst; zo hoeft hij zich niet verder te verdiepen in haar motieven. In de roman rechtvaardigt dit vooroordeel ook zijn gedrag als rokkenjager. 'Waarom, denkt u, is hij zo onverzadigbaar, die broer van mij?', vraagt Giacomo's broer aan Lucia, om daaraan toe te voegen: 'Op deze manier blijft hij zijn teleurstelling altijd voor. Dat heeft hij wel geleerd' (137).

Op het eerste gezicht lijkt de roman hiermee in te stemmen met de visie dat de schuld voor Casanova's gedrag tegenover vrouwen bij Lucia ligt: haar 'verraad', haar verdwijning uit zijn leven is de reden waarom hij zich niet wil, kan of durft te hechten. Maar schijn bedriegt, is de kernboodschap van *Een schitterend gebrek*. In Lucia's *kleine prins*-achtige woorden: 'De waarheid bestaat namelijk niet alleen uit wat je ziet' (25).¹¹ De bijna honderd bladzijden die de eerste 'zij was een vrouw' van de tweede scheiden, maken duidelijk dat het niet verraad was dat Lucia pleegde, maar een daad van liefde. Omdat zij wist dat Giacomo en zij nooit in Venetië geaccepteerd zouden worden nu zij mismaakt was, liet ze hem vrij. Het is dus opdat hij gelukkig zou zijn en zijn maatschappelijke ambities zou kunnen najagen en waarmaken, dat zij uit Casanova's leven verdween. Bewust heeft ze gekozen om haar gevoel te smoren. Haar beslissing wordt dan ook voorgesteld als de uitkomst van een gevecht tussen gevoel en verstand. Het is de rede die haar zo heeft doen handelen, tegen haar gevoel in.

III. Liefde tussen gevoel en verstand

In filosofisch opzicht biedt Lucia's ziekte Japin de gelegenheid een van de centrale debatten van het Verlichtingsdenken aan den lijve te toetsen: dat tussen rede en geloof. De plaats- en tijdsaanduidingen, bovenaan het eerste hoofdstuk, situeren de roman in een sociale, culturele en historische context. 'Amsterdam 1758' duidt echter niet enkel op de plaats en het moment (half oktober) die Lucia kiest als beginpunt voor haar relaas; noch is het alleen een manier om de plek in Casanova's memoires te vinden, waar haar geschiedenis bij aansluit. Het evoceert ook andere gebeurtenissen uit dat jaar, zoals het feit dat 1758 het jaar is waarin Voltaire *Candide* schreef (Voltaire is waarschijnlijk in januari 1758 aan zijn 'conte philosophique' begonnen; het werd in 1759 voor het eerst gepubliceerd). *Candide ou l'optimisme* is een satirische tekst waarin Voltaire een crisis in het eigentijdse denken aan de kaak stelt. Deze crisis hangt samen met de grootschaligheid en aanhoudende verwoes-

tingen van de zevenjarige oorlog (1756-1763) waardoor het geloof in de menselijke rede en de verworvenheden van de beschaving zwaar op de proef werd gesteld. De aardbeving in Lissabon, op 1 november 1755, waarbij naar schatting 90.000 mensen omkwamen tijdens de aardbevingen en de daaropvolgende brand en tsunami, was de natuurlijke ramp die het geloof in een door Goddelijke Voorzienigheid bestierde ordening van de wereld deed wankelen. *Een schitterend gebrek* is dan ook een historische roman in die zin, dat het niet alleen historische gebeurtenissen reconstrueert, maar ook debatten uit de tijd doet herleven door ze vanaf de zelfkant te belichten. *Een schitterend gebrek* reflecteert (op) het debat dat in Europa woedde over de plaats van de rede in het begrijpen van de wereld en over de twijfels die ontstonden ten aanzien van het bestaan van een almachtige en alomtegenwoordige God. Van Monsieur de Pompignac krijgt Lucia in korte tijd een formele opvoeding die van haar een echt kind van de Verlichting maakt. Naast *Gil Blas* en *Manon Lescaut* leest Lucia Montesquieu en Voltaire. Van een spontaan en natuurlijk – op blote voeten in het frisse buitenleven rondrennend – kind wordt ze getransformeerd in een belezen en rationeel wezen (niet toevallig noemt haar leermeester haar Galathée – een verwijzing naar de ideale vrouw die de mythologische beeldhouwer Pygmalion voor zichzelf schept in Ovidius's *Metamorfosen*). Ze meent dat 'God niet meer [is] dan een bedenkfel om het onbegrijpelijke verklaarbaar te maken voor onnozele halzen' (99) en is overtuigd van 'de aangeboren slechtheid van de clerus' (86). Lucia wordt voorgesteld als de belichaming van het Verlichtingsdenken. 'Zo laten wij onze natuurstaat steeds verder achter ons en wij ontwikkelen ons van voelende tot denkende wezens', is Casanova's formulering van dit gedachtegoed in Japins roman (194). Lucia's levensverhaal is dan ook een toetssteen voor het geloof in de rede en het verstand als instrumenten van de vooruitgang. Wanneer ze door de ziekte wordt getroffen, reageert ze door haar verstand te gebruiken om 'patronen te ontdekken' en denkbeelden 'te vangen en te ordenen', te 'herkennen en rubriceren': 'Zo schiep ik uit chaos orde en stelde ik gaandeweg [...] de encyclopedie van mijn eigen leven samen. Op veel kleinere schaal maar niet anders dan die van Chambers of het project dat Diderot begonnen is diende zij om mij mijzelf en mijn situatie te leren begrijpen en uiteindelijk te beheersen' (98).

Het is dan ook opmerkelijk dat terwijl Lucia's beslissing om Pasiano te verlaten werd ingegeven door de rede, haar uiteindelijk besluit om naar Amerika te vertrekken juist wordt voorgesteld als een keuze om niet meer 'onder het juk van de verstandelijkheid te lopen' (235). 'Heldinnen die zich onnodig opofferen hoeven niet op mijn sympathie te rekenen', waarschuwt Lucia al aan het begin van haar relaas. 'Ik erger me aan zulke ganzen die hun gevoel door hun verstand laten overstemmen' (21). Door te emigreren wenst Lucia te ontsnappen aan een Europa dat zich heeft 'uitgeleverd aan de rede': 'Keer op keer heeft het volgen van hun natuur de mensen er chaos gebracht en nu durven zij er niet opnieuw op te vertrouwen. Ze zijn angstig geworden voor wat zij niet kunnen begrijpen en proberen daarom alles tot op het laatste geheim bloot te leggen' (235).

IV. Oost west, Amerika best

Met deze conclusie blijkt opnieuw dat *Een schitterend gebrek* niet alleen een roman over de 18^{de} eeuw is, maar evengoed een roman van deze tijd. Dit komt uiteraard doordat, zoals Japin Lucia laat zeggen, ‘Niemand kan ooit volledig ontkomen aan de verwarring van zijn tijd, ik evenmin’ (235). Zo is de retoriek van een ‘te oud’ Europa, ‘uitgeleverd aan de rede’, ook die van het zogeheten ‘Occidentalisme’. Occidentalisme, zo schrijven Ian Buruma en Avishaï Margalit in hun gelijknamig boek, is een antiwesters vijandbeeld dat het zogeheten moslimterrorisme voedt, en dat zich onder ander manifesteert in een afkeer van de Westerse rationaliteit, omdat die in dienst zou staan van een goddeloos, materialistisch bestaan:

Het rationalisme is het geloof dat enkel en alleen de rede de wereld kan verklaren. Dit geloof hangt samen met het idee dat de wetenschap de enige bron van kennis is waarmee natuurlijke verschijnselen begrepen kunnen worden. [...] Het arrogante Westen maakt zich in de ogen van de occidentalist schuldig aan de zonde van het rationalisme, het is zo arrogant te denken dat de rede een gave is die mensen in staat stelt alles te weten wat er geweten moet worden! (Buruma & Margalit, 2004: 95-6).

Het begrip ‘Occidentalisme’ is gevormd naar analogie met de term ‘Oriëntalisme’, dat door de literatuurwetenschapper Edward Said werd gebruikt om de sterk bevooroordeelde manier waarop Europa naar het Oosten kijkt aan te duiden. Het is het geheel aan stereotypes en clichés waarmee Europa zichzelf begrenst en afbakt: in het bijzonder, de representatie van het Oosten als absoluut anders en gevaarlijk, mysterieus en seksueel verleidelijk.¹² Occidentalisme is dan het omgekeerde, en betreft de eveneens op de abstracte en gegeneraliseerde representatie van de ander als absoluut en systematisch anders, gevaarlijk en seksueel pervers. Zowel in het geval van het Oriëntalisme als in dat van het Occidentalisme gaat het om stereotype beelden van de ander, die daarom ook meer zeggen over de eigen cultuur dan over de ander. ‘Het is Europa dat de Oriënt verduidelijkt’, schrijft Said (2005: 89). Deze creatieve macht onderkennen ook Buruma en Margalit door aan te tonen dat de wortels van het Occidentalisme in het Westen zelf liggen.

Door zijn verhaal in de Verlichting te plaatsen, doet Japin als het ware onderzoek naar de oorsprong van de huidige culturele spanningen.¹³ In *Een schitterend gebrek* zien we steeds weer de verstrengeling van Oost en West, evenals allerlei pogingen om ze van elkaar af te bakenen en te onderscheiden. Het centrale symbool voor de oosterse spiegel is uiteraard de sluier. Als Lucia een sluier gaat dragen, begrijpt ze ‘dat je je, wanneer je nu eenmaal anders bént, maar beter ook duidelijk anders kunt tonen’ (201). De sluier als symbool van ‘anders’ zijn, is ons tegenwoordig welbekend. Al heeft de Islam de sluier niet uitgevonden, ‘tegenwoordig wordt de sluier met de islam geïdentificeerd’ (Buruma en Margalit, 2004: 130). Symbolisch staat

Lucia dus voor een anderszijn dat verbonden is met het Oosten en de Islam. Deze associatie van Lucia met het Oosten is een terugkerend motief in de tekst. Om een voorbeeld te noemen: tijdens haar verblijf in Venetië gaat Lucia op bezoek naar het atelier van Giacomo's broer, Francesco. Aan de wand hangt een groot doek dat de Slag bij Lepanto verbeeldt. Dit schilderij herdenkt de overwinning van de christelijke alliantie tegen de Turken op 7 oktober 1751 waarbij duizenden levens verloren gingen. Het Oriëntalistisch motief van het Oosten als vrouwelijk vinden we terug in de nevenschikking van de zeeslag met de veroveringen van Giacomo:

'De een na de ander vangt hij, soms ook een paar tegelijk.'

De golven waren rood van het bloed. De Turkse vloot lag gebroken. Een bevelhebber verdronk tussen de riemen van een van de triremen van de Serenissima. Zijn tulband was losgeraakt en dreef als een lange gouden sliert op het water. (137)

Het is tegen de achtergrond van dit schilderij dat Lucia een brief van Giacomo uit Turkije te lezen krijgt, waarin hij zich vrolijk maakt dat de moslimvrouwen 'al hun ledenmaten liever voor hem ontblootten dan hun gezicht, dat voor de wet verstopt moet blijven' (136). Jaren later, als Lucia en Casanova na een bezoek aan de schouwburg zich in een Amsterdamse *chambre séparée* bevinden, doet Lucia echter precies hetzelfde. Dit gebeurt tijdens een scène die zich niet toevalligerwijs afspeelt op 'een zachte *divan* vol oranje kussens' (188; cursivering LP). (De *divan* is een woord afkomstig uit het Turks, dat 'lage rustbank zonder leuning, met een los kleed en losse kussens' betekent).¹⁴ Lucia vertelt: 'Ik ga voor hem staan en kleed me uit. Alles behalve mijn sluier leg ik voor hem af' (197). Het toneelstuk dat ze die avond zagen beschrijft ze als volgt:

Op de planken staat een gesluisde vrouw.

Er is verwarring over haar identiteit.

Zijdelings houd ik Giacomo in de gaten. Hij kende dit stuk en heeft het dus niet willekeurig gekozen.

Het speelt in Turkije in het Paleis van de moefiti. Deze is opnieuw verliefd geworden op de vrouw die hij eerder heeft verstoten. (187)

Het lijkt een spiegeltekst: een verhaal-in-het-verhaal dat als een spiegel fungeert, een daarmee een anticiperende of generaliserende rol vervult. Maar Lucia houdt zich voor de gek; de ultieme waarheid van haar relaas is niet die van het Westen dat zich in het Oosten spiegelt. Spiegels zijn bedrieglijk, en de relatie van zelf tot ander dat op weerspiegelen is gebaseerd, is vals want bevooroordeeld en gekleurd.

V. De mythe van de moederliefde

‘Aan het einde van de achttiende eeuw komt er dus een nieuw begrip op: moederliefde’ (E. Badinter, *De mythe van de moederliefde*, p. 131)

Lucia's kernboodschap spelt Japin letterlijk voor ons uit: ‘Alles draait hierom, ieder woord dat ik geschreven heb en nog schrijven zal [...]: wij zijn ongelukkig omdat wij denken dat wij liefde moeten *hebben*’ (225). Dit inzicht van Lucia, dat aan de oorsprong van haar vertelling ligt maar pas laat in het verhaal wordt onthuld, is gebaseerd op wat een taalkundige anomalie lijkt. Terwijl het Franse ‘aimer’ en het Engelse ‘to love’, om twee voorbeelden te noemen, overgankelijke werkwoorden zijn die ook onovergankelijk gebruikt kunnen worden, lijkt de Nederlandse term ‘liefhebben’ eerder een ‘bezittelijk werkwoord’ (om een neologisme te vormen). Volgens Lucia is de morfologie van dit woord verantwoordelijk voor een misconceptie van het begrip; niet hebben maar wegschenken is de kern van de liefde; niet het krijgen maar het geven. Vergelijkt men het Nederlandse samengevoegde werkwoord met zijn Duitse equivalent, dan valt het des te meer op: wat historisch gezien dezelfde stam heeft, is in het Duits enkel ‘lieben’ gebleven. De ‘Liebhaber’, de degen die lief heeft, is de minnaar en de amateur.

Lucia's ‘diepere waarheid’ dat haar ‘liefde leefde, niet omdat [ze] *werd* bemind, maar omdat [ze] zelf liefhad’ (225) laat Japin samenvallen met wat Elisabeth Badinter ‘de mythe van de moederliefde’ heeft genoemd. ‘Alles draait hierom, ieder woord dat ik geschreven heb en nog schrijven zal. Ik vertel je mijn leven alleen opdat jij dit geheim meteen bij aanvang al zult kennen: wij zijn ongelukkig omdat wij denken dat wij liefde moeten *hebben*’ (225). Aan het eind van *Een schitterend gebrek* blijkt de tekst geadresseerd te zijn aan Lucia's nog ongeboort kind. Eerder in het laatste deel van haar relaas had Lucia haar lezer al rechtstreeks aangesproken, maar toen bleef de apostrof nog onbestemd: haar woorden, ‘Bedenk alleen, als het pad je tegenstaat, waar het toe zou kunnen leiden’ (183), zouden een waarschuwing aan elke lezer van de tekst kunnen zijn. Pas in het laatste hoofdstuk wordt de geadresseerde geïdentificeerd: ‘Niets daarin is zeker,’ schrijft Lucia over haar toekomst, ‘behalve jouw komst. Als het helemaal donker is keer ik terug naar mijn hut en schrijf aan de geschiedenis waarvan ik hoop dat jij hem op een dag zult lezen’ (230).

In de plaats van een zelf-ander relatie die is gebaseerd op (h)erkenning door de ander, stelt de tekst op deze wijze een ander model van relatie van zelf tot ander voor: dat van de liefde van de moeder voor haar kind. Dit is geen onproblematische conclusie. Het berust op het beeld van de moeder als eindeloos (aandacht en liefde) schenkend zonder er zelf behoefte aan te hebben; en het presenteert vrouwen (die ook moeder zijn) met dit oneindig altruïstisch beeld als ideaal waar zij, met hun complexe behoeftes om zowel te geven als te krijgen, nooit aan kunnen tippen. Tegelijkertijd biedt het een model voor de relatie tussen tekst en lezer die verwantschap toont met dat van de roman als woordenweefsel en als Lucia's woordensluis.

In het eerder aangehaalde essay van Roland Barthes, 'De dood van de auteur', maakt Barthes niet alleen korte metten met de notie van de auteur als oorsprong van de tekst; hij kondigt ook de geboorte van de lezer aan: 'de geboorte van de lezer moet worden betaald met de dood van de Auteur' (Barthes, 1966: 122). In *Een schitterend gebrek* is het weliswaar voor haar zoon dat Lucia haar verhaal opschrijft; in werkelijkheid nemen wij de plaats in van 'de lezer in de tekst'. Als lezers ontlenen wij ons bestaan aan het lezen van het verhaal van Lucia en Casanova. In die zin worden wij, evenals haar kind, 'geboren uit Lucia en Giacomo' (233). En in die rol van geadresseerde krijgen wij eveneens het kind de taak toebedeeld 'heel anders' te zijn, 'een product van allebei, van oud en nieuw, van hoofd en hart, en vrij daaruit straks zelf te kiezen' (235).

Literatuur

- Berger, John.** *Ways of Seeing*. Londen: BBC & Penguin, 1972.
- Badinter, Elisabeth.** *Histoire de l'amour maternel*. Parijs: Flammarion, 1980. Vertaald als: *De mythe van de moederliefde*. Vert. Veronique Huijbregts en Marie Luyten. Amsterdam: Rainbow Pocketboeken, 1983.
- Barthes, Roland.** 'La mort de l'auteur' (1968) in *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. 61-68. Vertaald als: 'De dood van de auteur' in R. Barthes, *Het werkelijkheidseffect*. Eds. R. Hofstede & J. Pieters, vert. R. Hofstede. Groningen: Historische Uitgeverij, 2004. 113-122.
- *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Benjamin, Jessica.** *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. New York: Pantheon, 1988.
- Bronzwaer, W.** *Lessen in lyriek: nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: SUN, 1993.
- Buruma, Ian & Avishai Margalit.** *Occidentalisme: The West in the Eyes of Its Enemies*. Londen & New York: Penguin, 2004. Vertaald als: *Occidentalisme. Het Westen in de ogen van zijn vijanden*. Vert. Ankie Klootwijk. Amsterdam: Atlas, 2004.
- Butler, Judith.** *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londen: Verso, 2004.
- Casanova, Giacomo.** *Mémoires*. 3 delen. Paris: Gallimard, 1958-1960. Vertaald als: *De geschiedenis van mijn leven*. 10 delen. Vert. Theo Kars Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1991-1998.
- Claes, Paul.** 'Het weefsel van de tekst' in *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam, Bezige Bij, 1988. 38-49.
- Eichenbaum, Boris.** 'The Theory of the "Formal Method"' (1926) in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. en vert. L. Lemon & M. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 99-139.
- Genette, Gérard.** 'Discours du récit. Essai de méthode' in *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. 65-282.
- Jakobson, Roman.** 'Linguïstiek en poëtica' (1960) in *Tekstboek literaire cultuur*. Eds. B. van Heusden, W. Steffelaar & P. Zeeman. Heerlen & Nijmegen: OU en SUN, 2001. 22-33.
- Japin, Arthur.** *Een schitterend gebrek*. Amsterdam: de Arbeiderspers, 2003.
- Lacan, Jacques.** 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je' in : *Écrits I*. Paris : Seuil, 1966. 89-97.

- Man, Paul de.** *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londen: Methuen, 1983.
- Miller, Nancy K.** 'Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader' in *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. T. de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 102-20.
- Plate, Liedeke.** 'Visions and Re-Visions: Female Authorship and the Act of Rewriting'. Diss. Indiana University, 1995.
- Said, Edward.** *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Vertaald als: *Oriëntalisten*. Vert. W. Hulst. Amsterdam: Mets en Schilt, 2005.
- Saint-Exupéry, Antoine de.** *Le Petit Prince*. Parijs: Gallimard, 1946. Vertaald als: *De kleine prins*. Vert. L. de Beaufort-van Hamel. Rotterdam: Donker, 1999.
- Schor, Naomi.** *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sjklovski, Victor.** 'De kunst als priom' (1917) in *Tekstboek literaire cultuur*. Eds. B. van Heusden, W. Stefelaar & P. Zeeman. Heerlen & Nijmegen: OU en SUN, 2001. 103-121.
- Tomashevsky, Boris.** 'Thematics' (1925) in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. en vert. L. Lemon en M. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 61-95.

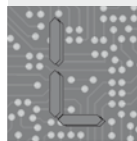
Noten

- * Dit is een bewerking van een lezing die gehouden werd in het kader van het eerstejaars boekproject van de letterenfaculteit, Radboud Universiteit Nijmegen, 25 augustus 2005.
- 1 Casanova (1958-60).
 - 2 De Amsterdamse episode komt voor in deel 2 van Casanova's *Mémoires*, dat de jaren 1756-1763 dekt (Casanova, 1959). In de Nederlandse vertaling is die te vinden in *De geschiedenis van mijn leven*, deel 5: *De jacht op geld* (1994). Alle verwijzingen in de tekst zijn naar dit deel.
 - 3 Arthur Japin, *Een schitterend gebrek*, p. 237. Alle volgende verwijzingen naar Japins roman staan in de tekst.
 - 4 Vgl. 'devenue laide, dégoûtante' in de Franse tekst (Casanova, 1959: 163).
 - 5 Paul Claes, 'Het weefsel van de tekst' in Claes (1988).
 - 6 Zie Jakobson (1960) en Bronzwaer (1993): 32-50.
 - 7 Japins tekst speelt hier met het conceptuele metaforische begrippenpaar blindheid en inzicht. Zie o.a. Man (1983).
 - 8 Zie Benjamin (1988). Dit is uiteraard ook het socialisatiemodel van o.a. Jacques Lacan (1966).
 - 9 Vgl. Barthes (1970): in *S/Z* citeert Barthes uit Balzac's novelle: 'Het was de vrouw, met haar onverhoedse angsten, haar redeloze grillen, haar instinctieve flauwtes, haar klakkeloze overmoed, haar fierheid en haar verrukkelijke fijngevoeligheid' [C'était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicate finesse de sentiment] (178). Hij vervolgt: 'SEM. Vrouwelijkheid. De oorsprong van de zin is niet te onderscheiden. Wie spreekt? Is het Sarrasine? De verteller? De auteur? Balzac-de-auteur? Balzac-de-man? Het Romanticisme? De bourgeoisie? De universele wijsheid? De kruising van al deze oorsprongen vormt het schrijven [SEM. Féminité. L'origine de la phrase est indiscernable. Qui

parole? Est-ce Sarrasine? Le narrateur? L'auteur? Balzac-auteur? Balzac-homme? Le romantisme? La bourgeoisie? La sagesse universelle? Le croisement de toutes ces origines forme l'écriture]' (178).

- 10 Genette (1972): 145-82.
- 11 In *De kleine prins*, laat Saint Exupéry de vos zeggen: 'Dit is mijn geheim, het is heel eenvoudig: alleen met het hart kun je goed zien. Het wezenlijke is voor de ogen onzichtbaar' (1999: 69).
- 12 Said (1978), in het bijzonder 'Het terrein van het Oriëntalisme', pp. 81- 153.
- 13 Dit is ook het standpunt van de Engelse receptie van Japins roman (vertaald als *In Lucia's Eyes*) zoals die verwoord is in het artikel 'Author questions Dutch tolerance' van Richard Allen Greene voor de BBC. BBC News, 22 juli 2005. < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4700779.stm>>.
- 14 Van Dale, 12^{de} editie, 1992.

Over subjectieve en objectieve dichters



DE POËZIE-OPVATTING VAN DE CRITICUS
E.J. POTGIETER (1833-1850)

Jan Oosterholt

In 1841 verschijnt in het tijdschrift *De Gids* een recensie van de anoniem gepubliceerde dichtbundel *Wel en wee. Zangen der liefde* (Potgieter 1841). E.J. Potgieter, de auteur van deze kritiek, distantieert zich in de inleidende alinea's van de gangbare recenseerpraktijk: hij wil, anders dan zijn collega's, niet volstaan met een paar citaten uit de dichtbundel in kwestie plus een paar obligate adviezen voor de toekomst. Wil een criticus werkelijk nuttig werk leveren, dan is het beter om alvorens een oordeel over een dichtbundel te vellen, te bepalen welke ontwikkeling het genre waartoe de te bespreken gedichten behoren, heeft doorgemaakt. Zo'n historisch onderzoekje dient de criticus in staat te stellen de eisen te verwoorden waaraan een genre anno 1841 moet voldoen. Op grond hiervan kan hij waarschuwen voor een eventuele verkeerde ontwikkeling. De uiteindelijke evaluatie van de gedichten zal zo, aldus Potgieter, niet langer meer willekeurig zijn.

De wijze van bespreken van de minnedichten uit *Wel en wee* is in Potgieters kritische oeuvre geen uitzondering. In veel andere recensies volgt hij een vergelijkbaar stramien: hij bepaalt tot welk genre de poëzie behoort, knoopt daar een ontwikkelingsgeschiedenis aan vast om tot slot de gedichten te beoordelen. In de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw komen naast het minnedicht onder meer het lierdicht, het blijspel, de satire en de politieke poëzie aan bod, steeds naar aanleiding van een contemporaine publicatie van poëzie.¹ De op het eerste gezicht nogal doctrinaire benadering, die ook terug te vinden is in de kritieken van Bakhuizen van den Brink, wordt door *De Gids* als een breuk met de gangbare kritische praktijk gepresenteerd.² Moderne literatuurhistorici hebben deze voorstelling van zaken overgenomen. Relleke en Jacobi bijvoorbeeld menen dat Bakhuizen zijn recensies 'op een rationele, haast wetenschappelijke manier' inrichtte.³ Over de kritische methode van *De Gids* merken zij op:

De scherpe visie op de wisselwerking tussen literatuur en maatschappij, de duidelijk omschreven functie van de kritiek daarin, de formulering van eisen aan de literatuur, het bevorderen en uitwerken van de belangrijke genres: van geen ander contemporain tijdschrift is zo'n doordachte en consequente opzet bekend (Jacobi en Relleke 1995, 234).

Probleem is dat Relleke en Jacobi grotendeels voorbijgaan aan het normatieve karakter van Bakhuizens en Potgieters uitspraken over literatuur. *De Gids* markeert wellicht een trendbreuk op het gebied van de literaire kritiek, maar dit lijkt me geen reden om van een 'verwetenschappelijking' te spreken. De ontwikkeling van de literaire kritiek verloopt in deze jaren parallel aan de door Laan gesignaleerde tendens in de literatuurgeschiedschrijving: ook de *Gids*-sympathisant Jonckbloet presenteert zijn benadering van de mediëvistiek als een breuk met de 'verouderde' en volgens hem onwetenschappelijke onderzoeksmethode van Lulofs.⁴ Of hier werkelijk van een grotere objectiviteit gesproken kan worden, is zowel bij Jonckbloet als bij Bakhuizen en Potgieter de vraag. Veeleer lijkt hier sprake van een verandering in stijl.

Potgieter gebruikt genre-bepalingen niet in de laatste plaats om een kwaliteitsoordeel kracht bij te zetten. Hij verzet zich weliswaar tegen de regelpoëtica van het achttiende-eeuwse classicisme maar de historicistische benadering die hij ervoor in de plaats stelt, blijkt in de praktijk niet minder normatief uit te vallen. Als literatuurcriticus is hij een partij in het negentiende-eeuwse poëziedebat en hij tracht voor zijn denkbeelden medestanders te vinden.⁵ Zijn poëzie-opvatting blijkt bovendien voortdurend in beweging. Als criticus zoekt hij naar een legitimatie van literatuur in het algemeen en van de dichtkunst in het bijzonder. Potgieters kritieken, zo blijkt uit een analyse van zijn poëziebesprekingen uit de periode 1833-1850, kunnen gelezen worden als schakels in een 'moderne' ontwikkeling waarbij literatuur steeds meer tot een zelfstandige institutie wordt.

Het tijdgebundene van literaire genres

Voor Potgieter zijn genres geen universele categorieën. Dit uitgangspunt verklaart zijn grote belangstelling voor de ontwikkeling van dichtsoorten. Heel expliciet laat hij zich over deze kwestie uit in een recensie uit 1839 van een bundel *Romantische poëzij*. De auteur, H. Vinkeles, heeft in deze publicatie een verhalend gedicht uit 1824-25 opgenomen, een gedicht in de geest van Byron. Potgieter betreurt het dat Vinkeles dit werkje niet veel eerder openbaar heeft gemaakt, toen het nog '*palpitant d'actualité* mogt heeten' (Potgieter 1839, 449). Hij suggereert dat Vinkeles zich teveel heeft laten leiden door de Horatiaanse les van het 'Nonum prematur in annum', een door collega-critici veel geciteerde vermaning (Potgieter 1839, 447).⁶ Het is tot een denkbeeldige groep van 'Heeren Classici' dat Potgieter zich richt met

de klacht, dat dit wachten met publiceren ertoe leidt dat een gedicht al gedateerd is bij de eerste lezing. 'Wees consequent en pas uwen regel niet toe dan op die *genres* der kunst, van welke gij de snede bepaald hebt, en die ieder kan leeren naknippen, een leerdicht, een treurspel, een epos b.v.' (Potgieter 1839, 448-449). Dat pasklaar imiteren is bij nieuwere genres blijkbaar niet meer mogelijk.

Elk tijdvak vraagt om nieuwe vormen of aanpassingen van oude genres. Een oorspronkelijk dichter, aldus Potgieter, ontkomt hier niet aan: de vrije expressie leidt vanzelf tot nieuwe vormen. Hij dient zich daarbij wel goed te realiseren dat hij schrijft voor een contemporain publiek van landgenoten. Een dergelijke taakstelling laat zich slecht rijmen met een classicistische regelpoëtica. De genres die in de hoogtijperiode van dit classicisme populair waren – het epos, treurspel en leerdicht – vinden bij Potgieter dan ook weinig weerklank. Ook bij andere genres kan een al te grote gehechtheid aan klassieke regels een probleem vormen: zo maakt de satiricus A.W. Engelen volgens Potgieter de fout dat hij voor zijn hekeling van de actuele politieke situatie in 1845 gebruik maakt van 'verouderde vormen' en 'afgesletene beelden' (Potgieter 1845, 799). Omdat Engelen het genre van de satire niet aanpast aan de eisen van de tijd, is zijn gedicht mislukt. Oorzaak is de veel te getrouwe navolging van Horatius, meent Potgieter.

Dat een modernisering en nationalisering van een genre wel degelijk mogelijk is, kan men volgens Potgieter geïllustreerd zien in de dichtpraktijk van de Hollandse Gouden Eeuw. Zo was het P.C. Hooft die het minnedicht transporteerde van Italië naar zijn moederland, alwaar hij de theorie van het genre aanpaste aan de Hollandse zeden en het Hollandse publiek.⁷ Al is het genre volgens Potgieter dus in eerste instantie geïmporteerd, Hoofts aanpassing ervan maakte het tot een dichtsoort waarin Hooft en Bredero op een oorspronkelijke manier hun observaties van het alledaagse Hollandse volksleven konden verwerken. Volgens Potgieter ging het pas mis toen Jacob Cats zich met het genre bemoeide. De authentieke gevoelsexpressie van het minnedicht à la Hooft maakte plaats voor de zedenpreken van Cats die zich, aldus Potgieter, nooit door hartstochten liet meeslepen. Bij Cats' achttiende-eeuwse epigonen kwam het genre al helemaal op een dood spoor terecht. Aan zijn tijdgenoten geeft Potgieter het advies om de liefdeslyriek weer te hervormen in de geest (en dus niet naar de letter) van Hooft.⁸

Poëzie die geen poëzie mag heten

De historicistische genre-opvatting waarin een dichtsoort beschouwd wordt als een manifestatie van een tijd- en volksgeest, wordt door Potgieter gepresenteerd als een objectief gegeven. De classicistische regelpoëtica is binnen dit denkkader meer dan een literatuuropvatting waartoe Potgieter zich niet aangetrokken voelt, het is voor hem werkelijk een foutieve kunstopvatting. In zekere zin beschouwt hij de achttiende eeuw als een literatuurloos tijdperk. Het in de achttiende eeuw zo populaire

leerdicht neemt hij niet serieus, hij ziet het als een produkt van een cultuur die geen notie had van wat literatuur eigenlijk behoort te zijn. Al in een van zijn eerste grote kritische opstellen, het in 1835 in *De Muzen* gepubliceerde herdenkingsartikel over Cornelis Loots, is dit *dédain* voor het didactische genre aanwezig. Loots is voor Potgieter vooral een lyricus. Helaas meende de autodidact Loots zijn poëzie te moeten opsieren met wat Potgieter 'waanwijsheden' noemt. Op dreef is Loots daarentegen wanneer hij zich op eigen ervaringen baseert. Toch noemt Potgieter Loots' 'dwaling [...] vergefelijk' want de dichter leefde in de 'eeuw [...] van het Leerdicht' (Potgieter 1875, 91), een eeuw, zo is zijn suggestie, waarin men geen oog had voor het verschil tussen een poëtische en een betogende trant. Deze 'wansmaak' behoort blijkbaar ook in Potgieters eigen tijd nog niet tot het verleden: in een latere recensie spreekt hij ironisch over de smaak van het gros van lezers voor 'mooije leerdichten, waarbij ze zoo zalig inslapen'. In die leerdichten vindt men bovendien niet meer dan een quasi-logische redeneertrant die de lezer doet lijken op de spreekwoordelijke 'koe die van den wal in de sloot geraakte' (Potgieter 1839, 446).

De door Potgieter verfoeide 'waanwijsheden' zijn niet alleen in leerdichten aan te treffen. Ook andere dichtsoorten, zoals het lierdicht, zijn er door geïnfecteerd. Als in 1841 een posthume poëziebundel verschijnt van de Zwollenaar J.C. Pruimers vindt Potgieter zich op over het ontbreken van een kritische inleiding waarin juist ook het gedateerde van deze verzen, afkomstig uit een ander tijdperk, aan een analyse onderworpen had kunnen worden. Kritiek bijvoorbeeld op het type lierzang dat Pruimers produceerde, 'eenen lierzang [...] die naar een betoog zweemt, de strengheid der redenering uitgezonderd' (Potgieter 1843b, 661).⁹ Net als Loots is het Pruimers als dichter van een afgesloten tijdperk vergeven dat hij niet begreep dat het betogende niet thuishoorde in een gedicht, maar dit doet in Potgieters optiek niets af aan het kwalijke van Pruimers' literatuuropvatting.

Het relativisme van Potgieters genre-opvatting heeft duidelijk grenzen: gedichten waarin het didactische of betogende overheerst, kunnen niet als echte poëzie geïnclassificeerd worden. De dichters die zich aan een dergelijke dichttrant bezondigen, zijn in Potgieters ogen slachtoffers van een verkeerd literatuurbegrip. In 1849 verduidelijkt hij dit nog eens in een commentaar op het werk van de roemruchte verzetspoëet Jan Frederik Helmers. Ook Helmers is de dupe van zijn tijdvak:

De nieuw kunst, geloofde men nog in zijnen tijd, kon kwalijk aan het licht komen, tenzij ze in de kleeren der oude stak, om het even of die haar fraai stonden, of dat zij er linksch, opgeschikt, belagchelijk mede uitzag. Al zijn verdienste school in zijn Hollander zijn, Hollander van heeler harte; – dat hij die gave oorspronkelijk had mogen ontwikkelen, even als Griekenland het zijnen vernuften veroorloofde, Helmers zou minder gezongen hebben dan hij deed; maar hoe veel meer dan thans zou er van dat mindere zijn overgebleven – geschikt om ons verder te brengen. Er waren immers buiten hem, aan den avond der achttiende en bij het ochtendrood der negentiende eeuw, ten onzent zangers te over, die heldendichten en treurspelen leverden, zoo klassiek men maar wenschen kon – doch waarbij het den tijdgenooten welligt te moede was, als

ons op de Amsterdamsche Beurs, eer die hemelhooge zuilen werden overdekt of ontgrieksch, zoo gij het harde woord dulden kunt (Potgieter 1849, 43-44).

Wederom stelt Potgieter zich anti-classicistisch op: een regelpoëtica die beproefde vormen voorschrijft, belemmert de dichter in zijn ontwikkeling. De ‘klassieke’ tragedies en heldendichten van Helmers’ tijdgenoten lijken Potgieter zo mogelijk nog minder te zinnen dan Helmers’ eigen, in ieder geval patriottistische lierdichten. Dat Helmers deze poëzie opsierde met volgens Potgieter bombastische vergelijkingen is aan de wansmaak van Helmers’ tijdvak te wijten.

Het probleem van het lierdicht

Potgieter beschouwt het didactische en belerende in de poëzie als een anomalie, als een vrucht van een ontspoorde ontwikkeling van de dichtkunst. In zijn optiek is het Jacob Cats die de aanstichter is geweest van dit onheil. Hij ziet Cats overigens niet zozeer als vervaardiger van leerdichten, maar veeleer als producent van verhalende poëzie met een teveel aan bespiegeling, uitleg en moralisme. Cats is de voorman van de door Potgieter verfoeide ‘nuttigheidsbent’ die tot ver in de negentiende eeuw een rol is blijven spelen. Het zijn de voorstanders van een poëzievorm waarin morele lessen expliciet verwoord worden. Potgieter heeft niets tegen een zedelijke strekking in de dichtkunst, maar meent dat zo’n ideologie op moet gaan in de literaire vorm ofwel veraanschouwelijkt moet worden.

Net als de eerste vaderlandse literatuurhistorici aan het begin van de negentiende eeuw meent ook Potgieter, dat het woelige slot van de achttiende eeuw een breuk markeerde in de vaderlandse geschiedenis. Anders echter dan auteurs als Jeronimo de Vries en Nicolaas van Kampen constateert hij dat de dynamiek van die revolutionaire tijd in de letteren maar weinig sporen heeft nagelaten. De classicistische regelpoëtica was in Potgieters ogen hardnekkig, zoals al bleek uit zijn evaluatie van de poëzie van Helmers en Loots. Wel had het leerdicht als populairste genre plaats moeten maken voor het lierdicht. In de benadering van dit genre blijkt Potgieter veel ambivalenter dan in zijn commentaar op het leerdicht.

Waar Potgieter over het lierdicht komt te spreken, doet hij dit op eigen gezag. Verwijzingen naar autoriteiten die zich over dit genre hebben uitgelaten, zoekt men tevergeefs. Bij andere genres is dit niet anders, maar bij het lierdicht valt het wat meer op, omdat dit de dichtsoort is die in het Nederlandse poëtische debat van de decennia vóór en ná 1800 het onderwerp is geweest van een reeks van polemieken en verhandelingen, van de pennestrijd tussen Van Alphen en Perponcher tot aan de aanvaring van Adam Simons met Jacob Geel.¹⁰ Dit wil overigens niet zeggen dat Potgieter zich aan de gangbare opvattingen over het lierdicht niets gelegen laat liggen, veeleer is het zo dat hij allerlei noties als onomstreden presenteert. In de al eerder gememoreerde studie over Loots waardeert Potgieter deze dichter vooral

als ‘lyrisch zanger’ en hij plaatst hem in de traditie van de bijbelse profeten. Loots’ lyrische trant wordt vergeleken met de ‘stoute vlucht’ van een ‘adelaar’ (Potgieter 1875, 81). Op zijn sterkst is hij in enkele ‘onnavolgbare lyrische brokken’, die ‘uitvloeisels van het oogeblikkelijk gevoel’ zijn (Potgieter 1875, 89). Het gaat hier om een traditionele opvatting van het lierdicht, een genre dat altijd al het meest met authenticiteit en gevoelsexpressie in verband werd gebracht. Voor Potgieter is de lyricus Loots hét voorbeeld van een natuurdichter. Hij krijgt bij Potgieter dan ook ‘eene eervolle plaats’ in ‘den tempel der lyrische poëzij, naast Antonides of aan de zijde van Willem en Onno Zwier van Haren’ (Potgieter 1875, 122).

Als een donderslag bij heldere hemel presenteert Potgieter deze lyrische traditie aan het slot van zijn studie echter als een gepasseerd station. Over Loots’ proeven in dit genre schrijft hij:

Er is weinig objectiviteit in zijne verzen; hij geeft ons dikwerf, bijna altijd meer gevoelens van eenen dichter dan gedichten zelve; maar ook Feith, maar ook Bilderdijk, zijn van die strekking niet geheel vrij te pleiten (Potgieter 1875, 123).

Net als elders het leerdicht worden hier de lierdichten van Loots, Bilderdijk en Feith in een historisch kader geplaatst en voor de moderne tijd te licht bevonden: de spanningen, veroorzaakt door de Franse overheersing aan het begin van de negentiende eeuw, maakten het schier onmogelijk voor de dichters van toen om zich wat gedistantieerder op te stellen en hun gebrek aan ‘objectiviteit’ is dan ook alleszins begrijpelijk, maar daarom vanuit een eigentijds perspectief niet minder afkeurenswaardig. Potgieter benadrukt dan ook dat Loots met een van zijn laatste gedichten, het epische *Hagar in de woestijn*, heeft laten zien dat hij meer kon dan een lierdicht schrijven. In zijn slotevaluatie heet het mild:

En zoo ook later, in rustiger tijd, zijne persoonlijkheid nog te veel op den voorgrond trad en den aanhef zijner gedichten door gedwongenheid ontsierde, weten wij dan niet hoe moeilijk het valt van geliefkoosde vormen afstand te doen; ontvangen wij dan in *Hagar* geen schoon bewijs, dat ook Loots zich zelf om zijn onderwerp kan vergeten, dat ook hij in eenen anderen tijd de eischen eener hoogere kunst zoude hebben bevredigd? (Potgieter 1875, 123)

In dit soort van opmerkingen valt het al eerder geconstateerde patroon te ontdekken: zoals de Franse tijd vroeg om lierdichten à la Loots, zo vraagt de nu aangebroken periode om een nieuwe vorm. Dit nieuwe verbindt Potgieter hier voor het eerst met het ‘objectieve’. Verhalende poëzie, heet het in 1835, leent zich daar beter voor dan het lierdicht.¹¹

De objectiviteit van de moderne dichter

De verhalende poëzie is, het zal na het voorgaande niet verbazen, het genre waarover Potgieter het meest heeft gepubliceerd. Maar alvorens deze kritieken te bekijken, is het goed om stil te staan bij de term 'objectief', die door Potgieter in zijn Lootsstuk als criterium voor goede poëzie wordt geïntroduceerd. Veel poëzie uit het verleden mankeert het aan deze objectiviteit, zoveel is duidelijk. Het criterium wordt door Potgieter overigens niet met een specifiek genre in verband gebracht, al lijkt het Loots-essay iets anders aan te duiden. Het 'objectieve' speelt een grote rol in de recensie die Potgieter in 1837 wijdt aan *Poëzy*, het debuut van de dominee-dichter J.P. Hasebroek. Hij grijpt deze kritiek aan om zijn denkbeelden over de hedendaagse dichtkunst uiteen te zetten. Al in de eerste zin van dit stuk plaatst hij twee generaties tegenover elkaar:

Wie de Poëzij onzer jeugdige Zangers met de Verzen dier Dichters vergeleek, wier luit of harp hen als knapen streefde en boeide, wier zoete of forsche toonen hen al het verteederende of verrukkende des gezangs kennen deed, en hen die wereld onthulden en binnenvoerden, waarvoor de natuur hen bestemd had, hem verdroot of verheugde het voorzeker dikwijls op te merken, dat de laatste meer subjectief waren dan de eerste; dat de vroegere minder naar objectiviteit streefden dan de hedendaagsche (Potgieter 1837c, 569).¹²

Van subjectief naar objectief, zo typeert Potgieter hier de ontwikkeling van de dichtkunst van zijn tijd. Dat deze verandering voor hem een verbetering inhoudt, moge duidelijk zijn. Het ideaal van de subjectieve dichter, zo suggereert hij, komt voort uit het misverstand dat dichten louter aanleg en gevoel vergt, maar veel belangrijker is het, dat het gevoel in evenwicht wordt gebracht met 'oordeel, smaak en kennis' (Potgieter 1837c, 569).

Ten onrechte, aldus Potgieter, menen sommigen dat het objectieve dichterschap een brevet van onvermogen inhoudt:

Het moge ligt zijn, zich zelve als individu in de schaduw te plaatsen; het is moeilijk, zoo volkomen meester over zijn onderwerp te worden, dat men de individualiteit er van scherp, treffend, juist doet voorkomen; – onder honderd krijgslieden welligt geen tien voor de taak eens hopmans geschikt, – onder honderd subjectieve dichters welligt geen enkele, die zich tot de hoogte der objectiviteit verheffen kan (Potgieter 1837c, 569).

Met zijn kritiek op de subjectieve dichtkunst van het verleden lijkt Potgieter, er is al vaker op gewezen, de zogenaamde huiselijke dichters, voorop Tollens, te attackeren: zij bezingen het 'alledaagsche leven' zonder erin te slagen het huiselijke wel en wee te idealiseren, waardoor hun poëzie het particuliere nergens zou overstijgen.¹³ Subjectief is echter evenzeer Tollens' tegenvoeter Bilderdijk, die volgens Potgieter de moderne lezer teleurstelt, juist omdat hij als persoon in zijn werk teveel op de

voorgond treedt. Door Tollens én Bilderdijk als 'subjectief' te stigmatiseren distantieert Potgieter zich van de meest spraakmakende dichters uit de voorgaande generatie.

Waarom karakteriseert Potgieter nu juist de dichttrant van Hasebroek als 'objectief'? In Hasebroeks gedichten, meent hij, draait het zelden om particuliere sentimenten. Potgieter citeert in zijn recensie dichtregels waarin 'des dichters persoonlijkheid' zich niet opdringt, regels die geen 'ingebeeld of vergroot lijden' bevatten, maar wel 'eene keurige ontboezeming van algemeen-menschelijke smart' (Potgieter 1837c, 571). Ook in de humoristische poëzie van Staring vindt Potgieter 'objectiviteit':

Staring [...] mag de schepper heeten van een nieuw *genre* van poëzij, dat alleen in eenen hoogst beschaafden tijd beoefend en gewaardeerd wordt, hetwelk evenzeer individualiteit als objectiviteit vereischt (Potgieter 1837a, 295).

Individualiteit en objectiviteit worden hier, net als in het Lootsstuk, in één adem genoemd.¹⁴

De termen 'subjectief' en 'objectief' komen in Potgieters kritische werk minder vaak voor dan men na het voorgaande zou verwachten. Pas zeven jaar later keren ze terug in een lange recensie die in *De Gids* van 1844 in drie afleveringen verschijnt. Potgieter trekt hierin ten velde tegen de dichtkunst van Bennink Janssonius, in zijn ogen een Da Costa-epigoon. Het werd de aanzet tot een felle polemiek met de jonge Jozef Alberdingk Thijm.¹⁵ Wellicht heeft Thijm, zelf in deze periode een voorstander van helder geformuleerde beginselen in de kritiek, Potgieter aangezet tot het bezigen van de aloude terminologie. De verzen van Bennink Janssonius ontbreekt het, formuleert Potgieter stellig, aan 'objectiviteit', 'nationaliteit', 'actualiteit' en zelfs aan 'eene sterksprekende individualiteit' (Potgieter 1844, 600). Thijm wordt bovendien gegispst omdat hij de 'subjectiviteit' van Bilderdijks poëzie zou proberen te vergoelijken.

Potgieter blijkt er als criticus met termen als 'objectief' en 'subjectief' een eigenzinnig begrippenapparaat op na te houden. Daarbij is niet altijd even duidelijk wat hij met deze termen bedoelt. De betekenissen van bijvoorbeeld 'modern', 'objectief' en 'individueel' lijken in elkaar over te lopen. Duidelijk is in ieder geval dat Potgieter ze in positieve zin bezigt. Hij gebruikt ze ter typering van een dichterschap dat fundamenteel zou afwijken van dat van beroemde voorgangers als Bilderdijk en Tollens. Ze lijken daarmee ook niet bij een specifiek genre te behoren, al suggereert hij in het Lootsstuk uit 1835 dat het epische het beste bij de moderne tijd past. Met de verhalende poëzie blijkt Potgieter echter veeleer een haat-liefde-verhouding te hebben gehad.

Potgieter en de verhalende gedichten van zijn tijd

– ‘Romantische’ poëzie

In de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw heeft Potgieter een flink aantal recensies geschreven naar aanleiding van publicaties van verhalende poëzie, dat wil zeggen van wat langere dichtstukken (vaak maar één per bundel) waarin een handeling centraal staat. Het genre mag zich in deze periode in een grote populariteit verheugen en lijkt in dit opzicht de opvolger van het lierdicht dat in de eerste decennia van de negentiende eeuw zoveel furore maakte. Potgieter verbindt de verhalende poëzie overigens nergens met het ‘epische’, laat staan met het historisch beladen ‘epos’. Er was hem blijkbaar veel aan gelegen het ‘nieuwe’ genre niet te verwarren met het genre van het heldendicht. Potgieter moest immers weinig hebben van de grote klassieke genres, die hij associeerde met een door hem verfoeide regelpoëtica. In 1838 refereert Potgieter in een terzijde aan een verhandeling van Willem de Clercq over de ‘ware dichter’: hij betreurt het dat hij in het kader van een korte *Gids*-recensie niet uitgebreid op De Clercqs betoog kan ingaan, maar hij wil wel kwijt dat hij het oneens is met diens gelijkstelling van de ware dichter met de ‘dichter van een *epos*’ (Potgieter 1838b, 497).¹⁶ Net als De Clercq veroordeelt Potgieter de modieuze Byronimitaties van zijn tijd – hij reageert op De Clercq in een recensie van Byronvertalingen van Beets en Ten Kate – maar hij weigert de remedie te zoeken in een terugkeer naar een in zijn ogen gedateerd genre als het heldendicht.

Hoe betitelt Potgieter de verhalende poëzie van zijn tijd dan wel? Als hij in 1835 kritiek uitoefent op de redactie van de *Nederlandsche Muzen-Almanak* omdat zij de verhalende poëzie van Staring, Van Lennep en Van der Hoop links heeft laten liggen, benoemt hij deze langere gedichten als ‘romantische dichtkunst’ (Potgieter 1835, 511). De omschrijving ‘romantisch’ voor dit type poëzie is geen uitvinding van Potgieter; de term was in deze context zelfs heel gangbaar in deze periode. De benaming ‘romantisch’ lijkt meestal niet meer dan een synoniem voor ‘verhalend’, maar soms resoneert ook een andere, minder vrijblijvende betekenis mee.¹⁷ Zo ook bij Potgieter: in de genoemde recensie valt op dat hij Staring, Van Lennep en Van der Hoop als groep confronteert met een ander drietal, dat eveneens door de *Nederlandsche Muzen-Almanak*-redactie is genegeerd. Het gaat om Wiselius, Van Hall en ’s Gravenweert, dichters die in Potgieters termen eerder een ‘priesterlijk kleed’ uitzoeken voor hun poëzie. Het zijn klassiek georiënteerde poëten, bekend om hun treurspelen en vertalingen van Griekse en Romeinse auteurs. Met de confrontatie van deze dichtersgroepen construeert Potgieter een tegenstelling tussen een traditionele, classicistische dichttrant en een meer eigentijdse, ‘romantische’ poëzie. Een anti-these die in deze periode ook bij de door Potgieter genoemde dichter en criticus Van der Hoop terug valt te vinden, inclusief het meerduidige gebruik van de term ‘romantisch’. In het Nederlandse poëziedebat van deze periode wordt de verhalende poëzie nogal eens in een polemisch verband geplaatst: het is het genre

van een nieuwe generatie.¹⁸ Potgieter heeft de term ‘romantisch’ overigens in het vervolg praktisch ongemoeid gelaten, zoals het een Jacob Geel-adept past. De titel – *Romantische poëzij* – van een poëziepublicatie van Vinkes noemt hij in 1839 ‘vrij onbepaald’ en zelf spreekt hij liever van een bundeling van ‘drie Verhalen’ (Potgieter 1839, 436).

– *Over de verhaalstructuur*

In de loop van de voor dit artikel onderzochte periode ontwikkelt Potgieter allengs een reserve bij het verhalende genre. Deze reserve zou wel eens een voortvloeisel kunnen zijn uit de *Gids*-discussie over het proza en meer in het bijzonder de historische roman. Potgieter houdt zich steeds meer bezig met de vraag wat nu eigenlijk het verschil is dan wel dient te zijn tussen proza en poëzie. Dat hij hier aanvankelijk maar weinig mee bezig was, kan worden geïllustreerd aan de hand van een zeer positieve kritiek die hij in 1837 schreef naar aanleiding van Beets’ *Guy de Vlaming*. Wat hem vooral bevalt in Beets’ gedicht is de hechte structuur van het verhaal: het gehele verhaal staat in dienst van de voortstuwing van de handeling. Bij Beets gaan natuurbeschrijvingen en karakterschetsen op in één geheel. Zo prijst hij Beets’ schildering van het maanlicht omdat deze in dienst staat van de karakterisering van één van de personages. Ook de gruwelijkheden in Beets’ Byronistische dichtverhalen, door menig collega-criticus onder vuur genomen, beoordeelt Potgieter op hun functionaliteit: Beets’ titelheld vermoordt zijn geliefde, maar deze vreselijke daad komt voort uit het dweperig karakter van Guy: ‘hij is zielkundig waar’ (Potgieter 1837d, 622). Ook de ‘ongeloofige taal’ van de heidin Mara bevalt Potgieter, want Beets drukt haar woorden uit ‘in meesterlijke verzen’ die ‘objectief-waar’ zijn (Potgieter 1837d, 631-632). Het gaat er immers om dat de dichter de ‘orde der zedelijke wereld’ in beelden weet om te zetten en een compleet inzicht verschaft in de werking van het menselijke driftleven. Of zoals Potgieter het polemiserend met minder coulante critici uitdrukt:

Gaarne geef ik toe, dat de nieuwere kunst zich vermeidt in te ontleden en een’ afkeer heeft van te omsluijeren; maar wat kwaad steekt er in, dat wij aan karakterstudie en zielkennis winnen, wat wij aan bevalligheid verliezen? het geheim van de waardige rust der Grieken is in meer kunsten dan in de plastische met hen verdwenen (Potgieter 1837d, 629-630).

Beets’ psychologisch inzicht past in de moderne tijd die de kunst van de Grieken – let op de anti-classicistische toon – achter zich heeft gelaten.

De argumenten die Potgieter in zijn recensie van *Guy de Vlaming* aanvoert om zijn positieve oordeel kracht bij te zetten hebben vooral betrekking op het verhalende karakter van Beets’ werk en veel minder op het specifiek dichterlijke van dit moderne epos. Bij soortgelijke kritieken uit deze eerste *Gids*-jaren is dit niet anders, ook al is Potgieter zelden zo positief als bij Beets. Ook als het oordeel negatief uitvalt, betreft het ergernis over een gebrek aan eenheid in het handelingsverloop

van de besproken gedichten: de gebeurtenissen schakelen zich willekeurig aaneen en de spanning verdwijnt omdat de dichter zich teveel met details ophoudt. Bij de *Romantische poëzij* van Vinkeles staat Potgieter met opzet wat langer stil,

[...] dewijl wij in het belang onzer jeugdige Dichters niet te veel kunnen aandringen op het verband tusschen middel en doel, dewijl het voorbeeld van den Heer Vinkeles ongezocht aanleiding geeft, ter waarschuwing, hoe zelfs groote poëtische gaven niet toereiken, om het gemis van een helder bewustzijn der harmonie, welke tusschen beide heerschen moet, te vergoeden (Potgieter 1839, 443).

Een soortgelijk waardeoordeel, maar veel strenger geformuleerd, is te vinden in de recensie van L. van den Broeks *De reis naar Java*:

Er is echter in dit alles een beklagenswaardig gebrek aan harmonie, of – wilt gij het nog platter? – evenredigheid van deelen, dat wij slechts aan afwezigheid van alle studie des onderwerps weten toe te schrijven.

Hoe veel zou dit, hoe veel zou menig vers er bij winnen, zoo de Dichter zich eerst afvroeg: “*Waar wil ik heen, en hoe zal ik er komen?*” (Potgieter 1840, 475).

Het verhalende gedicht eist van de maker niet alleen talent, maar vooral ook veel studie: van het onderwerp dat hij voor zijn werk heeft uitgekozen, maar ook van de compositieregels. Het zijn eisen, met name ook het studieuze, die Potgieter in deze jaren ook stelt aan de romanschrijver. In de jaren veertig zet Potgieter echter steeds meer vraagtekens bij de inwisselbaarheid van de poëet en de prozaïst. Het verhalende gedicht wordt dan, net als eerder het lierdicht, tot een probleem.

– Een ‘bastaardsoort’

De reserve bij het epische genre komt bijvoorbeeld in 1843 aan het licht, als Potgieter zich bezighoudt met de berijmde legendes van Jacob van Lennep. Van Lennep had deze dichtsoort aan het einde van de jaren twintig populair gemaakt. Sindsdien hadden velen hem nagevolgd. Potgieter heeft het moeilijk met de legende en richt zich direct tot Van Lennep met zijn kritiek:

De roem van den Dichter van *Jacoba's Weeklacht* [een verhalend gedicht uit 1838 van Van Lennep – JO] zal er niet onder lijden, al stemt hij ons toe, dat de gemakkelijkheid van dictie, welke de bastaardsoort veroorlooft, dat het eigenlijk gezegde verhaal louter om den lezer in te lichten, waartoe zij soms verplicht, trots *elk zijn wijs*, niet de hoogste wijs is, of liever niet de wijs, waaraan het nageslacht het langst en liefst luisterende ooren leenen zal (Potgieter 1843a, 231-232).

De legende heet hier een ‘bastaardsoort’, een weinig vleierende kwalificatie, omdat hierin het verhalende een in Potgieters optiek weinig vruchtbaar verband aangaat met bijvoorbeeld schilderijen van hartstochten, iets waartoe de dichtkunst bij

uitstek geschikt zou zijn.¹⁹ De vertelling past beter in een prozavorm en Potgieter is anno 1843 de laatste om deze moderne kunstvorm af te keuren. Het gaat hem er juist om dat zowel proza als poëzie ‘eigenaardige verdiensten’ hebben en dat het besef hiervan zowel de romancier als de dichter kan helpen (Potgieter 1843a, 233). In de eigenlijke recensie draait het niet om het werk van Van Lennep maar om het ‘berijmd verhaal’ ’s *Gravenhage* van A. Beeloo. Potgieters oordeel over Beeloo is in principe positief. Zijn bewondering gaat echter niet uit naar de epicus maar naar de ‘oorspronkelijk lierdichter’. De vaak lange passages waarin Beeloo het verhaal vertelt dat de grondslag van zijn gedicht vormt, zijn geschreven ‘in den stijl der berijmde legende, die u geen oogenblik inspanning vergt; maar dan hebt gij ook alles gezegd; immers, het zou onbeleefd zijn er bij te voegen: maar die ook geen poëzij is’ (Potgieter 1843a, 234). Potgieter gaat overigens niet zo ver dat hij Beeloo het verhalende genre geheel en al ontraadt. Aan het slot van de recensie spoort hij de dichter aan om de veelal in de Middeleeuwen gesitueerde legende te laten voor wat zij is en te kiezen voor een stof die hem, blijkbaar ook gezien zijn dagelijkse werkring, beter past:

“Uw stand, uwe studie, Beeloo! stellen u in staat scherper blik op het scheepsleven en het zee-wezen te slaan, dan een onzer; voor u heeft het leven aan boord weinig geheimen, voor u onze geschiedenis er geene, wat toeft gij? de roemrijkste feiten onzer voorvaderen zijn nog onbezongen, onbezongen in eenen stijl, welke geen proza veroorlooft, die zich door zijne kernachtige kracht in het geheugen prent, die in éénen regel eenen toestand schildert, een voorbeeld, dat harten in vuur zet en vlooten bezielt, wat toeft gij? u wacht meer dan de lauwer, u wacht de dankbaarheid der nakomelingschap, een degelijker volk, God geve het, dan wij zijn!” (Potgieter 1843a, 240).

Potgieter berijdt uiteraard een stokpaardje waar hij Beeloo adviseert voortaan de Hollandse heldendaden uit de Gouden Eeuw te bezingen, maar daarnaast valt in dit citaat op hoe hij probeert een verschil tussen proza en poëzie te benoemen: de dichter dient het te zoeken in kernachtige formuleringen die door hun beeldende kracht het publiek bijblijven, emotioneren en bezielen.

In 1846 komt Potgieter nog een keer terug op de legende. Aanleiding is een bijdrage van W.J. Hofdijk aan de *Nederlandsche Muzen-Almanak*, een gedicht met de titel ‘In ’t Bosch van Nyenburgh’. Potgieters kritiek begint heel neutraal: ‘De nieuwere Legende heeft de grenspalen tusschen de Beschrijvende en de Verhalende Poëzij schier geslecht’ (Potgieter 1846, 74-75). Al gauw blijkt echter dat Potgieter van deze genrevermenging weinig moet hebben: de lezer zou bij een gedicht als dat van Hofdijk – het gaat om een beschrijving van het genoemde bos vermengd met beelden uit het verleden – in verwarring raken, omdat hij niet weet waar het de dichter om te doen is. Naar aanleiding van een andere legende van Hofdijk merkt Potgieter op:

Het is niet het kleinste geheim der kunst te weten, wat gezegd *moet*, wat gezwogen *mag* worden, en de Legende schijnt, meer dan eenige andere vorm, verleidelijk, om ten dien opzichte mis te doen zien. Overvloed van details, schoone details soms, het is waar, verlokken den zanger tot zoo menigen zijsprong, dat het hoofddoel uit het oog verloren wordt (Potgieter 1846, 77).

– *Kritiek op de eigentijdse dichtkunst*

In de Beeloo-recensie kwam naar voren waar een dichter, dus ook een dichter van verhalende gedichten, het volgens Potgieter in moet zoeken, namelijk in kernachtige en beeldende taal. Potgieter gebruikt in dit verband nogal eens de term ‘veraanschouwelijking’: een dichter moet dat wat hij wil uitdrukken – de ‘gedachte’ – in beelden omzetten. Heel expliciet treedt deze opvatting aan het licht in Potgieters recensie van Bernard ter Haars *De St. Paulus Rots*. Ter Haar heeft het waargebeurde verhaal van een contemporaine schipbreuk als uitgangspunt voor zijn gedicht genomen. In zijn kritiek confronteert Potgieter Ter Haars werk met het prozaverslag van een ooggetuige en hij stelt zich daarbij de vraag wat de meerwaarde is van de dichterlijke bewerking. De waarheid van het prozarapport, zo suggereert Potgieter, emotioneert hem vaak meer dan Ter Haars poëzie. Dit komt, aldus Potgieter, omdat Ter Haar de mogelijkheden van het genre te weinig benut. Naar aanleiding van een wat langere passage schrijft Potgieter, dat de verzen hem ‘koel laten, zoo als alle redenering doet over een’ toestand, die in beelden en groepen moet worden veraanschouwelijkt, als hij het hart treffen zal’ (Potgieter 1847, 1006). Nergens slaagt Ter Haar erin zijn personages overtuigend te karakteriseren, bijvoorbeeld door de helden van het verhaal tot leven te laten komen, ofwel de ‘zielskracht’ van de personages ‘in beelden’ te veraanschouweliijken (Potgieter 1847, 1011). Ter Haar blijft steken in gemeenplaatsen. Zijn ‘modern sentimenteele’ verzen ontbreekt het aan de ‘oud-Hollandsche’ kracht van het ooggetuigeverslag, dat ‘in waarheid van schets en in gemoedelijkheid van stijl aan de dagen van het Voorgeslacht herinnert, toen het penseel onzer schilders zich in zulke groepen vermeedde, en de lier onzer dichters voor zulke gewaarwordingen de juiste klanken aan te geven wist’ (Potgieter 1847, 1015).²⁰ In een dergelijke kritiek weet Potgieter een reeks van programmapunten aaneen te rijgen: de ‘oud- Hollandse’ geest die de cultuur van zijn eigen tijd zou kunnen bevleugelen, de opwaardering van het proza als kunstmedium en – het meest relevant in het kader van dit artikel – het ideaal van een dichtkunst die treft door een rijkdom aan beelden en bondige formuleringen.

In het uit 1849 daterende essay ‘Jacob van Heemskerck en vijf en twintig jaren Hollandsche poëzij’ overdenkt Potgieter nogmaals het epische genre. Het mag bevreemden, dat hij zijn stuk opent met een lofzang op Onno Zwier van Haren en diens magnum opus *De Geuzen*, een gedicht waarvan al in de tijd van ontstaan werd opgemerkt dat het zich aan traditionele genre-indelingen onttrok. In *De Geuzen* vindt Potgieter die kwaliteiten die voor hem wezenlijk zijn voor poëzie en het feit

dat Van Haren in de ogen van zijn critici kreupele verzen had geschreven, doet daar voor Potgieter niets aan af:

[...] oorspronkelijkheid in de keuze eens onderwerps, veelzijdigheid in zijne behandeling, – gedachten en gevoel te over om elken toestand te begrijpen en weêr te geven; en, mogen wij het bepaalder uitdrukken, in een enkelen vorm – die hier de lierzang was – beurtelings te beschrijven of te verhalen, de schoonheden der dramatische poëzij aan die der epische te huwen, en het hoofd te bevredigen terwijl men het harte beheerscht, – wie is de gelukkige onzer dagen, die daarin bij van Haren haalt? (Potgieter 1849, 4-5)

Blijkbaar staat de vermenging van genres, zoals bij Van Haren, een geslaagd gedicht niet in de weg. Van Haren biedt voedsel voor hoofd en hart en daarmee benadert hij het ideaal van de objectieve dichter, zoals Potgieter dit al in de jaren dertig had verwoord.

Beantwoordt Van Haren aan het ideaal dat Potgieter voor ogen heeft; Tollens, Bogaers en Meijer – de drie dichters die episodes uit het leven van Van Heemskerck hebben bezongen en wier werk Potgieter in deze overzichtsrecensie bespreekt – doen dit duidelijk niet. Tollens krijgt het verwijt dat hij te weinig historiseert en te weinig karakteriseert, Meijer gaat te onbezonnen te werk en vervalt daardoor te vaak in een retoriek die niet past bij de karakters en de situaties waarin zij verkeren. Al met al is Bogaers nog het beste geslaagd, maar bij hem ergert Potgieter zich weer aan een te lange verhalende passage die slechts ingelast lijkt te zijn om luie lezers en toehoorders tegemoet te komen. Het blijft tobben met dit genre, al klaagt Potgieter hier niet over de keuze voor de dichtvorm: het bezingen van heldendaden uit het vaderlandse verleden beschouwt hij immers bij uitstek als een taak voor de dichter, die middels kernachtige formuleringen à la Van Haren met dit genre een bijdrage kan leveren aan het historisch besef van de natie en in het verlengde daarvan aan een moreel reveil. Voor de dichters van het afgelopen kwartaal is het uiteraard wel pijnlijk dat Potgieter hun werk vergelijkt met dat van Van Haren en de moderne poëzie daarbij te licht bevindt.

Tot slot

De criticus E.J. Potgieter blijkt zich in de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw meermalen bezig te hebben gehouden met indelingen in genres. In principe benadert hij de ontwikkelingsgang van dichtsoorten vanuit een relativistisch standpunt: genres komen en gaan. Dit relativisme is echter schijn: naast gedateerde genres onderscheidt Potgieter ook inferieure dichtsoorten die het produkt zouden zijn van een ‘foutieve’ literatuuropvatting. Vooral het leerdicht – in Potgieters optiek een uitvloeisel van een achttiende-eeuwse regelpoëtica die de dichterlijke expressie belemmerde – moet het ontgelden.

Het vaak met het leerdicht verbonden adjectief ‘didactisch’ gebruikt Potgieter ook bij gedichten die tot andere genres dan het leerdicht behoren. De voor Potgieters poëtica zo belangrijke termen ‘subjectief’ en ‘objectief’ blijken eveneens breed inzetbaar. Een subjectieve dichter treedt naar Potgieters smaak teveel op de voorgrond. De moderne tijd, meent hij, vraagt juist om een objectief dichterschap waarbij de auteur zich in dienst stelt van het door hem gekozen thema.

Het verhalende gedicht, zeer populair in Potgieters tijd, lijkt zich bij uitstek te lenen voor zo’n ‘objectieve’ dichttrant. Potgieter is aanvankelijk dan ook positief over het dichtverhaal, maar in de jaren veertig wordt zijn toon gereserveerder. Het narratieve, meent hij nu, past eigenlijk beter bij het proza. Van de dichter verwacht Potgieter een kernachtigheid en ‘aanschouwelijkheid’ die in proza niet mogelijk zouden zijn. Deze dichterlijke taal acht hij vooral effectief in die poëzie waarin de heldendaden van Hollanders uit de zeventiende eeuw worden bezongen. Proza- en poëzie-opvatting liggen bij Potgieter in elkaars verlengde: de romancier en de dichter krijgen bij hem ieder een eigen territorium toebedeeld, waarbij het de *Gids*-voorman niet om de thematiek gaat – zowel de dichter als romancier dienen zich bij voorkeur bezig te houden met de heldendaden van roemruchte Hollanders uit het verleden – maar om een stijlregister. Meer dan van de romanschrijver verwacht Potgieter van de dichter dat hij zijn publiek emotioneert en het zo tot daden weet aan te zetten.

Een kritisch onderzoek naar dichtgenres in verleden en heden inspireerde Potgieter tot een pregnante opvatting over wat poëzie tot poëzie maakt. Het door *De Gids* gestimuleerde debat over het proza mag hierbij niet worden vergeten. In het Nederlandse poëtische denken speelde het proza tot in de jaren dertig van de negentiende eeuw een marginale rol. Jacob Geel en in zijn voetspoor Bakhuizen van den Brink én Potgieter hebben dit voorgoed veranderd. De moderne tijd, suggereerden zij, vroeg vooral om proza en veel minder om poëzie. In de jaren veertig lijkt Potgieter dan ook met de poëzie te worstelen, als criticus én als dichter. Uiteindelijk hangt hij de lier niet aan de wilgen, maar de discussie zet hem wel aan tot een strikter onderscheid tussen proza en poëzie. Door het dichterlijke samen te laten vallen met beeldend taalgebruik en met concieze formuleringen lijkt Potgieter vooruit te lopen op een meer ‘autonomistische’ literatuuropvatting met haar aandacht voor de ‘poëtische functie’ van het taalgebruik.

Uiteraard staat Potgieters poëzieopvatting, waarin het maatschappelijk engagement zo’n belangrijke rol speelde, mijlenver af van een l’art pour l’art of hermetisme. Uiteindelijk ging het Potgieter wel degelijk om de inhoud en zijn eigen gedichten – zijn tijdzangen bijvoorbeeld – kenmerken zich door een sterk tendens karakter. Dit weerhield Conrad Busken Huet er echter niet van Potgieter de ‘dichterlijkste dichter’ (Huet z.j., 10) van zijn tijd te noemen. Bij Potgieter, aldus Huet, vraagt men zich nooit af waarom hij zijn in poëzie vervatte denkbeelden niet eenvoudig in proza heeft uitgedrukt. De ironie wil dat Potgieters ‘aanschouwelijke’

en ‘kernachtige’ poëzie door andere critici als duister en gewrongen werd veroordeeld, een kritiek die de dichter van *Florence* tot aan de dag van vandaag achtervolgt.

Bibliografie

In dit artikel geciteerde poëziekritieken van E.J. Potgieter (1833-1850):

- Potgieter 1835** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘Nederlandsche Muzen-Almanak, voor 1835. Amsterdam’. In: *De Muzen* (1835) 510-520.
- Potgieter 1837a** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘A.C.W. Staring. Gedichten. 1e en 2e stuk. Verhalen in dicht. Arnhem 1836 (ter tweede uitgave bijeenverzameld en verbeterd). In: *De Gids* (1837B) 236-250; 294-304; 345-351; (1838B) 199-207.
- Potgieter 1837b** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘J.J.A. Goeverneur. Gedichten en rijmen. Groningen 1836’. In: *De Gids* (1837B) 455-459; 508-513.
- Potgieter 1837c** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘J.P. Hasebroek. Poëzy. Haarlem 1836’. In: *De Gids* (1837B) 569-577.
- Potgieter 1837d** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘N. Beets. Guy de Vlaming. Een verhaal’. In: *De Gids* (1837B) 615-633.
- Potgieter 1838a** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘De Neven. Blijspel in vier bedrijven. ’s Gravenhage 1837’. In: *De Gids* (1838B) 257-271.
- Potgieter 1838b** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘N. Beets. Parisina en andere gedichten van Lord Byron. Haarlem z.j.; J.J.L. ten Kate. Parisina. Een verhaal. Vrij naar Lord Byron gevolgd. ’s Gravenhage 1838’. In: *De Gids* (1838B) 490-497.
- Potgieter 1839** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘H. Vinkeles. Romantische poëzij. Amsterdam 1836’. In: *De Gids* (1839B) 435-450.
- Potgieter 1840** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘L. van den Broek. De reis naar Java. Dichterlijk tafreel. Rotterdam 1839’. In: *De Gids* (1840B) 471-479.
- Potgieter 1841** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘Wel en wee. Zanger der liefde. Koevorden 1839’. In: *De Gids* (1841B) 229-237; 303-314.
- Potgieter 1843a** [E.J. Potgieter]. Recensie ‘A. Beeloo. ’s Gravenhage. Een berijmd verhaal, met geschiedkundige aantekeningen. Rotterdam 1842’. In: *De Gids* (1843B) 221-240.
- Potgieter 1843b** E.J.P. [E.J. Potgieter]. Recensie ‘J.C. Pruimers. Rijmen. Groningen 1841’. In: *De Gids* (1843B) 659-662.
- Potgieter 1844** E.J. Potgieter. Recensie ‘R. Bennink Janssonius. Lentebladen. Poëzy. Groningen 1844’. In: *De Gids* (1844B) 534-545; 590-601; 664-678.
- Potgieter 1845** E.J. Potgieter. Recensie ‘A.W. Engelen. Staatshervormen. Dichterlijk vertoog. Horatius nagebootst. Groningen 1845’. In: *De Gids* (1845B) 793-810; 875-893.
- Potgieter 1846** E.J. Potgieter. Recensie ‘Christophilus, voor 1846. Nijmegen; Aurora, voor 1846. ’s Gravenhage; Nederlandsche Muzen-Almanak, voor 1846. Amsterdam’. In: *De Gids* (1846B) 57-89.

- Potgieter 1847** E.J. Potgieter. Recensie 'B. ter Haar. De St. Paulus Rots. Dichtstuk. Amsterdam 1847 (tweede druk)'. In: *De Gids* (1847B) 851-866; 999-1028.
- Potgieter 1848** E.J. Potgieter. 'Hollandsche politieke poëzij. Recensie "I. da Costa. 1648 en 1848. Dichtstuk. Haarlem 1848"'. In: *De Gids* (1848B) 739-763.
- Potgieter 1849** E.J. Potgieter. 'Jacob van Heemskerck en vijf en twintig jaren Hollandsche poëzij'. In: *De Gids* 1 (1849) 1-34; 172-191; 329-349; 2 (1849) 34-71; 461-486.
- Potgieter 1875** [E.J. Potgieter]. 'Loots. (Geene biographie)'. In: E.J. Potgieter. *Kritische studiën*. Deel 1. Haarlem 1875, 78-128 (oorspronkelijk in: *De Muzen* (1835) 336-351; 444-460; 487-509).

Overige literatuur:

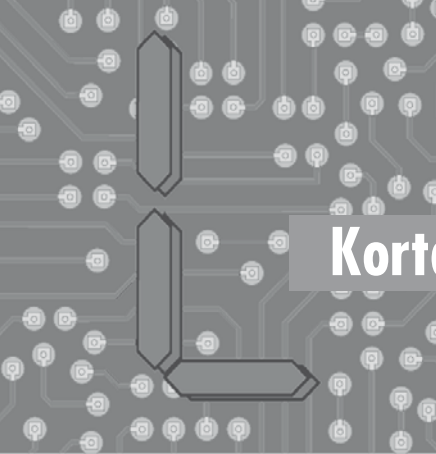
- Beekman, K.** 'Een laat-19e eeuws genreconcept, of: hoe L. van Deyssel literatuur verdedigt'. In: *Spektator* (1984-1985) 3-30.
- Berg, W. van den** *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*. Assen 1973.
- Busken Huet, Cd.** *Litterarische fantasien en kritieken. Deel 15*. Haarlem z.j.
- Eckermann, J.P.** *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*. Berlin 1956.
- Grüttemeier, R.** "Ondingen" in de negentiende eeuw: over de term en het concept *hybride*'. In: K.D. Beekman e.a. (red.). *De as van de Romantiek. Opstellen aangeboden bij het afscheid van Willem van den Berg*. Amsterdam 1999, 76-88.
- Horatius.** *Ars Poetica* (ingeleid, verantwoord, vertaald en voorzien van een nabeschouwing over Horatius' dichterlijk voortleven bij Bilderdijk door P.H. Schrijvers). Amsterdam 1990.
- Jacobi, T en J. Relleke.** 'De leus van vooruitgang! Het literaire program van *De Gids* onder Potgieter en Bakhuijsen van den Brink'. In: *De negentiende eeuw* 19 (1995) 4, 222-236.
- Krol, E.** *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*. Hilversum 1997.
- Laan, N.** *Het belang van smaak. Twee eeuwen academische literatuurgeschiedenis*. Amsterdam 1997.
- Oosterholt, J.** 'Kunstdrift en kunstbewerking. Nederlandse lyriekopvattingen in de jaren tachtig van de achttiende eeuw'. In: *De achttiende eeuw* 26 (1994) 1, 25-39.
- Oosterholt, J.** "De romantiker in Nederland". Over Jozef Alberdingk Thijm en zijn gebruik van de term "romantisch". In: K.D. Beekman e.a. (red.). *De as van de Romantiek. Opstellen aangeboden bij het afscheid van Willem van den Berg*. Amsterdam 1999, 166-176.
- Oosterholt, J.** 'Melissus en de poëzieopvatting van de Bilderdijkianen'. In: *De Negentiende Eeuw* 25 (2001a) 2, 57-63.
- Oosterholt, J.** "Wel wat dartel maar toch niet onbeschaamd". Over Potgieter, de Gouden Eeuw en het genre van het minnedicht'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 117 (2001b) 4, 358-366.
- Schenkeveld, M.H.** *Willem de Clercq en de literatuur*. Groningen 1962.
- Smit, J.** *Leven en werken van E.J. Potgieter 1808-1875*. Leiden 1983 (tweede herziene druk).
- Streng, T.** 'Drieërlei opvatting over kunst en kritiek in Nederland tussen 1835 en 1839'. In: *De negentiende eeuw* 12 (1988) 2, 98-111.

- Streng, T.** 'Proza en poëzie. Een controverse tussen *De Gids* en Thijm'. In: *De negentiende eeuw* 13 (1989) 4, 217-231.
- Streng, T.** 'Opvattingen over individualiteit en algemeenheid in de Nederlandse kunst- en literatuurbeschuiving rond het midden van de negentiende eeuw'. In: *De negentiende eeuw* 19 (1995) 3, 161-186.
- Willems, J.H.J.** *Bernard ter Haar 1806-1880. Predikant/Poëet/Professor*. Groningen 1969.
- Wiskerke, E.M.** *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*. Hilversum 1995.

Noten

- 1 Over het lierdicht: Potgieter 1875; over het blijspel: Potgieter 1838a; over de satire: Potgieter 1845; over de politieke poëzie: Potgieter 1848.
- 2 Over het verschil tussen de recenseerpraktijk van *De Gids* en een ouder tijdschrift als de *Vaderlandsche Letteroefeningen*: Streng 1988.
- 3 Relleke en Jacobi menen overigens dat Potgieter zijn onderwerp meer 'impressionistisch' benaderde dan Bakhuizen. Potgieter zou zijn 'dichterlijk gevoel' bovendien zwaarder hebben laten wegen.
- 4 Laan 1997, 46-51.
- 5 Voor een institutionele benadering van genre-opvattingen: Beekman 1984-1985. Binnen deze benadering wordt het traditionele onderscheid tussen een normatieve poëtica (van het classicisme) en een descriptieve poëtica (vanaf de romantiek) gerelativeerd: 'moderne' literatuurcritici maken veelal gebruik van een schijnlogica, wanneer zij medestanders proberen te vinden voor hun literatuuropvatting. Hun uitspraken over literatuur zijn niet minder normatief dan die van hun achttiende-eeuwse voorgangers.
- 6 Het betreft hier een citaat uit Horatius' *Ars Poetica* (r. 388). Schrijvers vertaalt 'nonumque prematur in annum membranis intus positus' met 'houd het acht jaar in portefeuille'. Zie: Horatius 1990, 48-49.
- 7 Het belang van Hoofts reis naar Italië voor de ontwikkeling van de Nederlandse poëzie is sinds het einde van de achttiende eeuw een soort van topos geworden in de vaderlandse literatuurgeschiedschrijving. Hierover: Wiskerke 1995, 173. Potgieters nadruk op een aanpassing aan de Nederlandse zeden lijkt echter nieuw. Het verhaal past zo in zijn literatuuropvatting: ook het minnedicht dient een manifestatie te zijn van het volkskarakter en de tijdgeest.
- 8 Hierover: Oosterholt 2001b.
- 9 Al eerder, in de recensie van een gedichtenbundel van Goeverneur, ergert Potgieter zich aan het ontbreken van een kritische inleiding, waarin zowel de kwaliteiten als de tekorten van de dichter in kwestie worden geanalyseerd. De auteur van de voorrede bij de bundel van Goeverneur is overigens B.H. Lulofs en zo neemt Potgieter dus al zeven jaar vóór de afrekening van Jonckbloet met de mediëvist Lulofs afstand van de kritische praktijk van Lulofs, die hij als typerend beschouwt voor de vrijblijvende, al te coulante benadering van een voorgaande generatie literatuurcritici. Zie: Potgieter 1837b, 455.
- 10 Over de discussie over lyriek tussen Van Alphen en Perponcher: Oosterholt 1994; over de aanvaring tussen Geel en Simons: Oosterholt 2001a.

- 11 Potgieter lijkt overigens een duidelijk verschil te maken tussen het 'lierdicht' en 'lyrische' poëzie. Het adjectief gebruikt hij bijna steeds attributief en het lijkt dan om een synoniem voor 'poëtisch' te gaan.
- 12 Smit (1983, 118-120) legt een verband tussen de hier door Potgieter gebezigde terminologie en diens lezing van Eckermanns *Gespräche mit Goethe*. In het gesprek van 14 april 1824 staat onder meer: 'Meine ganze Zeit wich von mir ab, denn sie war ganz in subjektiver Richtung begriffen, während ich in meinem objektiven Bestreben im Nachteile und völlig allein stand'. En in het gesprek van 29 januari 1826: 'Solange er (de dichter) bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß; ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bißchen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zugrunden geht' (Eckermann 1956, 128; 223-224). In het mengelwerk van *De Gids* uit 1837 heeft Potgieter vertaalde fragmenten uit Eckermanns gesprekken gepubliceerd.
- 13 Hierover: Krol 1997, vooral 289-292. Krol constateert zelfs dat de bestempeling van huiselijke poëzie tot 'subjectieve' poëzie school heeft gemaakt buiten *De Gids*.
- 14 De term 'individueel' blijkt overigens door meer kunstcritici uit deze periode te worden gebruikt, vaak ook in samenhang met 'objectief'. Beide termen worden nogal eens als typerend voor de kunst van de toekomst gezien. Hierover: Streng 1995.
- 15 Over deze polemiek: Streng 1989.
- 16 Over deze verhandeling – 'De ware dichter beschouwd als de vertegenwoordiger van zijn volk en zijnen leeftijd' – van De Clercq: Schenkeveld 1962, 222-223; 248-257.
- 17 Van den Berg 1973, 358.
- 18 In de jaren veertig speelt het ook een rol in de pennestrijd tussen de jonge Thijm en Potgieter. Zie: Oosterholt 1999, 170-171.
- 19 De benaming 'bastaardsoort' is in het kritische discours van *De Gids* niet onbeladen. Deze term en het synoniem 'hybride' zijn door Jacob Geel in het literaire debat geïntroduceerd. Hierover: Grüttemeier 1999.
- 20 Over Potgieters Ter Haar-recensie: Willems 1969, 56-69; 144-145. Ter Haar zou onder meer op grond van deze negatieve kritiek zijn medewerking aan *De Gids* hebben opgezegd. Willems stemt overigens in zijn eigen analyse van Ter Haars dichtstuk vaak bijna woordelijk overeen met Potgieter, een goed voorbeeld van de invloed die Potgieters kritische werk op latere literatuurhistorici heeft gehad.



Kortaf

Wim Hazeu, *Vestdijk, een biografie*. Amsterdam (De Bezige Bij) 2005, 1003 bladzijden, ISBN 90 234 1766 6. Euro 39, 90.

Het gebeurt in ons land niet vaak dat een letterkundige promotie nieuws is voor de krant en het televisiejournaal. Zo'n uitzondering was de erepromotie in 1964 aan de Rijksuniversiteit Groningen van Simon Vestdijk, destijds door velen beschouwd als de grootste Nederlandse schrijver van de vorige eeuw en veelvuldig Nederlands genomineerde voor de Nobelprijs voor literatuur. Ruim veertig jaar later deed zich weer zo'n uitzondering voor toen Wim Hazeu aan dezelfde universiteit op 10 november 2005 promoveerde op de hier te bespreken biografie van Vestdijk. Die media-aandacht is ongetwijfeld een indicatie voor Vestdijks grote populariteit in de tweede helft van de vorige eeuw en zijn huidige renomme, ook al zijn thans weinig titels uit zijn immens oeuvre courant en lijkt zijn werk als dat van veel grote schrijvers uit de twintigste eeuw buiten de kleine kring van universiteit en genootschap weinig meer gelezen te worden. Hazeu heeft zijn biografie onder meer geschreven om

de nieuwsgierigheid naar Vestdijks werk een impuls te geven; daarin is hij, dunkt mij, stellig geslaagd, ook al maakt hij het de lezer niet altijd even gemakkelijk.

De biografie, voorzien van drie fraaie fotokaternen, beslaat ruim negenhonderd bladzijden, inclusief de 1620 noten. Na een korte inleiding volgt in vierendertig hoofdstukken het chronologisch gepresenteerde verhaal over Vestdijks leven. Op die ordening is één terechte uitzondering gemaakt: de eerste twee hoofdstukken hebben betrekking op de geboorte van *de schrijver* Vestdijk, in 1932 en 1933, de jaren waarin hij zich met gedichten, novellen, essays en de toen niet gepubliceerde roman *Kind tussen vier vrouwen* overweldigend profileert in de literaire ambiance van Ter Braak en vooral Du Perron. Vestdijks voornemen aan de hand van het manuscript van die zeer omvangrijke roman terug te keren naar zijn verleden om enige kleinere romans daarover te schrijven, vormt de vanzelfsprekende overgang naar het derde hoofdstuk. Het chronologisch gestructureerde levensverhaal begint daar met Vestdijks prenatale voorgeschiedenis van grootouders en ouders en zijn geboorte in 1898 en eindigt in

hoofdstuk vierendertig met zijn overlijden in 1971 en de periode van ziekte die daaraan vooraf ging. Daarna, tussen de eigenlijke biografie en de noten, komen enige bijlagen, onder andere een lijst met Vestdijks woonadressen en een lijst met bewerkingen van zijn werk voor radio, televisie, toneel en film. Het boek wordt na de honderdvijftien pagina's noten gecompleteerd met een literatuurlijst en een onontbeerlijk personen- en titelregister van romans, verhalen, beschouwend proza, gedichten en gedichtenbundels.

Als gezegd is de Inleiding kort. Ze kan nauwelijks doorgaan voor een verantwoording die in een proefschrift gebruikelijk is: van enige wetenschappelijke reflectie op het hybride genre van de schrijversbiografie is geen sprake en een verwijzing naar de eerder verschenen Vestdijkbiografie, waardoor reliëf gegeven had kunnen worden aan opzet en aard van Hazeu's boek, komt opmerkelijk genoeg niet voor. In 1987 publiceerde Hans Visser immers *Simon Vestdijk, een schrijversleven*. Het zal thans geen algemeen bekend gegeven meer zijn dat Visser de medewerking van Vestdijks weduwe verspeelde, waardoor hij onder meer geen toestemming kreeg te citeren uit niet gepubliceerde bronnen. Niettemin verscheen zijn biografie, die in nagenoeg alle opzichten niet deugde: het geheel was een gebrekkig samengestelde compilatie van citaten uit een grote hoeveelheid ongelijksoortige bronnen, een compilatie die zonder rekening te houden met het fictionele karakter van een deel van het materiaal en zonder enige hiërarchie daarin aan te brengen een levensverhaal open-

baarde waaraan geen eigen visie ten grondslag lag. De feitenbiografie van Visser werd bovendien ontsierd door dubieuze interpretaties waarvoor verifieerbare bronnen ontbraken.

Ofschoon Hazeu zich dus onthoudt van een vergelijking met zijn voorganger, geeft hij in het inleidende hoofdstukje wel enig inzicht in zijn opvattingen. Zoals men op grond van zijn biografieën over Gerrit Achterberg (1988) en Slauerhoff (1995) kon verwachten, is ook deze levensbeschrijving van Vestdijk vooral een biografie van feiten ten aanzien waarvan de biograaf een interpretatieve terughoudendheid in acht neemt. 'Mijn bedoeling was om zo min mogelijk te interpreteren', aldus Hazeu in de Verantwoording van zijn Slauerhoffbiografie. Zo expliciet staat het er niet in het Vestdijkboek, maar in een noot bij de Inleiding citeert Hazeu met instemming een uitspraak van W.F. Hermans over de Nietzschebiografie van Curt Paul Janz waaruit eenzelfde attitude spreekt: "'Je verveelt je geen ogenblik, wat komt doordat Janz zich voortdurend bij de feiten houdt en feiten, mits nauwkeurig weergegeven, vervelen nooit. Hij citeert zeer veel uit brieven. Janz verliest zich, terecht, niet in psychologische veronderstellingen".' Hoewel ik meen dat een accurate presentatie van de feiten op zich een te licht fundament voor een boeiend betoog is, kan gesteld worden dat deze Vestdijkbiografie op overeenkomstige principes is gestoeld. 'Vestdijk en zijn tijdgenoten komen zo veel mogelijk aan het woord via citaten uit brieven, dagboeken, interviews, essays, beschouwingen, herinneringen.' Op deze constatering valt niets af te din-

gen. Er zijn maar weinig bladzijden in deze monumentale biografie – ik telde er twee in het eigenlijke levensverhaal – die uitsluitend woorden van de biograaf bevatten, en dat zorgt ervoor dat de lectuur ervan over het algemeen een enigszins stroeve exercitie wordt.

De biografie bevat dus veel, zeer veel citaten, voor een aanzienlijk deel uit bronnen die nog niet eerder gebruikt werden, zoals de honderden brieven uit de correspondentie tussen Vestdijk en Henriëtte van Eyk, de brieven van Willem Brakman, de ongepubliceerde herinneringen van Vestdijks vader, correspondenties met onder anderen Lies Koning ('Ina Damman'), Maria Schrader ('Else Böhler'), Ans Koster, aantekenboekjes en zakagenda's van Vestdijk. Over Vestdijks leven en werk is veel bekend, niet alleen door wat Vestdijk zelf en vele tijdgenoten daarover hebben geschreven, maar ook door de defictionaliserende publicaties van met name Nol Gregoor (*Simon Vestdijk en Lahrigen* bijvoorbeeld), door tal van briefwisselingen, door talloze essays en studies in artikelen en boeken en, niet in de laatste plaats, door de biografie van Visser. Ook al citeert Hazeu zijn voorganger slechts een enkele keer, de thematische kern van Hazeu's biografie, pregnant geformuleerd in de trias vrouwen – depressies – werk, is in essentie reeds bij Visser aanwezig. Ondanks de aanzienlijke uitbreiding van het materiaal, waarover de biograaf zonder enige restrictie kon beschikken, bevestigt Hazeu toch vooral het bestaande beeld. Maar anders dan Visser is Hazeu door een trefzekere selectie en weloverwogen compositie in staat de cruciale momen-

ten uit dit schrijversleven op effectieve wijze te evoceren. Ook in die gedeelten laat de biograaf vooral de teksten van anderen voor zich spreken, maar gelukkig komt hij zo nu en dan achter het gordijn van citaten vandaan en doorbreekt aldus het compilatie-karakter van zijn biografie door zelf verbanden te leggen en conclusies te trekken.

Een dramatisch moment in Vestdijks leven is uiteraard de reeds dikwijls beschreven periode van zijn internering als gijzelaar in het voormalige kleinseminarie Beekvliet te Sint-Michielsgestel. De documentatie over die tijd is zo groot dat Hazeu het betreffende hoofdstuk op reportage-achtige wijze met oog voor sfeer en detail kan openen: 'Aan het eind van de gure morgen van de vierde mei 1942 draait een zwarte auto de Parklaan van Doorn in, en stopt bij de inrit van nummer 6.' Enzovoort. Op grond van de geciteerde teksten, veelal brieven van Vestdijk, is minutieus te reconstrueren dat Vestdijk, om vrij te komen, zich voor de Duitse autoriteiten bereid verklaart lid te worden van de Kultuurkamer. Of hij echt getekend heeft, is niet duidelijk en ook niet van belang. Waar het om gaat is dat Vestdijk zijn aanbod om te tekenen beschouwde als dé aanmelding. Hazeu heeft gelijk als hij concludeert dat de individualist Vestdijk geen sociale strijdvaardigheid of daadwerkelijk verzet toonde en dat hij moedig noch laf was. Deze visie overtuigt mij meer dan de ook door Hazeu geventileerde opvatting dat Vestdijks actie tot vrijlating eigenlijk opgevat moet worden als een slinkse misleiding van de vijand.

Eveneens cruciaal zijn de jaren na de

Tweede Wereldoorlog waarin Vestdijk een liefdesrelatie met de Amsterdamse schrijfster Henriëtte van Eyk heeft, terwijl hij met zijn toenmalige 'huisgenote' Ans Koster in Doorn woont. In deze episode wordt goed zichtbaar hoezeer verliefdheid en vrouwen, werk en depressies de elkaar beïnvloedende coördinaten zijn van een ingewikkelde en *au fond* tragische affaire. Hazeu kan aan de hand van vele bronnen nog eens laten zien welke centrale rol het werk speelde in Vestdijks egocentrische houding, die dicteerde beide vrouwen aan zich te binden en op afstand te houden. Vestdijk kon of wilde – Hazeu spreekt van gemakzucht – tot verdriet van Van Eyk Doorn niet verlaten omdat zijn idolate huisgenote daar de stilte, de rust en het isolement bewaakte die Vestdijk noodzakelijk achtte voor de continuïteit van en de volledige overgave aan zijn schrijverschap. Bovendien was Ans Koster de enige die hem in de intimiteit van zijn periodieke depressies mocht kennen. Het is dan ook te begrijpen dat Koster in brieven en dagboek emoties van radeloosheid, opstandigheid en dreiging verwoordt als Vestdijk de creativiteit stimulerende verhouding met de begripvolle en geduldige Van Eyk jarenlang aanhoudt.

In de presentatie van deze episodes, maar ook elders, is het levensverhaal primair een nauwkeurig feitenrelaas waarin de stem van de biograaf, althans *expressis verbis*, in commentaar, samenvatting en overkoepelende visie groten-deels afwezig is, en dat is jammer. Het is evenwel een paradoxaal gegeven dat waar Hazeu zijn eigen stem duidelijk laat horen, dat de biografie niet ten

goede komt. Zo wordt de chronologische compositie regelmatig onderbroken door zogenaamde intermezzo's die achtergrondinformatie over personen en zaken behelzen. Dergelijke teksten zijn echt storend wanneer ze dienen voor particuliere ontboezemingen als deze, geformuleerd aan het begin van het intermezzo over Gerard Reve: 'Terwijl ik bovenstaand stuk over (Van het) Reve (die in 1968 de P.C. Hooftprijs kreeg) afrond, bereikt mij het bericht dat Reve in een Belgisch verpleeghuis als uitziendloos Alzheimerpatiënt is opgenomen. Ik moet denken aan de periode dat ik, met veel genoegen, zijn uitgever mocht zijn.' In het daarop volgende intermezzo, maar ook meer dan eens daarbuiten, laat Hazeu zijn distantie of neutraliteit geheel varen wanneer hij zijn andere biografische voorganger Nol Gregoor portretteert. 'Vestdijks aandoenlijke sokophouder' – met instemming citeert Hazeu hier een typering van Martin Ros – wordt neergezet als een van idolatrie vervulde stalker, als een schlemiel die zonder Vestdijk geen identiteit bezat en die een indiscrete en maniakale wie-is-wie-nieuwsgierigheid aan de dag legde. Dergelijke diskwalificaties wekken eens te meer bevreemding als men bedenkt dat Hazeu de geschriften van Gregoor dikwijls als bron voor zijn biografie heeft geraadpleegd.

Vestdijk, een biografie geeft ondanks de gesignaleerde tekortkomingen op het niveau van de feiten een rijke documentatie die leven en werk vooral belicht door meningen daarover van de gebiografeerde zelf, van honderden tijdgenoten en lateren uit talrijke en veelsoortige bronnen royaal te citeren. Het beeld dat

zo ontstaat, verdiept en nuanceert het bekende, wijkt daar in hoofdzaak niet van af. Niet het minst biedt de biografie een uitstekende introductie tot met name Vestedijks romans. De ontstaansgeschiedenis, de veelal verbijsterend korte schrijftijd, het werk zelf door parafrases en citaten met bijzondere aandacht voor de autobiografische dimensies ervan, een keuze uit de publieke en particuliere reacties van Vestedijk en tijdgenoten, een bloemlezing van meestal positieve uitspraken uit de contemporaine en latere besprekingen, oplage- en verkoopcijfers: dat zijn de aspecten die telkens de revue passeren in de bespreking van de romans. Dat het er tweeënvijftig zijn draagt er niet weinig toe bij dat het identieke stramien in de behandeling allengs gaat opvallen.

Tenslotte: een biograaf, aldus Voltaire in Vestedijks roman *De filosoof en de sluipmoordenaar*, ‘moet over bewijsplaatsen kunnen beschikken – zegslieden, als het kan documenten -, waarnaar te verwijzen is en die iedereen desgewenst kan raadplegen’. Zo is het. Hazeu haalt weliswaar deze uitspraak aan, maar in de praktijk van zijn biografie komt hij de lezer die dat wil doen op een wel erg zuinige manier tegemoet door bijvoorbeeld in de noten de bladzijden waaruit citaten afkomstig zijn bij gepubliceerde bronnen niet te vermelden. En dat soort noten, het zal niet verbazen, komt nogal eens voor.

Hans Anten