

Onderweg naar het Andere

EEN LITERAIR-HISTORISCHE VISIE OP WILLEM MERTENS' *LEVENSPIEGEL*¹

Gijsbert Pols

Inleiding

“Een gerinkel van glas bracht hem tot bezinning, één oogenblik zag hij de maan-belichte wanordelijk-leege kamer, trachtte zich nog vast te klampen aan de gladde sponningen, toen stortte hij ruggelings, tot na een donderende stilte, de doelbewuste zweving naar het Andere begon.”² Hij behoort tot de spectaculairste slotzinnen van de Nederlandse literatuur, de zin waarmee J. van Oudshoorn het bestaan van Willem Mertens én de naar hem vernoemde *Levenspiegel* afsluit. Toch zit het spektakel noch in de *salto mortale*, noch in het kommagebruik. De zin draagt sporen van alle literaire stijlen waarmee het werk van Van Oudshoorn is getypeerd: de minutieuze, op het materiële gerichte waarneming van wat naturalisme genoemd wordt (‘gerinkel van glas’, ‘gladde sponningen’, ‘ruggelings’), de waarschijnlijk typisch impressionistische koppeling van bijvoeglijke naamwoorden (‘maan-belichte’, ‘wanordelijk-leege’), het mystiek gekleurde pathos van het zogenaamde fin-de-siècle (het hoofdletterwoord ‘Andere’) en ambiguïteiten (‘donderende stilte’, ‘doelbewuste zweving’) die voor moderner literatuur kenmerkend worden geacht. Dit is literatuur die uitdrukking probeert te geven aan innerlijke ervaring maar het streven naar objectief beschrijven nog niet losgelaten lijkt te hebben.

Wordt *Willem Mertens' levenspiegel* daarom literair-historisch tussen naturalisme en modernisme gesitueerd, wat geenszins ongebruikelijk is,³ en beschouwt men daarbij ‘naturalisme’ en ‘modernisme’ niet als reële historische stromingen maar als *concepten* die gehanteerd worden om toegang te krijgen tot bepaalde literaire verschijnselen, dan kan zijn werk worden gelezen als mede gestalte gevend aan een paradigmatische breuk die van wezenlijk belang voor de ontwikkeling van de literatuur in de 20ste eeuw is geweest. Die breuk wordt met betrekking tot Van Oudshoorn het doeltreffendst zichtbaar gemaakt in het werk van Michel Dupuis. Dat is opmerkelijk, want Dupuis' uitgangspunt is niet de literatuurgeschiedenis maar wat hij noemt de moderne psychomachie, een leesstrategie waarbij het beschrevene niet langer als literaire uitbeelding van de werkelijkheid geldt: “Bij

deze meer uitgesproken modernistische vorm van psychomachie is de aloude ‘mimesis’, d.i. de opvatting dat met kunst niet anders dan imitatie of suggestie van de bestaande empirische wereld wordt nagestreefd, een overwonnen standpunt.”⁴ Hoewel Van Oudshoorn volgens Dupuis niet volledig aan die overwinning is toegekomen, beproeft hij tenminste vanaf de slotscène in *Willem Mertens’ levensspiegel* “[...] het inlassen, of liever het zonder onderscheid inpassen, in een als mimetisch aangevatte romanwereld, van een andersoortige verhaalrealiteit, die men best kan omschrijven als verzinneelichte subjectiviteit [...]”.⁵ Hoewel zijn uiteindelijke, op de psychoanalyse geörienteerde interpretatie van deze andersoortige verhaalrealiteit problematisch is,⁶ biedt Dupuis’ waarneming een helder uitgangspunt voor de ontwikkeling van een vruchtbare literair-historische visie op *Willem Mertens’ levensspiegel*.

In dit artikel wordt een dergelijke visie ontwikkeld, uitgaande van recent literair-historisch onderzoek dat het mogelijk maakt Dupuis’ ideeën verder uit te werken. Een uitputtend overzicht van de literair-historische omgang met *Willem Mertens’ levensspiegel* kan hier niet worden gegeven. Wel worden een aantal verschijnselen naar voren gehaald die in de huidige literatuur over *Willem Mertens’ levensspiegel* niet aan het licht komen, maar waarmee Van Oudshoorns literair-historische positie als post-naturalist danwel proto-modernist van meer betekenis kan worden voorzien.

Naturalisme met een open einde

Het ligt voor de hand om *Willem Mertens’ levensspiegel* in een context van naturalisme te benaderen. In het boek wordt over een man verteld die lijdt onder seksuele frustraties, alcoholisme, het gevoel grondig mislukt te zijn en het onvermogen een normale verhouding met anderen op te bouwen, hieraan uiteindelijk bezwijkt en in de al geciteerde laatste zin van de roman zelfmoord lijkt te plegen. Wie dit werk naast de flexibel te hanteren kenmerken legt die Ton Anbeek op het naturalisme in Nederland van toepassing acht, herkent opvallend veel: het ‘nerveuze gestel’ van de protagonist, ontzuivering, haat jegens de burgerij, belangstelling voor seksualiteit; ook de determinerende omstandigheden blijken voorhanden.⁷ In de epistemologische kern van het naturalisme ligt echter een positivistisch vertrouwen besloten tot een objectieve weergave van de werkelijkheid te kunnen komen.⁸ Men zou van ‘verwetenschappelijk’ realisme kunnen spreken: een ondubbelzinnige narrativiteit maakt de verschijning van de romanfiguren vanuit hun ‘milieu’ en afkomst verklaarbaar, verschaft ze een identiteit die gedetermineerd kan worden – zo is althans de poëtische voorstelling.⁹

Zeker kunnen in *Willem Mertens’ levensspiegel* passages worden aangewezen die geschreven lijken vanuit die propositie, maar ik denk niet dat gesteld kan worden dat Van Oudshoorn, zoals onder meer door August Dierick wel betoogd is, *volledig* vast blijft houden aan het naturalistische vertrouwen in determinatie.¹⁰ Duidelijk

wordt dit in de presentatie van Mertens' afkomst, volgens Anbeek één van de belangrijkste determinerende omstandigheden in het naturalisme¹¹: "Somwijlen had hij, zoo alleen gezeten, er een barbaarsch genoeg in de leden van zijn weinig edelen stamboom op te roepen. Zijn grootouders, zoowel van vaders- als moederszijde, waren klein fatsoenlijk hoog bejaarde lieden geweest, die echter van hun kinderen slechts verdriet en zorgen hadden gekend. Zijn ouders maakten in deze sombere groep een bijna menselijke figuur. Een broeder van zijn vader had op een nacht het voorsnijmes uit de keuken gehaald om er zijn argelooze vrouw mede te slachten."¹² Er volgen nog twee misdadige ooms en een tante, die een bijzondere uitwerking op Mertens heeft: "Van de eenige zuster zijner moeder deden nog zonderlinge verhalen de ronde. Zij zou, na een ongelukkig huwelijk en zonder het in den aanvang zelf te weten, in de hoogste mate de gave van hypnotiseeren hebben bezeten, [...]. Ook hij meende soms bij machte te zijn de werkelijkheid naar zijn hand te zetten en oefende zich tijdens zijn eenzame zittingen in het staren. [...] Eindelijk geloofde hij, dat hem slechts de moed nog ontbrak om uit het venster te stappen en naar willekeur door de lucht te zweven."¹³

In het geciteerde wordt Mertens' afkomst gepresenteerd binnen de gedachten-gang van Mertens. Hij heeft er een 'barbaarsch genoeg' in zijn afkomst op te roepen, de beschrijving van die afkomst is duidelijk evaluerend ('weinig edelen', 'klein fatsoenlijk', 'sombere', 'bijna menselijke', 'zonderlinge', enz.) en het element dat de meeste nadruk krijgt is nogal suggestief: er doen 'zonderlinge verhalen' de ronde over de 'eenige zuster zijner moeder'. Haar 'gave van hypnotiseren' doen Mertens 'soms menen' dat hij 'de werkelijkheid naar zijn hand kan zetten' en 'geloven' dat hij zweven kan. Veel meer dan van een determinerende factor die de verschijning van Mertens verklaarbaar maakt is hier daarom sprake van een voorstelling die in Mertens' bewustzijn op bepaalde momenten ('soms') ideeën over zichzelf bewerkstelligt – ideeën, die over het algemeen als pathologisch zullen worden beschouwd. Mertens' verschijning wordt daarmee eerder geproblematiseerd dan gedetermineerd.

Datzelfde gebrek aan eenduidigheid kenmerkt de presentatie van Mertens' verleden. Onbedoeld werd deze al gesignaleerd door niemand minder dan Dirk Coster, die Van Oudshoorn in zijn recensie van *Willem Mertens' levensspiegel* verweet zich teveel te hebben geconcentreerd op het pathologische resultaat van Mertens' problematiek en niet op het morele conflict dat eraan ten grondslag zou liggen.¹⁴ Zeker zijn er passages te vinden waarin vanuit het standpunt van een objectiverende verteller een ogenschijnlijk neutraal exposé van Mertens' verleden gegeven wordt, maar deze worden ingekaderd door passages als de volgende: "Hij zat in een armzalige kroeg, waar hij in aanzien was, lonkte van uit het halfdonker naar voorbijgaand vrouwvolk en tastte angstvallig aan dit diep-levend verleden met de gevoelsprietten zijner denking."¹⁵ Dat Mertens 'angstvallig' 'met de gevoelsprietten zijner denking' aan zijn 'diep-levend verleden' *tast*, suggereert dat de verteller die vervolgens zijn verleden uiteen gaat zetten, niet vanuit een neutrale ruimte ope-

reert en er zodoende een veel subjectiever beeld ontstaat dan eerst het geval lijkt te zijn. En dat het verleden ‘diep-levend’ heet, kan geïnterpreteerd worden als een poging uit te drukken dat het verleden voor Mertens geen afgesloten geheel vormt, maar in zijn heden doorwerkt.

In zijn uitgebreide analyse van *Willem Mertens’ levensspiegel* merkt Wam de Moor op: “Opmerkelijk is hoe vaak Mertens’ overpeinzingen cirkelen rond zijn hele levensgang of grote stukken daarvan.”¹⁶ Met deze cirkelende overpeinzingen wijst De Moor niet alleen op de suggestie van subjectiviteit, de voorstellingen overlappen elkaar ook: het verhaal van Mertens’ verleden wordt steeds opnieuw verteld. Dat impliceert dat dit verleden niet zonder meer als determinerende factor in Mertens’ identiteit kan worden beschouwd: voor het leggen van causale verbanden zou immers een eenduidig, want enkelvoudig lineair voorgesteld verleden noodzakelijk zijn.

Daar komt nog bij dat Mertens’ verleden in zijn bewustzijnsrepresentatie bij voortdurend aan herinterpretatie onderhevig is. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in de volgende passage: “Zijn schooljaren, de studietijd, groote verwachtingen, dan het échec. Het was een ongelukkige samenloop van omstandigheden geweest. [...] De mislukking werd er echter niet te minder ontgoochelend om en nooit te verwerken leek, dat dit iets voor het gansche leven was. Luider klonk het in hem, dat hij zelf zijn eigen leven onherstelbaar had verknoeid, en het werd hem als van de tafeltjes toegehoond, dat hij een vuige onmachteling en een tegennatuurlijke twijfelaar was.”¹⁷ Het zal duidelijk zijn dat dit fragment niet als representatie van het verleden beschouwd kan worden. Deze voorstelling kan bovendien ook niet als resultaat van een zelfobjectivering van Mertens worden opgevat. Eerder is er sprake van een verschijning van het verleden in Mertens’ bewustzijn, die mede bepaald lijkt te worden door zijn waarneming van de hem omringende werkelijkheid. Als hij zijn mislukte bestaan in het bovenstaande fragment toegehoond ziet worden ‘van de tafeltjes’, moet dit in verband gebracht worden met een eerder moment, waarin hij in de gasten van het café waar hij zich bevindt ‘Keizers des Levens’ heeft ontwaard.¹⁸

Een lezing van *Willem Mertens’ levensspiegel* uitsluitend vanuit naturalistisch perspectief schiet tekort. De factoren die in een strikt naturalistische narratio determinatie mogelijk zouden moeten maken (verleden, herkomst, erfelijke belasting) worden niet dusdanig eenduidig gepresenteerd dat ze verklaringen voor Mertens’ verschijning bieden. Verklaringen zijn er wel, maar omdat die binnen de bewustzijnsvoorstelling van Mertens’ worden gepresenteerd moeten ze beschouwd worden als suggesties, niet als objectief gegeven. Zelfs het gemis aan seksuele voorlichting, dat in De Moors moralistische interpretatie van *Willem Mertens’ levensspiegel* zo’n doorslaggegevende rol speelt,¹⁹ wordt aan Mertens’ grimmige zelfoverleg blootgesteld: “[Mertens] zag [zijn verleden] thans, onpartijdig en buiten zijne verantwoordelijkheid om, slechts als een afgesloten en noodzakelijk geheel, waar hij niets van vermocht af te nemen of aan toe te voegen en waarvan hij zelfs betwij-

felde, of het nà tijdige voorlichting anders ware uitgevallen.”²⁰ Dergelijk zelfoverleg kan bovendien maar zeer beperkt als zelfobjectivering worden beschouwd omdat het mede bepaald wordt door de manier waarop de werkelijkheid Mertens’ bewustzijn binnentrikt. Daarmee is Mertens’ verschijning wezenlijk instabiel geworden.

Zeker zijn er in *Willem Mertens’ levensspiegel* allerhande motieven uit het naturalistische discours te herkennen, maar een eenduidige causaliteit zoals die door de naturalistische poëtica werd verlangd wordt door de tekst niet gerealiseerd. Zoals Dupuis heeft aangegeven wordt Mertens’ instabiliteit gemaximaliseerd in de slotscène: Mertens treft hierin in zijn kamer een in rok geklede heer aan die hij achtereenvolgens herkent als ‘den geweldigen’ uit een eerder beschreven droom, als ‘de gore lange uit het park’, een personage dat Mertens inwijdde in de seksualiteit en als ‘helsch sujet’.²¹ De man zegt dat hij gekomen is om Mertens nog één keer een les te geven en draagt hem naar het raam, waar Mertens vervolgens doorheen valt of springt – de voorstelling is hier dermate ambigu dat het niet mogelijk is vast te stellen wat er zich werkelijk voordoet. Waar Mertens eindigt, of beter: ‘doelbewust’ naartoe zweeft, wordt alleen aangeduid met dat curieuze hoofddilemma: het Andere.

Epifanie/aporie

In dit verband is de suggestie die door Dick van Halsema in *Epifanie, ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*, werd gedaan,²² namelijk dat Van Oudshoorn vruchtbaar zou kunnen worden geplaatst in het literair-historische perspectief van wat hij als de moderne epifanie omschreven heeft, intrigerend. Epifanie is van oorsprong een religieus begrip, maar wordt met name in de angelsaksische literatuurwetenschap seculier gehanteerd. Dat gebeurde dan oorspronkelijk vooral met betrekking tot het werk van Joyce, maar van daaruit is men epifanie gaan gebruiken om een verschijnsel te beschrijven in een literair spectrum dat zich grofweg van de vroeg 19e eeuwse romantiek tot ver in de moderne literatuur uitstrekt. Het gaat dan om “[...] een zich aan de ratio onttrekende, plotselinge, kort durende, diep inwerkende ervaring waarin een zintuiglijk waarneembaar element in de gewone, alledaagse werkelijkheid een niet binnen een gangbaar kader te plaatsen reactie oproept bij wie het ondergaat.”²³ In de epifanie wordt het subject gewaar hoe de werkelijkheid om hem heen gaat trillen en de dingen de vaste betekenis die ze in het ‘gangbare kader’ hebben beginnen te verlaten.

Van Halsema heeft nu geprobeerd om het literaire discours dat in de Nederlandse literatuurgeschiedenis onder de noemer ‘sensitivisme’ beschreven wordt te plaatsen in de internationale context van de epifanie. Het blijkt dat het met name door Van Deyssel vormgegeven begrip ‘sensatie’ dat intertekstueel bij Gorter, Leopold en Hofker aanwezig is, buitengewoon vruchtbaar als epifanie

benaderd kan worden. Omdat Van Deyssel in zowel zijn theoretische werk als in zijn literaire praktijk een religieus discours hanteert is de sensatie wel als mystieke ervaring beschreven.²⁴ Van Halsema heeft echter laten zien dat de epifanieën zoals deze bij Van Deyssel vorm krijgen in de sensatie gezien kunnen worden “[...] als liturgische kernen in de verder nog lege godsdienst-in-aanbouw van de nieuwe werkelijkheid”,²⁵ juist ter vervanging van conventionele religies en wereldbeschouwingen die voor Van Deyssel hun geldigheid hadden verloren. Het filosofische uitgangspunt van Van Deyssel is daarom te typeren als ‘positief nihilisme’, “[...] vanaf een opwindend nulpunt tastend naar een nieuwe schoonheid waar nog niets over te zeggen valt.”²⁶ De epifanie was het eerste moment waarop het subject iets van die nieuwe schoonheid gewaar begon te worden, waarin “[...] de elementaire kracht van het leven voelbaar wordt.”²⁷

Dit aan de epifanische ervaring ten grondslag liggende nihilisme heeft historisch gezien betekenis: vanaf de romantiek, zo is de voorstelling, wordt een revolte actief tegen het *ancien régime* van geloof en traditie ten faveure van individueler ervaring: “De vooronderstelling hierbij is dat zowel de instrumentele rede als het deelhebben aan bovenpersoonlijke, algemeen geldig geachte geloofswaarheden, in hun abstraheren van de concrete levenservaring de mens weghouden van [zijn] essentiële kern.”²⁸ De epifanie is daarom niet langer een goddelijke openbaring, maar het moment waarop het subject bevrijd wordt en vanuit een filosofische leegte zijn particuliere waarheden moet kunnen gaan ontwikkelen.

De ervaring van die leegte wordt echter ook negatief geconnoteerd. Het subject kan namelijk in de epifanie evenzeer de dreiging ervaren van een werkelijkheid waarin door het wegvallen van de conventionele geloofswaarheden geen orde meer aan te brengen valt. In dat verband wordt ook wel van een demonische of negatieve epifanie gesproken, resulterend in een toestand van *aporie*.²⁹ Dit laatste begrip, afkomstig van het Griekse *ἀπορία*, maakt het tweeledige van de epifanische ervaring goed zichtbaar: in de klassieke Griekse filosofie wordt dit begrip gehanteerd als ‘uitzichtsloos, verlegen, nood, twijfel’ en door Plato beschouwd als de toestand waarin de onwetende zich van zijn onwetendheid bewust wordt.³⁰ Van daaruit kan het subject een nieuwe, ‘waarder’ identiteit ontwikkelen, het kan zich echter ook volkomen verloren weten.

Inderdaad valt Van Oudshoorn buitengewoon vruchtbaar vanuit dit perspectief te benaderen. De instabiliteit die Mertens’ denken over zijn verleden kenmerkt valt met *aporie*³¹ in verband te brengen. In de genoemde variëteit aan verschijningen van het verleden is het Mertens schier onmogelijk geworden een besluit te nemen over hoe hij op zijn geschiedenis moet terugkijken en hoe hij in het leven wil staan. Zo heet het na een korte terugblik aan het begin van de tekst: “In één teug dronk hij zijn bier leeg, zonder dat de algemeene waarheden, die hem als varkensblazen hadden drijvende gehouden, er nieuwe draagkracht door verkregen: dat er duizenden waren, die het nog slechter hadden; dat hij jong was; dat men van de toekomst niets wist en verandering nog steeds mogelijk was. Het bleek alles niet opgewassen tegen die ééne zekerheid, dat zijn leven mislukt was en nooit meer in orde

komen zou.”³² Deze ‘ééne zekerheid’ relateert Mertens later als volgt: “Het was zijn jeugd en al was zij geen maatschappelijk succes geweest, zoo had hij zich toch tot op heden staande gehouden en was onverhoopt buiten gevangenis- of gekkenhuismuren gebleven.”³³ Op een gegeven moment wordt Mertens zelfs overmoedig optimistisch: “Hij leunde achteloos achterover en dacht alleen nog maar aan zijn nieuwe vooruitzichten, zijn geldbezit en stikte haast van verwaten eigendunk. Hij was hun allen te slim af en het kon niet anders of ten slotte moest hij boven hen uitblinken.”³⁴

Het lukt Mertens niet een ‘algemeene waarheid’ te vinden waarmee hij zijn verleden een plaats kan geven en als vaste identiteit in het leven kan staan. Natuurlijk is in de laatste passage nog een narratieve instantie actief die Mertens’ optimisme als ‘verwaten eigendunk’ evalueert. Deze correctie van Mertens’ zelfinterpretatie zou eventueel met realisme of naturalisme in verband gebracht kunnen worden, net als de vertelinstantie vanwaaruit de neutraler voorstellingen van Mertens’ verleden werden gerealiseerd. Deze instantie is echter niet te onderkennen in de slotscène, waar het verleden zich aan Mertens als een volledig oncontroleerbaar geworden waanvoorstelling manifesteert. Om het aporische in *Willem Mertens’ levensspiegel* op het spoor te komen zal daarom nadrukkelijker gekeken moeten worden naar de voorstelling van Mertens’ bewustzijnstoestand.

Mertens aporisch

De Moor heeft erop gewezen dat de werkelijkheidsbeschrijving en de daarop reflecterende Mertens buitengewoon eng met elkaar vervlochten zijn: wat in *Willem Mertens’ levensspiegel* beschreven wordt, is veelal gefilterd door Mertens’ bewustzijn en daarom altijd zijn subjectieve voorstelling van de werkelijkheid.³⁵ Nu keert Mertens op zijn urbane zwerftochten steeds naar dezelfde plaatsen terug: naar zijn werk, naar de bierhuizen, naar zijn kamertje en vooral naar het kroegje waar hij zijn vriendin Helene vindt. Deze locaties veranderen voor hem continu van betekenis. Het kroegje bijvoorbeeld trekt hem evenzeer aan als het hem afstoot: “[...] in den aanblik van het schamele zaaltje de innigheid schemerde van veilige avondkamer uit de kinderjaren”,³⁶ terwijl het vier pagina’s later heet: “Ook viel hem plots de kille armoedigheid van het zaaltje op, met de kale grauwe wanden, waaraan slechts hier en daar een platte reclameplaat voor drank, de tafeltjes zonder kleed, de magere stoelen en de zand-bestrooide vloer, in het karige licht haast kouder dan een stationswachtkamer.”³⁷ De oppositie tussen de gevoelde intimiteit uit de eerste passage en ‘kille armoedigheid’ uit de tweede zal evident zijn, belangrijk is ook de manier waarop Mertens beide voorstellingen gewaar wordt: het kroegje doet hem niet denken aan de ‘veilige avondkamer uit de kinderjaren’, maar de ‘innigheid’ van die herinnering ‘schemert’ er rond. Evengoed is het ‘zaaltje’ niet ‘haast kouder dan een stationswachtkamer’, maar valt Mertens de ‘kille armoedigheid’ ‘plots’ op.

Nog pregnanter dringt zich Mertens' besluiteloosheid in de voorstellingen van zijn verhouding tot zijn vriendin Helene op, die in zijn beleving het complete spectrum van vrouwelijke rolpatronen doorloopt: hij kan over haar denken als "[...] rein vrouwelijk in de hulpelooze overgave aan een ware liefde, zoodat hij enkel maar had toe te geven",³⁸ maar eveneens ziet hij voor zich: "Met schitterende oogen, half beschonken, een arm machteloos naar waar haar glas versplinterd op het kleed lag, de blouse open en het volle haar verward, lag zij in brutale overgave schaamteloos op de ellendige sofa."³⁹ Dit visioen wordt echter direct voorafgegaan door een gevoel van vertedering: "Zij was het laatste wat hem aan de menschheid bond en nimmer zou een ander hem zoo dierbaar zijn",⁴⁰ waaruit men zou kunnen concluderen dat het beeld van Helene als toegewijde vriendin hem bekoort, terwijl dat van de hoer hem afstoot. Maar ook dit laatste beeld oefent aantrekkingskracht op hem uit: "Zijn verlangen naar haar uit gewoonte haast onthartstochtelijke bezit vernieuwde zich tot een heete huivering zóó brutaal, dat hij, nog voor te weten wat geschiedde, zich dien laatsten dag mismaakt had met de zonde, die zijn zwart en eenzaam leven zoo afzichtelijk gesloopt had."⁴¹ Wat hier als 'zonde' beschreven wordt, is naar alle waarschijnlijkheid zelfbevrediging.

René Marres heeft deze dubbelzinnigheid in Mertens' verhouding tot Helene als volgt uitgelegd: "Hij wil haar wel en wil haar niet, net zoals hij het leven wil en niet wil."⁴² Deze dubbelzinnigheid is kenmerkend voor Mertens' verschijning: een overkoepelende werkelijkheidsvoorstelling waaraan hij een stabiele identiteit zou kunnen ontlenuen lijkt bij voortduring ondermijnd te worden. In de volgende passage weet Mertens zelfs aan de voorstelling zich in een toestand van volkomen ellende en mislukking te bevinden een zekere trots te ontlenuen: "Het gevoel, dat zijn leven voorbij was, dat al hetgeen erin bereid gehouden werd, volop tot zijn recht gekomen was, verhief zich in zekere oogenblikken tot een volstrecte, weldoende rust, als had de vermoeienis, die eraan vooraf ging, niet uitputtender kunnen zijn. Dan bleef er slechts een vergoelijkende geringschatting voor wat er aan nieuwe ellende nog komen mocht; omgaf hem ten slotte ondoordringbare onverschilligheid voor een gebeurtenis-leege toekomst, die hem nog scheidde van hetgeen hij niet meer vreesde. Er was geen zweem van droefenis in deze zeldzame overtuiging aan alles bereids het hoofd geboden te hebben en thans ook aanspraak te kunnen maken op het in klaar bewustzijn voltrekken van dit allerlaatste. De gedachte aan den dood verliet hem zelden meer."⁴³

Ook dit bijna quïetistische zelfbewustzijn kan zich niet tot permanente toestand ontwikkelen: het is geen rationeel inzicht, het 'verheft zich' in Mertens bovendien slechts 'in zekere oogenblikken'. En als voorstelling van een bewustzijnstoestand is de beschrijving zelf dubbelzinnig. Met 'het in klaar bewustzijn voltrekken van dit allerlaatste' en 'gedachte aan den dood' lijkt te worden gezinspeeld op zelfmoord, die als mogelijke 'aanspraak' voortgekomen is uit de plotselinge 'vergoelijkende geringschatting voor wat er aan nieuwe ellende nog komen mocht'. Als dat echter inderdaad een 'ondoordringbare onverschilligheid' voor de voorstelling van zijn

eigen ellende is, dan lijken Mertens' zelfmoordgedachten hier als een vorm van zelfbehoud te worden gepresenteerd – een voorstelling, die tenminste paradoxaal genoemd mag worden. In ieder geval wordt de 'overtuiging' expliciet als 'zeldzaam' aangeduid.

Deze instabiliteit manifesteert zich echter als volledige aporie pas definitief in passages als de volgende, waarin de structuur van de moderne epifanie herkend kan worden: "[...] Het licht verschraalde al en met een blik op zijn horloge bemerkte hij reeds meer dan drie uur onderweg te zijn. Hij voelde zich plotseling onbehagelijk in de geluidloze verlatenheid van het alom wijde landschap. [...] Hij bevond zich als de laatste der mensen op de scheiding beider Rijken. De wereld der stervelingen was verdoemd, ten onder gegaan, de aarde zwart afgebrand. Maar aan zijn gelaat voltrok zich het eeuwige leven. Want dit leek niet op het andere of gaf er de zuiverste voorstelling of indruk van. Dit *was* het Andere en het zóó mede te leven wilde zeggen voor immer in de eeuwigheid te zijn binnengetreden. Hij wist niet hoe het hem in de zilveren extase wit-verontijdelijkt voor de smeltende oogen tot begrip werd."⁴⁴

Zeker zijn er in deze passage reminiscenties aan religieus discours te vinden ('eeuwige leven', 'eeuwigheid', evenals de apocalyptisch verdoemde 'wereld der stervelingen'), maar de uiteindelijke gewaarwording kan alleen met een negatief begrip ('het Andere') en als grenservaring ('op de scheiding beider Rijken') beschreven worden: wat dit Andere met zich meebrengt is nog geenszins duidelijk, maar in het besef dat de wereld zoals Mertens deze vooralsnog ervaren heeft 'verdoemd' en 'zwart afgebrand' is, manifesteert het zich wel als voor hem onontkoombare realiteit: het wordt hem 'tot begrip' en hij lijkt er niets tegenin te kunnen brengen.

In de passage die er op volgt wordt Mertens de implicaties van die realiteit gewaar: "Hij kwam langzaam tot zich zelve en wist nu zelf niet meer wat hij ervan denken moest. Het was iets, dat zich eigenzinnig manifesteerde en in zijn verschillende wijzen van optreden toch steeds hetzelfde was. Het begon verleidelijk, alsof een nieuwe vastheid, een levend verband met het Andere in die leegte mogelijk was. Men gaf er aan toe en bijna aan het einddoel uitte zich die helse vrees. Zonder dien angst en wanneer zijn geest niet zoo deerlijk ondermijnd ware, wie weet of daar niet een geheel nieuw inzicht werd geboden. [...] Maar zoo was het een onherbergzame woestenij, waar hem van alle zijden de eenzaamste ondergang dreigde."⁴⁵ Met 'een nieuwe vastheid', 'een levend verband' en 'een geheel nieuw inzicht' wordt naar mijn idee een coherentie aanbrengende werkelijkheidsvoorstelling aangeduid die zich aan alle conventionele voorstellingen ontworsteld heeft. In de epifanische ervaring wordt Mertens de mogelijkheid van dit *andere* denken gewaar, maar omdat het geen concrete vorm krijgt – de 'nieuwe vastheid' is er nog niet, slechts de mogelijke ontdekking ervan wordt gesuggereerd – weet hij zich in de 'leegte', de 'onherbergzame woestenij' van het Andere verloren en dreigt hem 'van alle zijden de eenzaamste ondergang'. In de epifanische ervaring zoals deze

in de manifestatie van het Andere vorm krijgt wordt daarom geen bewustwording of ontwikkeling van Mertens' essentiële kern gerealiseerd. Wel lijken in de epifanie de grenzen van Mertens' oude, ondermijnde identiteit zichtbaar te worden, namelijk die van de verdoemde, ten onder gegane 'wereld der stervelingen', van de 'aarde zwart afgebrand'.

Duidelijker is dit nog in de volgende passage: "Hij wist zich sterfelijk verlaten te midden der geweldige zwaaiingen van werelden. Het raakte hem niet meer en hij had er slechts een stil-geniepig lachtje voor, *omdat het niet waar kon zijn!* Het was als vielen de schellen hem van de oogen, want hetgeen hij tot nu toe het meeste vreesde, werd hij plots gedwongen toe te geven: dit leven was niet werkelijk en slechts het andere was."⁴⁶ Het is opnieuw van belang op te merken dat hier geen sprake is van een rationeel tot inzicht komende Mertens: zinswendingen als 'hij wist zich', 'het was als' en vooral 'werd hij plots gedwongen toe te geven' suggereren daarvoor een veel te grote onbestemdheid van Mertens. Dat mag ook blijken uit de evaluatie van deze onbestemde gewaarwording één pagina verderop: "[...] één ondeelbaar oogenblik was [Mertens] iedere vastheid ontnomen en dacht hij verloren te zijn. Maar gaande voorbij een smerig, mistig-afhellend zijstraatje, waar, aan een vervallen houten waterbak, afval van groenten en oud eten ziltig te stinken lag, voelde hij, hoe met aanwending zijner laatste krachten, zijn denken zich bevend verweerde tegen de geestlooze uiteenvloeiing en zich in zijn wezens-eenheid te zamen hield. Tot het, met eene zware opademing, een weldaad was tot zichzelf terug te komen en hoe armzalig dan, in den stâgen regenval te mogen gaan ..." ⁴⁷

De 'wezenseenheid' is de toestand waarin het subject een wereld van stabiele betekenissen om zichzelf weet waarin het zijn denken 'te zamen' kan houden. Voor Mertens mag het nu een 'weldaad' zijn 'tot zichzelf terug te komen' uit het verloren zijn van de 'geestlooze uiteenvloeiing', maar de werkelijkheid van een 'smerig, mistig-afhellend zijstraatje' die hij dan weer ervaren moet, is in zijn beleving echter wel 'armzalig'. Zoals uit de hierboven geciteerde passage van de epifanie in het duin blijkt wordt deze armzaligheid later gemaximaliseerd in de door Mertens als 'zwart afgebrande' en verdoemd ervaren wereld. Daarom kan zich in ervaring van 'het Andere' voor Mertens naast een vernietiging van zijn 'wezenseenheid' óók een bevrijding in het 'eeuwig leven' manifesteren.

Het is nu juist deze paradoxale constructie die in *Willem Mertens' levensspiegel* niet door een objectieve narratieve instantie wordt opgelost. Door Mertens uiteindelijk 'doelbewust' naar 'het Andere' te doen zweven zonder hieraan een definitieve betekenis toe te kennen wordt de instabiliteit van Mertens' verschijning niet ongedaan gemaakt, maar opgevoerd tot waar Mertens in het Andere verdwijnt en zijn verhaal, zijn levensspiegel ten einde is: "[...] telkens komt het empirische verhaalplan weer tot zijn recht, zij het maar doordat al gauw blijkt dat het voorwerp van de hallucinatie niet meer ter sprake komt. Maar zulks is niet meer het geval in de slotscène, [...]. Hier is alleen de dramatisering van het innerlijk gebeuren volledi-

ger uitgewerkt, maar door de slotpositie van het tafereel is het ook uitgesloten dat het mimetische standpunt de teugels der vertelling alsnog zou onderscheppen.”⁴⁸

Retour à Van Deyssel

Om de portee van de epifanie bij Van Oudshoorn nog concreter te maken is het van belang in te gaan op de intertekstuele verbinding tussen *Willem Mertens' levensspiegel* en het zogenaamde ‘sensitivistische’ werk van Lodewijk van Deyssel, zoals die is blootgelegd door Kemperink in haar proefschrift *Van observatie tot extase*.⁴⁹ De typering ‘sensitivistisch’ is ontleend aan de door Van Deyssel in *Over literatuur* geproclameerde nieuwe kunst, het zogenaamde sensitivisme. Deze term heeft later carrière gemaakt als stromingsconcept waarbinnen onder meer Van Deyssel zelf, Gorter, Hofker en Leopold⁵⁰ geplaatst zijn. Zoals Van Halsema heeft laten zien zijn er met behulp van het begrip ‘epifanie’ vruchtbare nieuwe toegangen tot dit sensitivisme te vinden, sterker nog: wat binnen deze stroming als ‘sensatie’ geldt, kan vaak als manifestatie van de moderne epifanie worden beschouwd.

Dit geldt dan niet alleen voor Van Deyssels poëtische proclamering van de sensatie; juist ook in zijn literaire praktijk⁵¹ is waar te nemen hoe Van Deyssel ‘fragmentaties van traditionele samenhangsvoorstellingen’ aftast en een ‘onvast geworden, uit de oude kaders gevallen, in bewegingen, flitsen en momenten opgeloste nieuwe werkelijkheid’ onderzoekt: “Het is een werkelijkheid die angst aanjaagt, het gewaarwordend en voelend ik desintegreert, maar ook het vermoeden geeft van een mogelijk contact met een verder niet aandoenbare andere werkelijkheid.”⁵² Van Deyssel was zich terdege van het destructieve, aporische aspect van de epifanie bewust. Maar omdat het naar zijn idee de mogelijkheid weg te komen van de onhoudbaar geworden conventionele werkelijkheidsvoorstellingen werd juist dit aspect door hem gecelebreerd. In een opstel over Aletrino stelt hij: “Temant, die in de Sensatie werkt, zal men bijna gek vinden. Hij is ook werkelijk bijna gek. Maar dit is het mooiste en hoogste wat men zijn kan, niet waar? Dat is het bereiken der hoogste spanning zonder te breken.”⁵³

Van Halsema wijst op de door Kemperink zichtbaar gemaakte intertekstuele verbinding tussen dit sensitivisme en het werk van Van Oudshoorn.⁵⁴ De werking van Van Deyssels sensatie-concept in *Willem Mertens' levensspiegel* is direct intertekstueel aanwijsbaar.⁵⁵ Zoals gezegd ervaart Mertens in de hierboven al geciteerde epifanie in het duin de wereld als ‘zwart afgebrand’ en de manifestatie van het Andere als realiteit. Hij weet niet hoe, het Andere wordt hem echter ‘tot begrip’: “Maar het bestaan ervan was even zeker en gewoon duidelijk als *hun* lamp op tafel.”⁵⁶ Waarom uitgerekend deze geenszins gebruikelijke vergelijking met een op tafel staande lamp? Kemperink wijst op een overeenkomst met één van de bekendste kritieken van Lodewijk van Deyssel, *Over Louis Couperus*,⁵⁷ waarin deze schrijft: “Met het woord “Sensatie” heb ik bedoeld: een zeer bepaald, psychisch-fysisch fenomeen,

karacterizeerend den moments-staat, waarin, zóo, dat hij het fysiek gewaar wordt, dus: met een zelfde *soort zekerheid* het gewaar wordt als waarmee hij *de lamp op de tafel ziet staan*, – de mensch zijne ziel voelt leven, het ontijdelijke, boven-zintuigelijke in hem bewust voelt worden.”⁵⁸ Van Deyssel maakt de vergelijking hier op ‘exact dezelfde manier’.⁵⁹

Zeker is dit niet de enige reminiscentie aan het sensitivisme in *Willem Mertens’ levensspiegel*. In dit verband moet in ieder geval nog op de volgende passage gewezen worden, waarin Mertens uit zijn werk komt. Hij is ternauwernood aan een ontdekking van zijn corruptie ontsnapt, heeft zelfs promotie gekregen en herinnert zich opeens ‘tot in de kleinste bijzonderheden’ zijn ontslag uit het ziekenhuis, waar hij voor een behandeling van een geslachtsziekte was opgenomen. Het heet dan: “Maar de leegte van de wereld, die [Mertens] thans tegemoet schreed, was aangrijpend, omdat hem zijn rampspoed als de verklaring ervan ontnomen was. Deze leegte was volstrekt. De wereldleegte uit onstoffelijke gedachtenweefsels ragfijn om het vergeten innerlijk. ‘De reine eenheid van het begrepen leven,’ fluisterde hij als in extase. Maar in zijn denken, instinctmatig door deze uiterste spanning bedreigd, begon een vertwijfeld zoeken naar de vertrouwde toevluchten. Het gonsde in zijn hoofd en drukte aan den schedelwand, tot het hem voorkwam, alsof het naar boven openstond en dampte als uit een schotel.”⁶⁰ Vervolgens wordt beschreven hoe Mertens ‘naar adem snakkend’ blijft staan en ‘als gevolg gevend aan een aanwijzing’ zijn hoofd neigt: “In dit korte oogenblik schenen zijne hersenen zich weder te voegen naar den hun opgelegden dwang en, met een korten knak, zich iets te verschuiven.”⁶¹

Opnieuw zijn de contouren van de moderne epifanie te herkennen: Mertens ervaart een volstreekte leegte, een ‘wereldleegte’ waarin hij zich uit het ‘vergeten innerlijk’ bevrijd weet. De door Mertens ervaren ‘reine eenheid van het begrepen leven’ lijkt een inzicht, een concrete invulling van de epifanische ervaring, maar de dreiging van de ‘uiterste spanning’ dwingt hem tot het ‘vertwijfelde zoeken naar de vertrouwde toevluchten’, de al eerder genoemde ‘wezenseenheid’ waarin het subject een wereld van stabiele betekenissen om zichzelf weet. Dat zijn hersens – opnieuw is er geen sprake van een bewust handelende Mertens – zich hier naar naar de ‘opgelegden dwang’ voegen stelt de problematiek op scherp: Mertens keert hier niet terug tot een particuliere individualiteit, maar tot een uit traditionele en religieuze bronnen samengestelde identiteit die zijn wezenlijke waarde voor het individu verloren heeft.

De connotatie van identiteit als aan het individu opgelegde dwang is bij de sensitivistische Van Deyssel elementair: Van Halsema wijst er op dat de epifanie bij Van Deyssel functioneert als mogelijke ontsnapping aan ‘de tot individu geworden assimilatie van alle gemeenplaatsen’.⁶² Het is daarom belangrijk op te merken dat juist de bovengenoemde epifanie letterlijk als ‘sensatie’⁶³ beschreven wordt – een woord, dat verder niet in *Willem Mertens’ levensspiegel* wordt gebruikt. Frappant is bovendien dat Van Deyssel in het prozagedicht *Apokalyps* in de beschrijving van

twee verschillende epifanische gewaarwordingen dezelfde metaforiek van hersens en schedels hanteert. Daar heet het in de beschrijving van een epifanie: “Achter zijn achter-hoofd waar-van de *schedel* nu *openbrak* in een hogere wezenlijkheid, [...]”⁶⁴; drie bladzijden verder ‘zwenkt’ er een bliksem door het hoofd van de protagonist en ‘smeulen’ diens ‘hersens’.⁶⁵ En de door Mertens ervaren ‘uiterste spanning’ valt, zoals mag blijken uit het citaat uit Van Deyssels opstel over Aletrino, ook binnen zijn sensitivistische idioom. Zelfs het ‘Andere’, dat in de beschrijving van de epifanieën in *Willem Mertens’ levensspiegel* zo’n belangrijk element is, duikt bij Van Deyssel op: in zijn opstel *Van Zola tot Maeterlinck* noemt Van Deyssel de via de sensatie te bereiken werkelijkheid ‘het ándere-leven’.⁶⁶

Kemperink heeft de ervaring van het Andere in *Willem Mertens’ levensspiegel* als solipsisme benaderd. Het verband tussen solipsisme en epifanie – waarop ook door Van Halsema gewezen wordt⁶⁷ – kan hier niet uitvoerig worden behandeld, maar gesteld kan worden dat de solipsistische voorstelling, waarbij ‘werkelijkheid’ slechts als projectie van het waarnemende subject geldt en een objectief gegeven werkelijkheid wordt ontkend, inderdaad in het sensitivisme actief is: als alle conventionele werkelijkheidsvoorstellingen op de helling worden gezet en alleen een kortstondig beleefd maximaal geïntenseerd moment nog enig uitsluitel over dé werkelijkheid kan geven, is de solipsistische idee ‘al wat bestaat is slechts als mijn voorstelling gegeven’⁶⁸ inderdaad gerealiseerd. In *Willem Mertens’ levensspiegel* is deze voorstelling volgens Kemperink⁶⁹ het duidelijkst te herkennen in de volgende passage: “Want diep inwendig was hij ervan overtuigd, dat met hem deze wereld op zou houden. Het was hem zelf niet duidelijk, hoe hij aan die overtuiging kwam. In zijn verste denken was de werkelijkheid toch immer nog gesplitst in hem en niet-hem, maar onveranderlijk ging in zijn diep-innerlijkste gevoel de laatste zekerheid aan deze redeloze overtuiging te gronde en bleef de omgeving in zachte, onzware rook van klaar geheim.”⁷⁰ Deze ‘overtuiging’ is mede in verband te brengen met de epifanische ervaringen van Mertens’ omdat, zoals Kemperink stelt, solipsisme in zijn uiterste consequentie als waanzin waargenomen wordt⁷¹ – dat de solipsistische idee hier gekenmerkt wordt als ‘redeloze overtuiging’ waaraan ‘de laatste zekerheid’ ‘te gronde’ gaat, mag als bevestiging van die voorstelling gelden. Dat Mertens in een al geciteerde passage ervaart dat ‘dit leven niet werkelijk [was] en slechts het andere was’⁷² valt eveneens als solipsisme te benaderen.

In haar uiteindelijke interpretatie van *Willem Mertens’ levensspiegel* volgt Kemperink De Moor in zijn moralistische lezing van Van Oudshoorn, met een nadrukkelijk beroep op de titel: Van Oudshoorn heeft de lezer nadrukkelijk op de gevaren van de ervaring van het Andere, in haar visie vooral een manifestatie van het ‘oneindige’, en de daaruit volgende solipsistische overtuigingen willen wijzen: “Tot slot de in de titel vervatte waarschuwing. Deze werkt ook door op filosofisch niveau: het is levensgevaarlijk zich in dit leven te zeer met het oneindige in te laten; dat is de les die wij eruit kunnen leren.”⁷³ Die veronderstelling is zeker niet onplausibel, maar het is de vraag in hoeverre Mertens zich met het Andere ‘inlaat’, wat naar mijn idee

een actieve, bewuste handeling impliceert. In het bovenstaande is er al op gewezen dat er in de epifanische ervaringen nauwelijks sprake is van een bewust handelende Mertens. Zelfs in de passage waarin van een als solipsistisch te herkennen ‘overtuiging’ verteld wordt, heet het uitdrukkelijk: “Het was hem zelf niet duidelijk, hoe hij aan die overtuiging kwam.”⁷⁴

Een tweede bezwaar van Kemperinks moralistische interpretatie is de eenzijdige betekenis die aan het Andere wordt toegekend: de manifestatie van het Andere als ‘onherbergzame woestenij’, waar ‘van alle zijden de eenzaamste ondergang’⁷⁵ dreigt is zeker negatief geconnoteerd, maar het ‘leven’ van Mertens is dat duidelijk ook. In De Moors moralistische lezing kan het Andere de volstrekt tegenovergestelde functie van een surrealistisch verhaalniveau krijgen, waar Van Oudshoorn als harmonieuze, bevredigende afronding zijn verhaalfiguur in een ‘beter leven’ doet belanden.⁷⁶ Beide lezingen belichten slechts één aspect: dat zich in de ervaring van het Andere voor Mertens zowel een bevrijding als een ondergang manifesteert, is een paradox die in *Willem Mertens’ levensspiegel* niet opgelost wordt. Kemperink bevestigt dit ook waar ze constateert dat er in *Willem Mertens’ levensspiegel* geen narratieve instantie is die Mertens’ solipsisme en ‘aanvaarding van het oneindige’ corrigeert: “[...] er is een vertelinstantie die zo nu en dan over het hoofd van Mertens heen een eigen commentaar laat horen. Toch treffen we zulke correcties op Willems solipsisme en aanvaarding van het oneindige niet aan.”⁷⁷

Opnieuw: andersoortige narrativiteit

Om nu tot een visie op *Willem Mertens’ levensspiegel* te komen die deze paradox vruchtbaar benaderen kan, biedt de psychomachische lezing van Dupuis uitkomst. Hij plaatst de problematiek rond Mertens’ identiteit op narratief niveau: “Kenmerkend is juist dat Van Oudshoorns personages de wereld ervaren als de bron van een permanent conflict met hun eigen ik: de hele zintuiglijke wereld (tijd, ruimte, mensen, gebeurtenissen, enz.) is in hun ogen onherroepelijk beroofd van alle objectieve, neutrale waarde en wemelt derhalve van de symbolen.”⁷⁸ Om die ervaring uit te kunnen beelden werd tenminste in de slotscène van *Willem Mertens’ levensspiegel* de breuk met mimesis, met de ‘realistische’ uitbeelding van een objectief waarneembare werkelijkheid gerealiseerd ten faveure van wat Dupuis noemt andersoortige verhaalrealiteit. Het andersoortige aan deze verhaalrealiteit is dat de beschreven werkelijkheid niet langer wordt opgevat als uitbeelding van een in principe kenbare werkelijkheid, maar als literaire uitbeelding van de psychische problematiek van de hoofdpersoon. Dupuis interpreteert de narrativiteit van *Willem Mertens’ levensspiegel* niet als morele of religieuze, maar als ‘psychologische bouwstof’,⁷⁹ die naar zijn idee vergeleken moet worden met moderner literaturen.⁸⁰

Het problematische aan Dupuis’ betoog is echter dat hij de andersoortigheid uiteindelijk weer reduceert tot de uitbeelding van een eenduidige, pathologi-

sche identiteit, sterker nog: “Bij het benaderen van de psychologie moest Van Oudshoorn, bij gebrek aan een degelijke vakterminologie, een eigen stijl bedenken om het ingewikkelde zieleleven van zijn held onder woorden te brengen.”⁸¹ In een veel latere publicatie stelt hij iets minder stellig: “[...] stapt een romanheld een anders dan gewone realiteit binnen, dan komt dat telkens hierop neer dat hij zijn eigen – tot schijnzintuigelijkheid gestold – onderbewuste bezoekt, en aldus met een net van beelden en toestanden wordt geconfronteerd waarvan de kortste knopen alleen door iets als een proeve van *Traumdeutung* kunnen worden ontward.”⁸² Het probleem is dat deze visie de weg vrijgemaakt voor een eenduidige inkadering van Mertens’ verschijning vanuit de psychoanalyse, waarmee het paradoxale in de ervaring van het Andere alsnog wordt opgelost.⁸³

De andersoortige narrativiteit kan daarom tenminste literair-historisch vruchtbaarder in verband worden gebracht met de epifanische constructie zoals deze in Mertens’ ervaring van – en uiteindelijke verdwijning in – ‘het Andere’ kan worden herkend. Als moment waarop stabiele betekenissen ontregeld beginnen te worden is de weergave van de epifanie in taal, immers het medium waarmee die betekenissen gerealiseerd zouden moeten worden, problematisch: “Een schrijver die de raadselachtigheid van de hem overkomen ervaring (of van de in de tekst-in-wording nog af te ronden ervaring) wil overdragen op zijn lezer, zal een beroep moeten doen op de mogelijkheden van de taal tot meerduidigheid, ambivalentie en suggestiviteit.”⁸⁴ In dit verband wordt in de literatuur over de moderne epifanie ook wel gesproken van een ‘sprong weg uit het discursieve’: “Wil de lezer die sprong ook kunnen maken, dan zal dat moeten via een in de tekst gegeven fragmentatie, die de gangbare grammaticale of logische organisatie doorbreekt om de psychologische organisatie van de tekst te versterken.”⁸⁵

Met het transponeren van Mertens’ identiteit in het Andere wordt een dergelijke sprong uit het discursieve gerealiseerd. Daarin manifesteert zich echter nog geen ‘nieuwe vastheid’, een ten opzichte van het conventionele oppositioneel, nieuw discours. De andersoortige narrativiteit die in *Willem Mertens’ levensspiegel* opduikt kan daarom beter benaderd worden als beweging naar een autonoom discursieve ruimte die kenmerkend is voor de literatuur die als ‘modern’ waargenomen wordt: “De ongrijpbaarheid van de epifanische ervaring leidt tot een tekstvorming waarin de organisatie van de tekst probeert op te vangen en over te nemen wat de dichter niet meer zelf kan zeggen omdat het voorbij zijn mogelijkheden ligt.”⁸⁶ Van Halsema noemt in dit verband de sensitivistische Gorter, Nijhoff en Lucebert. *Willem Mertens’ levensspiegel* is binnen dit verband te lezen ook vruchtbaar te lezen, vruchtbaarder dan als naturalistische laatbloei of directe maatschappijkritiek. Natuurlijk moet daarbij opgemerkt worden dat deze tekstvorming zich pas ten volle in de slotscène manifesteert, maar die is te beschouwen als maximalisatie van narratieve processen die, zoals duidelijk geworden is, in de gehele roman waargenomen kunnen worden: in de slotscène is de overkoepelende, corrigerende vertelinstantie verdwenen, die al vanaf het begin van de roman aan het schemeren is.

Daarmee is echter niet gezegd dat *Willem Mertens' levensspiegel* geen morele implicaties heeft. Dat de betekenis van Mertens' verdwijning in het Andere alleen in het negatieve geduid kan worden, maar desalniettemin een kritisch element kent, werd al opgemerkt door Frans Coenen. Coenen stelde in zijn recensie van *Willem Mertens' levensspiegel* dat in Van Oudshoorns protagonist 'smartelijk en ontzettend voelbaar gemaakt wordt' dat het subject, de *mens*, die zich in zijn verhouding tot de objecten definieert "[...] maar een betrekkelijk instituut, een gesteldheid, *betrekkelijk* in den angstig letterlijken zin van het woord [is]. Hij heeft de dingen en mensen, gedachten en gevoelens rondom noodig, zal hij zichzelf bewust worden en hij heeft hen bovendien in ongeveer gelijkblijvende, of tenminste regelmatig veranderende verhoudingen noodig."⁸⁷ Dat het subject in de moderne epifanie, waarin deze verhoudingen gedestabiliseerd worden, buiten de grenzen van zijn identiteit treedt, is een hoogst subversieve voorstelling: "De buitenwereld kan zich dergelijke ... principieele frontveranderingen dan ook niet laten welgevalen. Er zou te veel verwarring door ontstaan en wie men eenmaal is moet men blijven, al is er ook evenveel reden en zelfs meer wenschelijkheid een *ander* te zijn. Houdt men desondanks en vooral: houdt men consequent vol van het oude Ik niet meer te weten, dan wordt dat, zuiver om praktische redenen, *waanzin* genoemd en verwijderd men zulk een individu [sic], ook al omdat het voorbeeld aanstekelijk werkt, liever uit de samenleving."⁸⁸

Willem Mertens' levensspiegel is echter geen 'medisch rapport', maar een 'kunstwerk', waarin weliswaar een "[...] ongetwijfeld ook pathologisch geval werd behandeld"⁸⁹ dat echter functioneert als "[...] ken-teeken van het geheel [...]."⁹⁰ In de 'principieele frontveranderingen' die Coenen hier door 'de buitenwereld' om 'zuiver praktische redenen' als pathologie laat torpederen, is de genoemde epifanische sprong uit het discours te herkennen. Het is niet toevallig dat Coenen diezelfde sprong in het sensitivistische werk van Van Deyssel herkende en daarover in *Studiën van de Tachtiger Beweging* als breuk met de 'gemeenverstaanbaarheid'⁹¹ sprak. Bij gebrek aan 'nieuwe vastheid' kan deze breuk niet als realisatie van een oppositioneel discours beschouwd worden, maar draagt als negatie van het conventionele discours – Coenen spreekt van 'roofofbouw' op de taal⁹² – wel een kritisch element in zich. Mertens aporische zweving naar het Andere is een discoursieve, maar niet zonder betekenis.

Literatuuropgave

Anbeek, Ton, Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985, Amsterdam/Antwerpen, 1999.

Coenen, Frans, "WML", in: *De Amsterdammer*, 2 augustus 1914.

Coenen, Frans, *Studiën van de Tachtiger beweging*, Middelburg 1924.

Coster, Dirk, " 'Een zielsbelijdenis' " en "Tobias en de dood", in: Dirk Coster, *Verzamelde werken: literatuur en leven. Kritieken en beschouwingen over Nederlandse literatuur*, Leiden 1970, resp. p. 51-66 en p. 67-80.

- Dierick, Augustinus P.**, "Deviance and alienation in the early works of J. van Oudshoorn", in: *Canadian journal of Netherlandic studies: the journal of the Association for the Advancement of Netherlandic Studies*, [z. jrg.], 1997, afl. 1, p. 34-44.
- Dupuis, Michel**, "Het aaneengroeien van subject en object in Van Oudshoorns 'Willem Mertens' levensspiegel' (1914) en 'Laatste dagen' (1926): een weg naar de psychomanie", in: *Spiegel der letteren*, jrg. 25 (1983), nr. 3, p. 161-197.
- Dupuis, Michel**, "Laatste dagen (1926)", in: Dupuis, Michel, *De psyche in de spiegelkamer, psychomachie in de hedendaagse roman*, Gent, 2000.
- Gorter, Heman**, *Verzen, de editie van 1890*, ed. Enno Endt, Amsterdam 1987.
- Halsema, J.D.F. van**, *Epifanie, ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*, Groningen 2006.
- Hiddema, Frans**, *Schuld en boete in Willem Mertens' levensspiegel van J. van Oudshoorn, een psychoanalytische interpretatie*, Baarn, 1981.
- Kaleis, Huug**, "Van Oudshoorn, de zelfmoord en het vrouwelijk geslacht", in: *Tirade*, jrg. 12, nr. 133 (januari 1968), p. 33-48.
- Kemperink, Maria Gesina**, *Van observatie tot extase, sensitivistisch proza rond 1900*, Utrecht, 1988.
- Marres, René**, "Van Oudshoorn's werk: vervreemding en de ervaring van de leegte", in: René Marres, *Bewustzijn en isolement: psychologische interpretaties van literatuur*, Leiden, 1988, p. 56-80.
- Moor, Wam de**, "J. van Oudshoorn en het hoertje van de filosofie", in: *De Revisor*, jrg. 4 (1977), nr. 4, p. 59-69.
- Moor, Wam de**, *Over Willem Mertens' levensspiegel van J. van Oudshoorn*, Amsterdam, 1979.
- Moor, Wam de**, *Van Oudshoorn, biografie van een ambtenaar-schrijver*, Amsterdam, 1982.
- Oudshoorn, J. van**, *Verzamelde werken deel I: novellen en schetsen*, ed. W.A.M. de Moor, Amsterdam, 1968.
- Oudshoorn, J. van**, *Verzamelde werken deel II: romans*, ed. W.A.M. de Moor, Amsterdam, 1974.
- Prick, Harry G.M.**, *Een versmaad dichter en een trotse epigoon*, in: *Tirade*, jrg. 20, nr. 219-220 (november-december 1976), Van Oudshoorn-nummer, pag. 621-635.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Ritter, Joachim [red.], Schwabe & Co. Verlag, Basel/Stuttgart, 1971.

Noten

- 1 Dit artikel is een bewerking van de doctoraalscriptie waarmee ik eind 2004 afstudeerde aan de opleiding Nederlandse taal en cultuur aan de Vrije Universiteit Amsterdam, onder begeleiding van Prof. Dr. J.D.F. van Halsema. De uiteindelijke vorm kreeg het in het kader van een door de Daimler-Benz Stiftung gefinancierd promotieonderzoek naar het fenomeen 'epifanie' in de Nederlandse en Duitse literatuur rond 1900, dat plaatsvindt aan de Freie Universität Berlin, onder begeleiding van Prof. Dr. J.W.H. Konst.
- 2 VW II, p. 122-123.
- 3 Zie bijvoorbeeld het lemma 'J. van Oudshoorn' in het *Oosthoek lexicon Nederlandse en Vlaamse literatuur*, p. 253.
- 4 Dupuis 2000, p. 4.

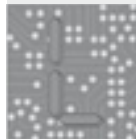
- 5 Dupuis 1983, p. 162. Wat er met 'verzinnelijke subjectiviteit' wordt bedoeld komt nog uitgebreid aan de orde.
- 6 Ik kom hier aan het eind van dit betoog op terug.
- 7 Anbeek 1999, p. 49-52.
- 8 In Anbeeks behandeling van de poetica van Zola is dit het wezenlijke punt (zie Anbeek 1999, p. 42-43) en in zijn behandeling van de kenmerken van het Nederlandse naturalisme laat hij 'objectiviteit' als één van de belangrijkste naar voren komen. (Idem, p. 51)
- 9 Het gaat hier dan ook met name om de poëtische theorie, in het bijzonder van die van Émile Zola, niet om wat hij of andere als naturalistisch beschouwde literaten daadwerkelijk schreven. Anbeek merkt hierover op: "Als een echte positivist moet de romanschrijver, net als de wetenschapsman, zoeken naar de wetmatigheden die het menselijk bestaan beheersen. Zola moet toegeven dat het 'nog' niet mogelijk is scherpe wetten te formuleren, maar het is toch wel duidelijk dat erfelijkheid en milieu voor een belangrijk deel de mens bepalen. [...] Maar de manier waarop Zola zijn theorieën in de praktijk bracht, laat enkele verrassingen zien. Zoals vrijwel alle auteurs die een bepaalde doctrine naar voren brengen, blijkt ook Zola bepaald niet recht in de leer, gelukkig." Anbeek 1999, p. 43.
- 10 Dierick 1997, p. 34: "For one thing, van Oudshoorn works illustrates a continuation of the naturalist belief in determinism."
- 11 Anbeek 1999, p. 50.
- 12 VW II, p. 69.
- 13 VW II, p. 69-70.
- 14 Coster 1970, p. 58-59. : "Wij zien [...] het bijzondere geval, het ziektegeval, veeleer dan de algemeen menselijke strijd die aan het ziektegeval is voorafgegaan."
- 15 VW II, p. 36.
- 16 De Moor 1979, p. 60.
- 17 VW II, p. 23.
- 18 VW II, p. 23.
- 19 Zie vnl. De Moor 1979, p. 39 e.v. Overigens is deze voorstelling bepalend voor De Moors gehele visie op het oeuvre van Van Oudshoorn. Zo merkt hij met betrekking tot *Een wordende* op: "Telkens lijkt Van Oudshoorn het te willen zeggen: Ouders, laat Uw kinderen toch niet alleen aantobben met deze sexualiteit, zodat ze *niet onwetend* zijn, niets behoeven te *misdriven*, niet die *verschrikking* kennen." (De Moor 1982, p. 581, cursiveringen overgenomen uit origineel.)
- 20 VW II, p. 43-44. Zie voor De Moors interpretatie van *Willem Mertens' levensspiegel* o.a. De Moor 1979, waarin hij stelt dat er aan het werk een sterk moralistische bedoeling ten grondslag lag (De Moor 1979, p. 39).
- 21 VW II, p. 122.
- 22 Van Halsema 2006, p. 105.
- 23 Van Halsema 2006, p. 35.
- 24 Zie onder meer Kemperink 1988, p. 86, waar ze sensatie omschrijft als "[...] een bijzondere gewaarwording die het de belever ervan mogelijk maakt op de wijze van een zintuiglijke waarneming een glimp van het goddelijke (onzienlijke) op te vangen"
- 25 Van Halsema 2006, p. 82.

- 26 Van Halsema 2006, p. 68.
- 27 Van Halsema 2006, p. 68.
- 28 Van Halsema 2006, p. 43.
- 29 Van Halsema 2006, p. 40.
- 30 Zie *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, artikel 'Aporie'.
- 31 Het zal duidelijk zijn dat de termen 'aporie' en 'epifanie' functioneren als twee kanten van dezelfde medaille beschouwd kunnen worden: omdat in de voorstelling van Mertens' verleden vooral de angstaanjagende leegte gearticuleerd wordt die met het wegvallen van de 'algemeene waarheden' dreigt, is hier gekozen voor het begrip 'aporie', waarmee de negativiteit van de epifanie sterker naar voren komt. Dat zich echter in de epifanie altijd zowel een bevrijding als een vernietiging manifesteert (en een epifanie dus altijd ook een aporie is, en omgekeerd) zal verderop duidelijk worden.
- 32 VW II, p. 23.
- 33 VW II, p. 44.
- 34 VW II, p. 92.
- 35 De Moor 1979, p. 71.
- 36 VW II, p. 42.
- 37 VW II, p. 48.
- 38 VW II, p. 32.
- 39 VW II, p. 44.
- 40 VW II, p. 44.
- 41 VW II, p. 117.
- 42 Marres 1988, p. 58.
- 43 VW II, p. 64.
- 44 VW II, p. 108. Cursiveringen overgenomen uit origineel.
- 45 VW II, p. 108.
- 46 VW II, p. 19.
- 47 VW II, p. 20.
- 48 Dupuis 1983, p. 176.
- 49 Kemperink 1988, p. 346 e.v. Van dit onderzoek heb ik zeer dankbaar gebruik gemaakt. Dat ik me op een aantal punten niet in Kemperinks interpretatie van *Willem Mertens' levensspiegel* kan vinden, heeft dan ook niets de kwaliteit van haar onderzoek te maken, maar met het gegeven dat ik anders tegen de door haar naar boven gehaalde verbanden aankijk.
- 50 Ik zal me in deze beschouwing noodgedwongen tot de intertekstuele verbindingen tussen *Willem Mertens' levensspiegel* en Van Deyssel beperken, hoewel er tenminste ook reminiscenties aan het werk van Gorter in Van Oudshoorns oeuvre herkend kunnen worden. Enno Endt heeft er in zijn verantwoording van zijn editie van *Verzen* (p. 206) al op gewezen dat Van Oudshoorn in *Bezwaarlijk verblijf* de versregel 'Laat ik nu denken hoe dat alles was' citeert (VW I, p. 453). Dezelfde regel wordt geciteerd in *Laatste dagen* (VW I, p. 296). Niet toevallig wordt juist dit gedicht door Van Halsema aangehaald als kroongetuige van een articulatie van een epifanie. (Zie Van Halsema 2006, p. 90-91). Andere, minder letterlijke verbinding zijn in *Het onuitsprekelijke en Nachtgeest* aan te treffen.
- 51 Van Halsema behandelt in dit verband *Een liefde, Menschen en bergen* en *Het leven van Frank Rozelaar*.

- 52 Van Halsema 2006, p. 69.
- 53 Van Deyssel, *A. Aletrino*, p. 186.
- 54 Van Halsema 2006, p. 64.
- 55 Voor een zeer nauwgezette beschrijving van het biografische aspect van de verbinding tussen Van Deyssel en Van Oudshoorn, of beter gezegd: tussen Karel Alberdingk Thijm en J.K. Feijlbrief, zie Prick 1976.
- 56 VW II, p. 108. Cursiveringen overgenomen uit origineel.
- 57 Kemperink 1988, p. 358.
- 58 Van Deyssel, *Over Louis Couperus*, p. 307. Eerste cursivering in origineel, tweede cursivering van mij.
- 59 Kemperink 1988, p. 358.
- 60 VW II, p. 89.
- 61 VW II, p. 89.
- 62 Van Halsema 2006, p. 67.
- 63 VW II, p. 89.
- 64 Van Deyssel, *Apokalyps*, p. 259. Mijn cursiveringen.
- 65 Idem, p. 262.
- 66 Van Deyssel, *Marcellus Emants, van Zola tot Maeterlick*, p. 286.
- 67 Van Halsema 2006, p. 42 en p. 50.
- 68 Kemperink 1988, p. 350.
- 69 Kemperink 1988, p. 350.
- 70 VW II, p. 65.
- 71 Kemperink 1988, p. 350.
- 72 VW II, p. 19.
- 73 Kemperink, 1988, p. 358.
- 74 VW II, p. 65.
- 75 VW II, p. 108.
- 76 De Moor 1977, p. 65.
- 77 Kemperink 1988, p. 357.
- 78 Dupuis 2000, p. 11.
- 79 Dupuis 1983, p. 167.
- 80 Dupuis noemt met name het surrealisme (zie Dupuis 1983 p. 178), maar ook iemand als Kafka (Dupuis 1983, p. 162).
- 81 Dupuis 1983, p. 179.
- 82 Dupuis 2000, p. 7.
- 83 Dupuis' uiteindelijke psychoanalytische duiding van *Willem Mertens' levensspiegel* moet echter in vergelijking met de interpretaties van Frans Hiddema (zie Hiddema 1981) en vooral Huug Kaleis (Kaleis 1981) bescheiden worden genoemd.
- 84 Van Halsema 2006, p. 37.

- 85 Van Halsema 2006, p. 37. Van Halsema verwijst hier op zijn beurt naar literatuur van Langbaum (zie Langbaum, 'The Epiphanic Mode [...]', in Tigges, W. [ed.], *Moments of Moment; Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta 1999.) en Nichols (zie Nichols, Ashton, *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*. Tuscaloosa and London 1987.)
- 86 Van Halsema 2006, p. 129-130.
- 87 Coenen 1914. Cursiveringen overgenomen uit origineel.
- 88 Coenen 1914. Cursiveringen overgenomen uit origineel.
- 89 Coenen 1914. Mijn cursiveringen.
- 90 Coenen 1914.
- 91 Coenen 1924, p. 83.
- 92 Coenen 1924, p. 87.

Walewein en God



OVER DE THEOLOGISCHE ACHTERGRONDEN VAN EEN ARTURVERHAAL

Johan H. Winkelman

Inleiding

De *Roman van Walewein*, die rond het midden van de 13e eeuw door de Vlaamse auteurs Penninc en Pieter Vostaert werd geschreven, heeft over wetenschappelijke belangstelling nooit te klagen gehad. Het onderzoek was vooral geïnteresseerd in het hoofse karakter van de Walewein-figuur. Janssens zag in Walewein de voorbeeldige representant van de Arturwereld, terwijl de ridders van de tafelronde voor hem 'op exemplarische wijze de hele hoofse gemeenschap' vertegenwoordigden (1985, 28). Niet alleen in de Nederlandstalige maar ook in het Engelstalige onderzoek zijn de loftuitingen voor Walewein niet van de lucht. Volgens Kelly (1999, 34) is de held, 'marked for success', gekleed 'in the mantle of unique excellence', kortom, hij is 'the best knight'. Er bestaan echter ook analyses die in een wat genuanceerdere opvatting resulteren. Lacy stelt bijvoorbeeld vast dat Walewein, die ondanks dat hij in vele scènes een niet te ontkennen hoofse voorbeeldigheid aan de dag legt nog 'enough imperfections' vertoont, zoals 'occasional fears' en 'rare vulnerable moments in combats' (Lacy 1999, 48). Er was voor Janssens een duidelijke reden aan te wijzen waarom Walewein in de Dietse roman de trekken van een superheld vertoonde. Hij beschouwde de superlativistische beschrijving van Walewein als een bewuste reactie op de Franse Gauvain, die in de (post)klassieke Franse Arturtraditie niet zelden negatief werd uitgebeeld. Wie de *Roman van Walewein* met een intertekstueel getinte bril wenst te lezen ziet in de Dietse held een 'rehabilitated Gauvain' (Walters 1999, 197). Het hier in het kort geschetste onderzoek heeft voor de interpretatie van de *Roman van Walewein* opmerkelijke resultaten geboekt. Men slaagde er in de Vlaamse roman binnen het spectrum van de Westeuropese, met name Franse Arturpiek nauwkeuriger te situeren. Besamusca verfijnde de observaties. Hij vergeleek drie objecten uit de *Walewein*-roman met hun 'equivalenten' uit de Franse Artur- en Graaltraditie: het schaakspel met de Graal uit de *Queste*, de beschermende zetel met de gevaarlijke zetel uit de *Lancelot-Graal*, het zwaard met de twee

ringen met het wonderzwaard van de Graalridder Galaad. Het Middelnederlandse publiek zou, zo luidt zijn mening, op deze wijze worden uitgenodigd drie profane objecten met drie religieuze te vergelijken. Hij meende te mogen concluderen dat de twee ideale ridders bewust naast elkaar worden geplaatst, ieder in hun specifieke hoedanigheid. Galaad, de graalridder, vormt voor hem het boegbeeld van het 'religieuze ridderschap', Walewein, de schaakspelridder, daarentegen het toonbeeld van het 'hoofse ridderschap' (Besamusca 1993, 56). Het doel van de Walewein-auteur(s) zou niet alleen geweest zijn het negatieve Gauvain-beeld, dat ons in de (post)klassieke Arturtraditie uit de Romania tegemoet treedt, door de positieve profilering van 'hun' Dietse Walewein ongedaan te maken. Besamusca gaat nog verder: 'In *Walewein*, the destructive influence of religious chivalry on the Arturian world is resented. Secular chivalry, personified by Walewein, is restored to its old glory in the Middle Dutch romance' (Besamusca 2000, 216). Besamusca heeft overigens het hier gemaakte strenge onderscheid tussen wereldlijk en religieus ridderschap zelf al eerder gerelativeerd: 'Bij nader toezien is de tegenstelling slechts schijn [...]'. Walewein handelt 'onder protectie van God en wordt [...] als christenridder gepresenteerd' (1993, 177-178). Alleen al het feit dat het seculiere ridderschap geheel verankerd is in de christelijk-feodale maatschappijstructuur van de Middeleeuwen (te denken valt bijvoorbeeld aan de rol van de geestelijkheid bij de ridderwijding, het religieuze ridderbegrip *militia Christi*, etc.) doet ons aan de bruikbaarheid van een begrippenscheiding (wereldlijk versus religieus ridderschap) twifelen. Onderzoek naar de invloed van het christelijk-religieuze denken op het zich in de *Walewein*-roman onttrollende verhaal lijkt ons voor de interpretatie uitermate relevant. Enig voorwerk is reeds verricht, met name in het Engelstalige *Walewein*-onderzoek. Lacy wees recentelijk op de episode uit de roman waarin de stervensbegeleiding van de Rode Ridder door Walewein wordt gethematiseerd: 'Throughout this section, the author allies martial efforts with religious concerns, [...] conferring upon the text an almost hagiographic character, though without displacing traditional chivalric themes' (1999, 51). (Vgl. auch Walters 1999, 202: 'Walewein's piety at times attains a hagiographic character'). Zijn gehele optreden, met name zijn raad aan de stervende booswicht om Maria, de Moeder Gods, om genade te bidden, is voor Lacy 'illustrative of his new persona'. Hij meent te kunnen vaststellen dat Walewein zich niet alleen profileert als een wereldlijke ridder maar daarnaast evolueert tot een religieuze held.

In het navolgende onderzoek analyseren we vanuit een theologische invalshoek de *Walewein*-roman in een poging de christelijke achtergronden van waaruit het verhaal (o.a.) begrepen dient te worden, nader te bepalen. Onze aandacht gaat daarbij in het bijzonder uit naar de rol die Walewein binnen het verhaalgebeuren speelt. We kiezen ervoor het werk zélf bij de interpretatie centraal te stellen. De Middelnederlandse citaten en de versnummers zijn afkomstig uit de *Walewein*-editie van Van Es (1957); waar ons dit nodig leek, is een vertaling toegevoegd.

Appropriatioleer

Penninc, de auteur die de roman concipieerde, maar de voltooiing ervan voor een kwart aan Pieter Vostaert moest overlaten, heeft in zijn proloog het gewenste receptieperspectief van waaruit het publiek zijn werk dient te beschouwen, nader bepaald. De proloog van de *Walewein*-roman bestaat namelijk voor het grootste deel uit een gebed (v. 8-22) dat Penninc in de mond wordt gelegd. De auteur wendt zich tot de engelen van de hemelse troon met de bede om hem de Goddelijke gaven te verlenen die hij voor het schrijven van zijn boek nodig heeft. Ter structurering van het gebed gebruikt de theologisch onderlegde auteur de zogeheten *appropriatio*-leer, die aan de drie goddelijke Personen van de Drievuldigheid, de Vader, de Zoon en de Heilige Geest, bepaalde kenmerkende eigenschappen toekent. God de Heilige Geest verleent goedheid en verstand (geest), God de Zoon verleent de wijsheid, en God de Vader verleent de kracht. Ter structurering van het prolooggebed verwerkt Penninc op speelse wijze deze kernbegrippen uit de *appropriatio*-leer (Winkelman 1985, 97-109). Bovenal gaat het hem in het gebed om de verwoording van de traditionele bede om inspiratie, zodat de goddelijke Personen, met name de Heilige Geest, in zijn menselijke geest werkzaam zijn. Zo kan er een dichtwerk ontstaan, waarin de toehoorders *doghet [...] moeten merken* (v. 12). Dat het in de *Walewein* niet alleen zou gaan om hoofse deugdzaamheid, maar eveneens om moraal-ethische aanwijzingen, om een zedenles, is, gezien de religieuze context, op voorhand niet uit te sluiten. Duidelijk is dat Penninc, *diene maecte* („die het boek maakte”, v. 23), zijn kunde en talent afleidt van de grote Maker, de drievuldige God, die in hem werkzaam moge zijn.

In de romantekst blijft het christelijke concept van de drie goddelijke Personen steeds aanwezig. God wordt, meestal in de Persoon van de Zoon, door de romanfiguur in gebed aangeropen wanneer hij zich in een noodsituatie bevindt. Als bijvoorbeeld de vervaarlijke drakenberg Walewein de weg verspert, wendt hij zich voor hulp tot Jezus, en noemt Hem God, het Kind van de Heilige Maagd Maria (v. 248). Van Hem verwacht Walewein een oplossing. Maar niet alleen als Kind van Maria, ook als Kind Gods, of juister geformuleerd, als Zoon van God de Vader, wordt Jezus aangeduid, bijvoorbeeld door koning Wonder, die God en zijn Kind (v. 1004 vlg.: *Dies si God ghebenedijt [...] ende zijn kint*) dankt voor Waleweins genezing in het wonderbed. In de duisternis van de drakenberg knielt Walewein in gebed neer en smeekt God om hulp, *die dor ons staerf/ Ende om ons coret die bitter doot* (v. 292 vlg.: ‘die om onzentwille heenging en de bittere dood stierf’). Christus, vertrouwd met dood en doodsnoed, wordt als Helper in nood aangezocht. De Zoon Gods, *die dor ons bittre wonden [ontfinc]* (v. 3951: ‘om onzentwille bittere wonden ontving’), wordt door Walewein als lijdende Mens aangesproken in de episode van de Rode Ridder, met name in zijn kwaliteit van Verlosser. De mishandelde jonkvrouw bidt voor haar kwelgeest, de moordenaar van haar broer: God, die de bittere dood stierf, moge, net als zij, hem zijn zonden vergeven (v. 4064 vlg.). Tijdens de lekenbiecht spreekt

Walewein, in zijn rol van lekenpriester, de stervende misdadiger toe het ‘sacrament’ tot zich te nemen, hetgeen God en Zijn Moeder (v. 4101) welgevallig zal zijn. Als Roges’ tante ten opzichte van de boze stiefmoeder, die Roges betoverde en in een vos veranderde, een tegenvloek uitspreekt, verwijst zij naar het aangerichte leed en beroept zich vervolgens, om haar woorden kracht bij te zetten, op God die zich liet kruisigen en Heer is van de hemelse troon (v. 5726 vlg.). Vrij talrijk zijn de toespeelingen in de tekst op God de Schepper, bijvoorbeeld in de tot formule afgezwakte aanduiding *God die mi gheboot* (v. 478, v. 1219 etc.), in de betekenis: die mij het leven schonk. Zeer waarschijnlijk wordt hier aan God de Vader gedacht, de *potentia* in de Drieëenheid. In de uitdrukking *creature die God gheboot* (v. 4780: ‘schepsel dat God het leven gaf’), wordt de wending verduidelijkt. Opvallend weinig wordt in de tekst direct naar de derde Persoon van de Drieëenheid, de Heilige Geest, verwezen (uitzonderlijk v. 8478: *Bi den helegen gheeste*). Waar het in de *Walewein*-tekst mogelijk is om in de gods-aanduiding een Persoon van de Heilige Drieuldigheid te onderscheiden, valt op dat het merendeel van de (beperkte) voorbeelden Christus noemt. Men zou derhalve voorzichtig van een christocentrische theologieopvatting in de *Walewein*-roman kunnen spreken. (Vgl. voor christocentrisme Janssens [z.j], 162-165). Overigens is het van belang vast te stellen dat niet zelden in de theologische geschriften (met name in de volkstaal), en mogelijk ook in de *Walewein*-roman, de strenge scheiding tussen de specifieke eigenschappen die aan de drie goddelijke Personen werden toegeschreven vervaagde.

Transformatiewonder

Er is een detail in de proloog van de *Walewein*-roman dat in religieus verband onze aandacht trekt. De dichter spreekt over een wonder dat Christus verricht zou hebben: Hij maakte *vanden stene [...] broot* (v. 15). Dit transformatiewonder werd volgens de proloogtekst verricht door God die om onzentwille geboren werd (v. 14). Opvallend is dat het transformatiewonder in een adem genoemd wordt met een ander wonder, het incarnatiewonder. God werd door de geboorte van Jezus-Christus mens, en dus medemens. En dit nadrukkelijk ‘om onzentwille’, tot ’s mensenheil. De wonderlijke transformatie van steen in brood die hier aan Christus wordt toegeschreven, vindt in de Bijbel overigens geen vermelding. We nemen aan dat Penninc bijbelse beeldspraak varieerde en aan de verzoeking in de woestijn heeft gedacht (Mattheus 4,3: ‘Indien gij Gods Zoon zijt, zeg dat deze stenen broden worden’) toen hij de verzen opschreef. De betekenis is duidelijk. Penninc brengt het broodwonder in verband met de door hem toegepaste bewerkingsmethode. Op deze wijze treedt hij met Christus in een ‘typologische’ relatie. De door de dichter gevonden, voor het Dietse publiek ontoegankelijke materie wordt door hem omgewerkt tot een genietbaar dichtwerk (Winkelman 1985, 102-104). Daartoe smeekt Penninc God de Zoon: *Verlene mi die wijsheit so groot* (v. 16), om dit transformatiewonder te kunnen verrich-

ten. Dat deze aanwijzing – net als de in het verhaal verwerkte bronvermeldingen – vermoedelijk niet naar een Franse bron verwijst, maar als een fictionele bronaanduiding moet worden aangemerkt, is hier niet relevant. Het gaat ons om de intentie van de auteur, zijn dichtwerk in een christelijk perspectief te plaatsen, dat hij als brood, met alle sacraal-eucharistische connotaties van dit begrip, aan zijn publiek wenst aan te bieden. Walters ziet verband tussen het broodwonder in de *Walewein*-roman en een andere wonderbaarlijke spijziging uit de bijbel. Zij herinnert aan de wonderbaarlijke vermeerdering van de vijf broden en de twee vissen, zoals in Mattheus 14, 19 wordt beschreven. Zij is verder van mening dat de Middelnederlandse auteur zichzelf presenteert ‘as a Christ-like figure’. Deze auteursintentie heeft volgens Walters consequenties voor het verhaal zelf. Met de broodmetafoor plaatst de dichter het verhaal, in het bijzonder de ‘chivalric actions in the service of a Christian god. Walewein’s charitable acts provide a model for imitation’ (1999, 206 vlg.). We stellen vast dat ook Walters in de *Walewein*-figuur niet uitsluitend het toonbeeld van het hoofswerelds ridderschap ziet, maar hem evenzeer als een *miles Dei* beschouwt die in een bijzondere relatie tot God staat.

Met de verwijzing naar het broodwonder sluit Penninc aan bij een theologisch vraagstuk dat in die tijd de belangstelling trok. Tijdens het 4e Lateraanse Concilie van 1215 werd de leerstelling van hét broodwonder, de transsubstantiatie van het brood in het lichaam van Christus, plechtig afgekondigd (Dinzelbacher 2003, 94). Dit leidde tot een toenemende belangstelling voor de meest wonderlijke transsubstantiaties. De *Walewein*-roman geeft hiervoor een voorbeeld tijdens de zogeheten ‘lekenbiecht’. Walewein treedt als lekenpriester op en neemt de Rode Ridder de biecht af. (Vgl. vooral Jongen 2000, 45-58). Maar het heilige brood, de hostie, ontbreekt op het gevechtsterrein. Er vindt daarom een opvallend vervangersritueel plaats. Vanonder zijn rechter voet neemt Walewein aarde weg en nodigt de stervende ridder uit de mond te openen, waarop hij hem in Gods naam (v. 4099) de sacramenten der stervenden toedient. Aarde transformeert zich in de heiligende hand van Walewein tot Ons Heer. Dat tijdens deze symbolische communie ter vervanging van de heilige hostie een handvol aarde (ook stof, of drie grashalmen, zouden in aanmerking komen) werd gebruikt, blijkt, hoewel door de kerkelijke autoriteit als ondogmatisch bestreden, in de middeleeuwse geloofstraditie vrij gangbaar (Draak 1936, 170-173). Transformaties vormen in de *Walewein*-roman een geliefd thema: een jongeman wordt omgetoverd tot een vos, men transformeert een vrouw in een pad, zwarte vogels veranderen in witte, water wordt vuur, en ... de wereldlijke Arturridder Walewein ontwikkelt zich tot een religieuze held (Lacy 1999, 52).

God in de hoofse wereld

De hoofse wereld van de *Walewein*-roman is doordeesemd van middeleeuws religieus denken. Met name de korte formule ‘God weet’ is in het hoofse discours geliefd.

De spreker wil met de formule de eigen woorden kracht bijzetten en God tot getuige maken van de waarheid van het gesprokene. Deze oorspronkelijke betekenis heeft overigens in de hoofse conversatie inflatie ondergaan. De woorden zijn vervaagd tot een veel gebruikte bekrachtigingsformule met de gevoelswaarde van het huidige ‘wis en waarachtig’. Bovendien blijkt de wending met voorliefde door de auteur in rijmpositie te worden gebruikt, wat ook al op betekenisverzwakking zou kunnen duiden. Drie voorbeelden uit vele. Als koning Wonder vraagt of de maaltijd gereed is, antwoordt de knaap: Nee, heer, *Godweet* (v. 940, in rijmpositie). Indien Walewein het wegzwevende schaak simpelweg gevangen had, zou hem volgens Wonder veel ellende bespaard zijn gebleven, *Godweet* (v. 1226, in rijmpositie). Walewein vraagt de knaap, voordat hij Gringolet afstaat, of hij op tijd bij het tweegevecht aanwezig zou zijn als hij over een paard beschikte. Deze antwoordt bevestigend: Ja, *Ghodweet* (v. 1511, in rijmpositie). Veelvuldig komt in de *Walewein*-roman ook de uitroep *Bi Gode* voor, ook ter bekrachtiging van het gesproken woord. Als de knaap op Gringolet, Waleweins paard, aan het Arturhof verschijnt, vreest iedereen het ergste. Maar Keie, door de koning terechtgewezen, antwoordt ironisch: Bij God, heer Koning, van Walewein zult u eer beleven (v. 1740 vlgg.). De koning reageert met dezelfde formule: Bij God, uw boosaardige schertsen kunnen we heel goed missen. Het lijkt erop dat in deze dialoog krachtterm tegenover krachtterm geplaatst wordt. Soms wordt de formule gebruikt ter bekrachtiging van een plechtige belofte. Walewein belooft koning Wonder *bi Gode* (v. 1262) een (onbekende) bede te vervullen om zodoende het schaakspel op hoofse wijze (en niet door strijd) te verwerven. De schildknaap van koning Amadijs antwoordt op Waleweins vraag, of de knaap die door Artur tot ridder gewijd werd op de steun van zijn verwanten kan rekenen. Het antwoord luidt: Bij God, nee! (v. 1915 etc.), hetgeen zoveel zou kunnen betekenen als ‘Nee, helemaal niet’. Als variant kan de formule *bi onsen here* (bijvoorbeeld: v. 2556) of het nog krachtigere *Biden here van hemelrike* (bijvoorbeeld v. 1998, v. 5616) gelden. Ook de aanroeping *Biden goeden daghe* (bijvoorbeeld: v. 4210, v. 4260, v. 8672), waarbij vermoedelijk niet ‘Gods gunst’ (vgl. van Es) wordt bedoeld, maar naar de Goede Dag bij uitstek, Goede Vrijdag (Jezus’ sterfdag) wordt verwezen. De mogelijkheden zijn legio. Men kan zijn woorden kracht bij zetten door te verwijzen naar de Gods liefde (v. 2568 etc.), naar onze Lieve Vrouwe (v. 3378), naar het geloof (v. 3059: *bi mire wet*), etc. Daarnaast wordt de bekende uitdrukking ‘zo [waar] God helpe’ veelvuldig gebezigd (v. 947, v. 1156, v. 1587, v. 2810, v. 4676, etc.). Ook de term ‘in Gods naam’ (v. 4579, v. 7408, v. 7781), waarmee wordt aangegeven dat iets op Goddelijk gezag plaatsvindt, hoort tot de bekrachtigingsformules.

Het hoofse begroetingsceremonieel is doorspekt met hoofse-religieuze formules, zoals uit een voorbeeld, de analyse van Waleweins ontvangst bij koning Amoraen, moge blijken. Onze held rijdt de poort van het kasteel van Amoraen binnen in de hoop dat *God selve moete mi bewaren* (v. 2952: ‘God zelf moge mij beschermen’). Als hij naar binnen gereden is spreekt hij de bede uit dat God hem zal toestaan zonder schande en verdriet terug te rijden (v. 2962). Door deze bede hoopt hij zijn terug-

tocht veilig te stellen, je weet maar nooit. Walewein is daarna getuige van een hoofdschouwspel dat zich op het plein afspeelt: er wordt geschaakt, tric-trac gespeeld, met de bal geslagen en met de steen geworpen. Hij wordt hoofds begroet door twee knapen met de woorden: *God van hemelrike/ Die gheve jou al dat ghi begaert!* (v. 2980 vlg.). Zij verzoeken Walewein beleefd zijn paard aan hen af te geven. Daarna volgt de zegenswens: Moge God u een gunstig lot bescheiden (v. 2984). Walewein laat in zijn reactie zich niet onbetuigd: *Dat jou God moete eren/ Soete knape!* (v. 3010). Als Walewein gehoord heeft hoe het kasteel heet (Ravensteen), vraagt hij hoffelijk wie de bezitter is. Hij spreekt de knaap daarbij aan met de woorden: Vriend, moge God u liefhebben (v. 3018). Als Walewein heeft vernomen dat hier koning Amoraen, de eigenaar van het wonderzwaard woont, antwoordt hij uiterst verheugd: Dat God u eer geve, lieve jongeling (v. 3025 vlg.). Als de jongeman Walewein uitgelegd heeft wie koning Amoraen is verklaart hij zich bereid, als Walewein daartoe gebiedt, hem daarheen te leiden. Walewein stemt in, en hij voegt eraan toe: Dat God u eer moge geven! (v. 3037). Het valt op dat de hogere in rang, de ridder Walewein, tegenover de knaap zich uiterst beleefd opstelt. Niet verwonderlijk: niet alleen beantwoordt hij de vriendelijke begroeting, maar hij moet ook informatie los krijgen, wat zeer wel lukt. Als koning Amoraen daarna Walewein opmerkt staat hij op en onthaalt de aangekomene gastvrij. Hij kent Walewein en noemt hem bij zijn naam. Hij roept uit: Mij is grote eer ten deel gevallen, God zij daarvoor geprezen (v. 3048 vlg.). Dat Walewein naar zijn hof gekomen is: Daarvoor zij God gedankt (v. 3051). Wie mocht menen dat het bij dit soort begroetingen gaat om beleefde, maar holle frasen, vergist zich. Bumke merkt op, dat het in wezen gaat om een ‘feierliche Handlung von rechtlicher Bedeutung’ (1986, 299). De groet kan door de gast als een vredesteken worden opgevat, als een feodaal huldeblijk. Na de loftuitingen van Amoraen reageert Walewein met de vriendelijke woorden: God moge u belonen, heer (v. 3056). Daarna houden de hoofse plichtplegingen voorlopig op, en gaan de heren hand in hand (lichaamstaal vervangt de vriendelijke woorden) naar de ridderzaal voor het feestelijke maal.

Een ontvangst kan ook killer aflopen. De hertog, die later het gastrecht zal schenden, reageert op Waleweins groet niet met een wedergroet. Bars vraagt hij zonder inleiding, wie Walewein is en wat hij zoekt. Walewein legt de situatie uit, zonder overigens zijn naam te noemen. Daarna wil de hertog weten wie de jonge dame is. Als hij antwoord heeft gekregen op zijn vragen zegt de hertog, zonder verdere hoffelijkheden, dat Walewein mag blijven en mee kan eten. Omwille van *alre ridders ere/ Dor alre vrouwen ere mede* (v. 8786 vlg.) – naar God wordt niet verwezen – is de hertog bereid hen te ontvangen, waarop Walewein, hoofds als altijd, (ironisch?) antwoordt: God moge u belonen, heer, voor uw hoofsheid (v. 8788). Maar de hertog reageert niet op deze woorden. Hij beveelt kortaf, dat Walewein en zijn vriendin hun handen moeten gaan wassen, alsof de hoofse ridder die aanwijzing nodig zou hebben. Als dan later blijkt dat Walewein schuldig is aan de dood van zijn zoon, schendt de hertog het gastrecht (vgl. Draak 1936, 183-199) door Walewein en

Ysabele gevangen te nemen, hoewel hij, door hen als gasten in zijn huis te ontvangen de plicht op zich nam hen te beschermen.

In het hoofse discours worden bij het afscheid regelmatig voorbeden geuit. Men wenst de vertrekkende Walewein toe: God ons aller Heer hoede u voor schande (v.147, v. 236). Artur spreekt een bede voor onderweg uit: God moge u geleiden! (v. 229). Of er wordt bij het afscheid opgemerkt: Blijf in Gods geleide (v. 8458). Soms wordt in een gesprek de liefde Gods over iemand afgeroepen (v. 1784, v. 3018, v. 5664), of bidt men om Gods bescherming (v. 2910). Niet altijd is de kreet om bijstand van boven even serieus te nemen. *Helpt God!* (v. 956), roept Walewein ontsteld uit, als hij bemerkt dat hij poedelnaakt in het bed van koning Wonder ligt, wat wellicht zoveel betekent als het huidige ‘Godallemachtig’ of misschien wel ‘asjemenou’. Veelvuldig zijn ook de aanroepingen waarin God dank betuigd wordt voor bewezen diensten. Als Walewein tijdens het drakengevecht de dolk aan zijn zijde vindt dankt hij God daarvoor (v. 529, v. 3888), de redding uit de omklemming van de staart van de draak geschiedde *God danc* (v. 574), voor zijn bevrijding dankt hij nogmaals *Gode van hoghen rike* (v. 576). Als later blijkt dat Walewein niets van het zwaard met de twee ringen te vrezen heeft dankt hij vriendelijk God, onze Heer van het hemelrijk (v. 3363 vlgg.).

In een roman waarin zo zeer het accent ligt op het christelijke geloof, is het verwonderlijk, dat, hoe ver Walewein zich ook van het Arturhof verwijderd (tot in het verre Indië toe), hij nergens op moslims stuit. De oppositie tussen christenen en moslims, een realiteit in de 13e eeuw, wordt in de roman niet gethematiséerd, of anders gezegd: doodgezwegen. Waleweins meedogenloze vechtwijze in Indië (en elders) kan dus niet worden gelegitimeerd door geloofsverschil, hoewel Lacy ‘a crusading spirit’ in de roman meent te kunnen ontdekken (1999, 51). Dat de dichter voor bloedige details tijdens Waleweins gevechtshandelingen bij het *chanson de geste* te rade ging, waar de ‘strijd tussen christenen en Saracenen’ centraal stond, heeft onlangs Zemel aangetoond (2005, 33). Sporadisch wordt in de roman op geloofs- en cultuurverschillen gezinspeeld. Zo vraagt Walewein aan de in een vos veranderde mens Roges, of hij ooit werd gedoopt. Dan volgt aansluitend de vraag: *Of sidi noch een sarrasijn?* (v. 5312). Hetgeen de vos ontkent. In stoffelijke vorm is de moslimwereld een enkele keer in de *Walewein*-roman aanwezig. Zo geeft koning Wonder Walewein op de terugreis naar het Arturhof een prachtige mantel van Saraceense makelij (v. 10992). Tegen wie mag het zwaard met de twee ringen getrokken worden? Aanvankelijk tegen iedere willekeurige tegenstander. Walewein richt met het wonderzwaard een massaslachting in Indië aan, waar de bewoners, zo blijkt uit allerlei uitlatingen, christenen zijn. Ook tegen de Rode Ridder, die hem later als Dankbare Dode uit de kerker van Indië bevrijdt, hanteert hij het dodelijke wonderzwaard. Maar later in het vertelverloop constateren we een opvallende barst in het vertelporselein. Tijdens het gevecht met Estor, de Zwarte Ridder, merkt de auteur plotseling op dat Walewein gezworen heeft, het zwaard nooit tegen een christenmens te gebruiken. Dit zou betekenen dat het Walewein (plotseling) ver-

boden is, medechristenen te doden. Dit verbod gold in de historische werkelijkheid overigens ook voor ridders van de geestelijke ridderorde der Tempeliers (Barber 2005, 219). Schemert hier toch iets van de 13e eeuwse realiteit door?

God, Maria en de mens

God heeft in het universum van de *Walewein*-roman met bepaalde mensen een bijzondere band. Tot deze uitverkorenen behoort zonder twijfel koning Artur. De vorst resideert in Carlioen. Een kostbaar schaakspel vliegt de ridderzaal binnen, maar verdwijnt als niemand aanstalten maakt erop te schaken. Artur wenst het kostbare object in zijn bezit te krijgen, maar de tafelronde zwijgt. Als geen van zijn ridders het voorwerp voor hem gaat halen zal hij er zelf, zo dreigt Artur, achteraan gaan. Om zijn woorden kracht bij te zetten verwijst hij daarbij naar drie dingen. Hij noemt allereerst het symbool van zijn koningsschap, zijn kroon. Daarnaast refereert hij aan een andere Koning, die Heer van de hemelse troon (v. 90). Het verband met deze hoge autoriteit wordt duidelijk als koning Artur (ten derde) herinnert aan het feit dat hij alle macht van God ontvangen heeft (v. 91 vlg.). Zijn macht bezit hij van Godswege, hij is koning bij Gods genade: 'Herrschaft wurde im Mittelalter also als von Gott eingesetzt verstanden' (Althoff 1998, 60). Wereldlijk gezag werd volgens middeleeuwse opvatting na de zondeval door God ingesteld, omdat de mens, die aan een autoriteit zou zijn onderworpen, van het kwaad zou worden afgehouden. De vorst werd gezien als een werktuig van God op aarde (Althoff 1998, 61), hij diende niet alleen streng en rechtvaardig te zijn, maar ook barmhartig. Hij was verplicht het christelijke geloof te verdedigen, de kerk te beschermen, zwakken en armen bij te staan. Deze ethische eis aan het adres van de koning ging op het ridderdom over en vindt een afspiegeling in de plichten die aan de ridder bij zijn ridderwijding worden opgelegd (Althoff 1998, 64). Zo zegt koning Artur in de *Walewein*-roman tegen de schildknaap, na hem het zwaard plechtig te hebben omgecord: wees de eer indachtig, streef naar de deugdzaamheid, help weduwen en wezen, bescherm allen die u in vreze aantreft, riskeer daarvoor uw eigen leven (v. 1843-1853). Deze eed herhaalt zich in gevarieerde vorm als Walewein een bekeerde misdadiger op zijn plichten wijst. Opnieuw worden de weduwen en wezen genoemd, samen met de opdracht degenen die in vreze zijn te beschermen. Bovendien wordt de man eraan herinnerd, *Dat ghi zult eren die heligh kerke/ Ende starken Gods ghewerke* (v. 4333 vlg.).

Niet minder innig is de band tussen God en Walewein, de volle neef van Artur, Arturs zusters zoon (v. 2793). Hij heeft met God, dat blijkt wel uit de loop van het verhaal, een bijzondere relatie. Hier volgen enkele voorbeelden. Koning Amadijs, die beloofd had de schildknaap in zijn rechtsstrijd te zullen beschermen, maar werkeloos toekeek toen deze door de vijandige partij werd aangevallen, ziet hoe Walewein te hulp snelt om de knaap bij te staan. De koning zegt bij zichzelf: Het

lijkt wel een engel die uit het hemelrijk is gekomen; God heeft hem gestuurd om de schildknaap te helpen (v. 2254 vlgg.). De opmerking van de koning moet worden verklaard uit het feit, dat Walewein in de strijd een bovennatuurlijke dapperheid aan de dag legt. In dezelfde passage wordt verder vermeld dat de redding van de knaap alleen mogelijk was door het coöperatieve ingrijpen van het Opperwezen en de Arturridder. De auteur merkt namelijk op dat de knaap niet uit zijn benarde positie zou zijn bevrijd *Ne waer die helpe Gods ende van Waleweine* (v. 2657: ‘Zonder de hulp van God en van Walewein’). God en mens worden als reddende instanties naast elkaar geplaatst, waarbij de ridder het uitverkoren instrument Gods wordt. Later in dezelfde episode dankt de schildknaap, tot tranen geroerd, bij het afscheid Walewein met de woorden: *mijn leven/ Dat hebdi mi naest Gode gegheven* (v. 2749 vlg.). Een opvallende dankbetuiging. De knaap merkt op dat niet alleen God de Vader hem (bij zijn geboorte) het leven schonk, maar dat Walewein hem, door zijn leven te redden, (voor de tweede keer) het leven gaf.

De innige relatie tussen God en Walewein blijkt ook uit de scène die het lot van de jonkvrouw beschrijft die onverdiend door de Rode Ridder werd afgerost. In haar nood smeekt de vrouw de Heer haar een helper te zenden die haar uit de ellende kan verlossen. Ze noemt zo’n helper een *gods vrient* (v. 3714). Haar bede gaat direct in vervulling, want Walewein, die kennelijk aan dit signalement voldoet, snelt haar te hulp en roept de booswicht ter verantwoording. In het gevecht in Indië, als Walewein, om tot prinses Ysabele door te dringen, talrijke verdedigers moet verslaan, blijkt opnieuw de bijzondere band tussen God en de held. De overmacht aan vijanden is zo groot dat Walewein nauwelijks een kans maakt. In de discussie met de wachters wijst Walewein op God, die macht en zeggenskracht heeft over alle mensen. Op deze krachtbron vertrouwt hij blindelings. Hij voegt de vijand dan ook toe: *Ik hadde liever hem allene/ In hulpen dan ju allen gader* (v. 7052: ‘Ik zou liever hem alleen tot hulp hebben dan jullie allemaal bij elkaar’). Het is niet onwaarschijnlijk dat Walewein hier spreekt over God de Vader, de eerste Persoon van de heilige Drievuldigheid, de zetel van de *potentia* (kracht). Vervolgens doet Walewein een opmerkelijke uitspraak over God: ‘Hij is mijn vader, Hij zal zijn kind beslist beschermen!’ (v. 7054 vlg.). De ridder Walewein beklemtoont dat er tussen God en hem een Vader-kind-relatie bestaat. Walewein beschouwt zichzelf als een Godskind, een aanduiding die volgens het *MNW* in die tijd met name een engel ten deel viel. In kinderlijk vertrouwen bouwt de held steeds op God: Tijdens het gevecht rond de burcht in Indië, in een leven bedreigende situatie, hoopt hij toch te ontkomen: *Dies willic Gode wel ghetrouwen* (v. 6399: ‘dat wil ik aan God overlaten’). In het gevang in Indië vertrouwt hij op de hulp van God, zijn *toeverlaat* (v. 8119). Walewein kan dankzij zijn bijzondere relatie met God altijd op de steun van de Almachtige rekenen. Dit blijkt ook uit de volgende scène. Walewein en de intussen (voor Amoraen) verworven prinses Ysabele zijn bij de hertog, die op brute manier het gastrecht schond, in de boeien geslagen en in de kerker geworpen. Het stel wordt door een wrede cipier bewaakt, die er niet voor terugdeinst de jonge vrouw

in het gezicht te slaan. Walewein wordt woedend. Hij pakt met beide handen zijn ketenen en trekt ze in een immense krachtsinspanning kapot. Een sterk staaltje, dat menselijkerwijs gesproken onmogelijk is. De auteur merkt echter op dat God op dat moment in Walewein werkzaam was: *ic waent die Gods cracht dede!* (v. 9217: ‘ik geloof dat de kracht Gods dit tot stand bracht’). Dus: Waleweins kracht wordt door Gods kracht gesterkt. De vlucht uit de kerker gelukt de twee omdat God Zijn hulp verleende (v. 9336). Er wordt in de roman nog een ander wonder genoemd waaruit blijkt dat Gods helpende hand Waleweins lot gunstig beïnvloedt. Zemel wijst op het volgende natuurwonder: Als Walewein tot de vijfde poort is doorgedrongen, gaat de maan onder (6612: *Het wart so donker als een wonder*): ‘Er ontstaat een volslagen duisternis die tot heil is van Walewein en tot onheil van zijn vijanden’ (2005, 39). De vermoeide Walewein kan zich in veiligheid brengen, de verdedigers beginnen in opperste verwarring op elkaar in te beuken. Zemel ziet in de miraculeuze gebeurtenis een variant van het wonder uit het *Chanson de Roland*: Op Roelands bede laat God de zon stilstaan, zodat Charlemagne in de gelegenheid wordt gesteld de vluchtende Saracenen te vernietigen. Een ander voorbeeld. Als Walewein en Ysabele per schip naar Ravensteen vluchten mislukt de achtervolging van de boosaardige hertog. *Den wind goet ter cure* (v. 9502: ‘de bijzonder gunstige wind’) waarvan de vluchtenden gebruik konden maken was op het moment dat de vervolgers scheep wilden gaan in ‘tegenwind’ (v. 9529) veranderd, zodat de achtervolging tot mislukken was gedoemd. De dichter gelooft dat God dit omwille van Waleweins eer gedaan heeft (v. 9531).

De bijzondere band tussen Walewein en God zou kunnen worden verklaard tegen de achtergrond van de voor de 12e, 13e eeuw kenmerkende vernieuwing binnen de katholieke spiritualiteit. Dinzelbacher spreekt over ‘die Emotionalisierung der Gottesbeziehung’ (2003, 79) in het bijzonder met de Zoon, Jezus Christus van Nazareth (v. 3631). Aanvankelijk voltrok zich deze verandering in de relatie tot God vooral in geestelijkheid, waarbij valt op te merken dat met name Bernhard van Clairvaux krachtig tot de vorming van dit nieuwe Godsbeeld heeft bijgedragen. ‘Ein in der vorhergehenden Epoche kaum bezeugter Zug zur Innerlichkeit ist [...] sicher eine der wesentlichen Neuerungen der hochmittelalterlichen Religiosität’ (Dinzelbacher 2003, 80). Een van de gevolgen van deze neiging tot ‘verinnerlijking’ van het Goddelijke was in het midden van de 13e eeuw het ontstaan van de geestelijk-mystieke literatuur, waarin het streven naar de eenwording van de menselijke ziel met God, met name met de geliefde Christus, de Zoon, werd gethematiseerd. Beroemd is in dit verband de Brabantse schrijfster en dichteres Hadewijch, een tijdgenote van Penninc en Pieter Vostaert. Dit gegeven lijkt ons belangrijk voor het besef omtrent het geestelijk-religieuze klimaat waarin de Zuid-Nederlandse *Walewein*-roman werd geschreven. Dinzelbacher merkt verder op dat er naar middeleeuwse opvatting twee Christusvoorstellingen naast elkaar gangbaar zijn: Christus is niet alleen de heerser, de rechter, de sterke, maar ook de lijdende, de mede-broeder, de liefdevolle (2003, 82). Ook in het woordgebruik van de roman

treden deze twee voorstellingen naast elkaar op. Naast God, onze Heer van het hemelrijk, die over ons allen het gebod heeft (v. 3364 vlg., vgl. ook v. 378, v. 5646) is er sprake van de ‘lieve God’. Als Walewein niet begrijpt dat in het toch heldere water van de vuurrivier zijn schacht verbrandt, roept hij uit: *God, wel lieve here* (v. 5032, vgl. ook v. 7689) aan. Duidelijker nog komt de behoefte om de liefde van God te verwerven tot uitdrukking in een wensformule waarmee men elkaar in de hoofse wereld tegemoet treedt, meestal in de hoop iets van de ander gedaan te krijgen. Zo zegt Walewein tegen de schildknaap van Amoraen in de hoop op informatie: *God moete jou minnen* (vgl. v. 1784, v. 5764). De hoogste vorm van de Godsliefde, waarover in de geestelijke literatuur van die tijd gesproken wordt was de mystieke ontmoeting met God, door het aanschouwen van Zijn Aangezicht. Maar deze vorm van Godservaring was alleen voor enkele ‘volmaakten’ (o.a. Hadewijch) weggelegd niet voor de Arturridder Walewein. Tijdens zijn dodenwake voor de Rode Ridder dringt Walewein diep door tot de grens van het hiernamaals. Hij hoort het Kyrie eleison zingen en wil het wonderlijke gebeuren nader aanschouwen, maar als hij dichterbij komt onttrekt het zich aan zijn waarneming: de schone lichten die hij overal zag en degenen die daar zongen, verdwenen uit zijn zicht, hij wist niet waarheen. Geen mens kan tijdens zijn leven daarheen doordringen teneinde Gods heimelijkheid te aanschouwen waar Hij persoonlijk zijn wonderen verricht (v. 4769 vlgg.). De meeste mensen konden slechts hopen dat de directe Godsaanschouwing na hun dood plaats zou vinden. Zoals Pieter Vostaert, die in zijn epiloog de toehoorders om hun voorbede bij God de Heer (v. 11190) verzoekt. Hij hoopt op grond van zijn goede werken van boetedoening en deugdzaamheid *Dat hi tansicht vul van vreuden/ Bescouwen moete in hemelrike* (v. 11194 vlg.).

Van groot belang voor de middeleeuwer was de hulp die hij in benarde levensomstandigheden van de Heilige Maagd Maria hoopte te ontvangen. Met de belangstelling voor het aardse leven van Jezus, zijn Kindheit, groeide ook het aanzien van de Moeder Gods, de Madonna (Dinzelsbacher 2003, 82 vlgg.). De Zoon wordt niet zelden als Maria’s Kind aangeduid. Het was (weer) Bernhard van Clairvaux die de theologie ‘rond de Middelaars tussen God en de mensen, [...] vooral de affectieve Mariadevotie nieuwe impulsen heeft geschonken’ (Janssens [z.j], 164). Haar nauwe liefdesband met de Zoon maakte, dat men in haar de ideale voorbidster ging zien die haar moederlijk hoedanigheid aanwendde om de Zielerechter gunstig te beïnvloeden. In de *Walewein*-roman wordt vooral in moeilijke levenssituaties haar steun gezocht. De verteller smeekt tijdens Waleweins schermutselingen in de drakenberg: *Nu moetene Onse Vrouwe bewaren* (v. 384!): ‘Nu moge Onze Vrouwe hem beschermen’). Walewein zoekt in zijn gevecht met de Rode Ridder haar hulp. Hij spreekt haar aan in haar heiligheid: *Sinte Maria, help mij, Vrouwe* (v. 4194 vlg.). Als Walewein een tegenstander het hoofd afslaat, zodat het in het rond vliegt, prijst en dankt hij Maria die altijd de waarheid sprak: *Maria, die noit ne looch/ Nu moetijs hebben lof ende da[nc]!* (v. 4268). Als Walewein voor de scheermesbrug staat, die over de vuurrivier is gespannen, roept hij Maria in haar schoonheid aan, die een afspiegeling van haar

goedheid vormt: Maria, schone Vrouwe (v. 4964). Maar ook volstaat het simpele Vrouwe, om Maria aan te duiden (v. 3378: *bi onser vrouwen*, etc.). Bij het zien van de levensgevaarlijke scheermesdunne brug, slaakt hij de kreet *Here God, wat sal mijns ghewesen?* Aansluitend klinkt het begin van het Mariagebed: Ave Maria (v. 5010 vlg.). Tijdens het gevecht met Estor roept Walewein Maria om steun aan: Maria, zij mij indachtig (v. 9939). Zij is niet alleen bron van hulp en genade (v. 3934), maar geeft samen met God (de Vader) ook kracht (v. 4348). Vaak wordt Maria in een adem met God (de Zoon) genoemd. Als Walewein van Ravensteen wegrijdt, een onbekend avontuur tegemoet, hoopt Walewein op het geleide van *Gode ende zire moeder beide* (v. 3650, vgl. ook v. 7424, v. 7687, v. 11087). Men verwachtte van deze dubbele aanroep bijzondere sterking. Als Walewein wordt geconfronteerd met eschatologische dingen, namelijk met duivels die met lijken sollen, beveelt hij zich bij God en Maria aan (v. 4878 vlg.). Later legt Walewein het lijk van de Rode Ridder in een graf, daarbij smeekt hij *Gode ende onser vrouwe/ Dat soe [zijn] ziele moete bewaren* (v. 4914). In de *Walewein*-roman worden nauwelijks heiligen genoemd. Alleen Sint Michael (v. 4798: *Sinte Michiele*, v. 4908, v. 6685), die we later nog tegenkomen, wordt enkele malen vermeld. Verder wordt nog één heilige genoemd. De schildknaap roept, als hij aan het Arturhof over Walewein bericht, Sint Gravein (v. 1810) aan. Welke heilige hier precies wordt bedoeld blijft onduidelijk.

God en de duivel

De middeleeuwse mens moet in zijn aardse bestaan zijn weg vinden tussen twee oppositionele transcendente krachten: God en de duivel. Met name God de Zoon is voor vele gelovigen de sterke Koning, met Wiens hulp de duivel, ook wel *Gods viant* (v. 4788) genoemd, moet worden bestreden, wil men op de Dag des Oordeels, de doomsdag (v. 8893), van de strenge Rechter een gunstige uitspraak verkrijgen (Dinzelsbacher 2003, 79). De duivel probeert de mens steeds opnieuw tot het kwade te verleiden en vormt zodoende een voortdurende bedreiging voor zijn zieleheil. Het geloof in de duivel bestaat al in het vroegste Christendom. In de bijbel wordt niet expliciet gesproken over zijn ontstaan, pas Augustinus zag in de scheiding van licht en donker op de eerste scheppingsdag een symbolische toespeling op het ontstaan van de duivel. Het ging Augustinus overigens niet om een dualistische leer, een strijd tussen twee gelijkwaardige principes, het goede en het kwade. Volgens de kerkvader heeft het boze geen autonoom bestaan, maar dient begrepen te worden als de afwezigheid van het goede (Goetz 1998, 205 vlg.). Men bracht het ontstaan van de duivel met de val der engelen in verband. In het Hemelse Jerusalem, dat door de almachtige Bouwmeester werd ingericht, trachtte de aartsengel Lucifer in zijn hoogmoed God gelijk te zijn en kwam in opstand tegen Diens gezag. Hij werd echter overwonnen door de aartsengel Michael, aanvoerder van de hemelse heerschen. Lucifer en de zijnen vielen uit het hemelrijk en kwamen in de hel terecht.

De almachtige God richtte op de aarde een lieflijke plaats in, een paradijs, en zette het eerste mensenpaar daarin. Met list echter wist de opperduivel, in de gestalte van een serpent, het paar tot het kwaad te verleiden, waarna het door een engel met een vurig zwaard uit het paradijs werd verdreven. De val van Lucifer werd nooit geboet, de val van het mensenpaar Adam en Eva wel, namelijk door de offerdood van Christus (Goetz 1998, 206 vlg.).

De duivel treedt op in allerlei gestalten (Goetz 1998, 210 vlg.). Dat moet Walewein ervaren als hij op zoek gaat naar het verdwenen schaakbord en een berg hem de weg verspert. De berg is zo hoog dat het hem voorkwam dat deze tot de hemel reikte (v. 246). In de berg is het aardedonker. Als in een tunnelsituatie ziet hij echter aan het einde van de doorgang het licht. Een nest met vier jonge draken dat hij aantreft roeit hij uit. Maar daarna ontmoet hij de moederdraak, bij herhaling het *serpent* (v. 388, v. 404, v. 409, etc.) genoemd. Het is een ongelijke strijd als in een David-Goliath-situatie: het serpent was groot en hij was klein! (v. 442). Walewein wordt zo gebiologeerd door het vervaarlijke monster, dat *lelijk dier* (v. 444), dat zijn goede zwaard hem uit de hand glijdt. Het ondiep houdt hem daarna in zijn staart gevangen. Voor Walewein wordt nu duidelijk met wie hij het in de gestalte van het monster te doen heeft: De duivel houdt me gevangen (v. 473). De beden tot de Goddelijke instantie zijn tijdens het gevecht niet van de lucht. In het gevecht met de moederdraak bidt Walewein tot God, de Heer: Voorwaar, u heeft de macht daartoe, om mij, Heer, heden tegen het gemene serpent te beschermen (v. 496 vlg.). Ontsnappen uit deze omklemming is onmogelijk. Walewein ziet in dat zijn stervensuur nadert. Hij bidt om Gods hulp, vooral om redding van zijn zieleheil. Goddank vindt hij zijn genadedolk (v. 528: *misericorde*). Met een goed gerichte steek door de navel doodt hij het beest. Maar nu dreigt hij in het hete bloed dat uit de wond over hem heen stroomt te verbranden. Het staat voor Walewein vast: Dit is geen dier, maar de duivel uit de hel, die hierheen komt om mij te kwellen (v. 553 vlg., vgl. ook v. 561). Dan volgt Waleweins triomf. Hij weet met zijn genadedolk de staartknoop van het serpent door te houwen en zich te bevrijden. *God danc hi es ontgaen!* (v. 574) verzucht de verteller: Hij dankte vol blijdschap God van het hoge rijk (v. 575 vlg.). Hij verricht daarna voor de mensheid een verlossingsdaad door het dode monster voor de zekerheid de poten af te slaan. Hij zegt plechtig: Ik hoop bij God de Heer dat jij nooit iemand meer in bedwang houdt (v. 587 vlg.). Walewein laat in de drakenberg zien dat zelfs de beroemdste Arturridder niet opgewassen is tegen duivelsgeweld. In de totale omknelling, gevangen in de drakenstaart, beroofd van al zijn ridderlijke attributen, is hij het toonbeeld van de existentiële nood waarin de door de duivel belaagde mens verkeert. De held wordt in zijn menselijke nietigheid ontmaskerd. Alleen de hulp van God, de Heer, maakt hem succesvol in de strijd tegen de overmacht. Zijn lichaam is na zijn strijd met *wonden driewerf vive* (v. 612) getekend, driemaal zoveel nota bene als Christus aan zijn doodstrijd overhield. De ridder Walewein wordt geheiligd: 'Der mit den Wundmalen Christi beschriebene Körper begnadeter Charismatiker [...] beweist

die enge Verbundenheit mit dem Herrn, der Körper wird zum Symbol des göttlichen Willens' (Grabmayer 2004, 73).

Dat de duivel in de drakenepisode gebruik maakt van de gestalte van een serpent hoeft geen verwondering te wekken. Bij de zondenvall van het eerste mensenvaar maakte de duivel reeds van deze vormomming gebruikt. Maar het is niet altijd even gemakkelijk de duivel in zijn vele schijnvestalten te herkennen. Daarvoor zijn de gedaanteverwisselingen waarvan hij gebruik maakt te talrijk. Er is echter nog een probleem. De waarnemende instantie kan zich, juist door de verwarrende fysiognomie van de duivel, in zijn oordeel vergissen en een onschuldige mens (of dier) voor de duivel verslijten. Dat gebeurde met Roges, de onschuldige jongeling die niet wenste in te gaan op de erotische avances van zijn jeugdige stiefmoeder. Als de vrouw hem verzoekt haar op de mond te kussen, weigert hij: Die zonde zouden we nooit meer tegenover God, onze Heer, ongedaan maken (v. 5470 vlg.). De seksueel teleurgestelde vrouw beschuldigt hem (in navolging van het bijbelse verhaal over Potifars vrouw, vgl. Winkelman 2004, 337-341) daarop valselyk van aanranding en maakt groot misbaar. Ze krabt zich in het gezicht, scheurt de kleren van haar lijf en toont zich in haar naaktheid. Ondanks zijn onschuld krijgt Roges de schuld. Zijn stiefmoeder omschrijft hem als *die duvel die hier staet* (v. 5527). Als dan haar echtgenoot, Roges' vader, vraagt wie haar dit alles heeft aangedaan, merkt ze op: Deze duivel, heer, die u hier ziet, van wie u meent dat het uw zoon is (v. 5538 vlg.). De vrouw draait op duivelse wijze de rollen om. Juist is het oordeel van Roges die, als hij ziet hoe de vrouw, ter staving van haar bedrieglijke bewering, zichzelf toetakelt, vreest dat ze bezeten is. Hij meent dan ook *Dat het biden duvel ware* (v. 5519). Ook elders komt zo'n valse voorstelling van zaken voor. Als de vos Roges bij de ontvoering van Ysabele door de Zwarte Ridder (Estor) luid misbaar maakt, roept de wakker geschrokken Walewein, die meent dat de vos 'bezeten' is, uit: *Hevestu den viant/ In* (v. 9718 vlg.). De parallelliteit tussen de twee transcendente machten God en duivel is hier opvallend, beide kan je 'in' hebben. Men spreekt in mystiek taalgebruik over 'ingeesting' (*inspiratio*) als de mens van God (de Heilige Geest) is vervuld. Deze vervulling van de Geest geschiedt door genade. Over bezetenheid spreekt men als de mens van de duivel is vervuld. Bezetenheid door de duivel vond zijn oorzaak in zonde. De stiefmoeder van Roges, behept met de zonde van de *luxuria* (de wellust), is letterlyk des duivels. Zij gebruikt haar macht om Roges in een vos te veranderen, maar moet dit vergriep met een tegenvloek bekopen. Onder verwijzing naar *God die hem cruce liet/ Entie here es vanden trone* (v. 5726 vlg.) tovert een tante van Roges de sensuele stiefmoeder om tot een vieze pad. In de strijd tegen de vormomde duivel wordt hier de lijdende Christus, de Verlosser, aangeroepen. Nogmaals, het herkennen van de duivel is moeilijk. De scène in de omheinde tuin voor Indië, waar Walewein Roges in vossengestalte voor het eerst ontmoet, laat zien dat zelfs Walewein zich in de identificatie van de duivel kan vergissen. Nu was het gedrag van de vos hoogst verwerpelyk: hij stal alle ridderlyke attributen van de slapende held. Walewein ziet dan ook de vos als een metgezel van de duivel

en vraagt: *Brochte jou die duvel hier?* (v. 5202) (vgl. ook v. 5230 vlg.: Walewein was bevreesd *Dat gont die duvel mochte wesen*). Nog problematischer wordt Waleweins verkeerde inschatting van de Zwarte Ridder, die uiteindelijk de Arturridder Estor, nota bene Lancelots broeder, blijkt te zijn. Als eerste vergist de vos zich. Als hij de Zwarte Ridder ziet roept hij ontsteld uit: *Het es die duvel ende niemen el* (v. 9730), *Hi hevet in der hellen strec/ Langhe ghesijn* (v. 9728 vlg.: ‘hij heeft lange tijd in de helse strik vertoeft’). De Zwarte vecht furieus: het lijkt wel of hij uit de hel was gekomen (v. 9798 vlg.), dat leken de zwarte kleur van zijn uitrusting en zijn pikzwarte paard (v. 9727) te bevestigen. Maar ook de strijdende Walewein zelf wordt in een gevechts-situatie door zijn tegenstanders voor de duivel gehouden: *Hets jeghen den duvel dat wi vechten* (v. 6532, vgl. ook v. 6537, v. 7094). Kortom, ook Walewein wordt door zijn doodsbanige tegenstander een *viant* (v. 7083), een duivel, genoemd. We herkennen hier een bekend fenomeen dat door Goetz die ‘Verteufelung’ van de vijand wordt genoemd (1998, 225).

Hemel en hel

De hemel vormt in zijn hiërarchische opbouw de afspiegeling van de feodale maatschappijvorm, die ook in de sociale structuur van het Arturhof herkenbaar is. Rond koning Artur, de leenheer, zijn de vazallen, de *hoghen lieden* (v. 53) verenigd. Walewein staat in deze Tafelronde als leenman, maar ook als direct familielid van Artur in het hoogste aanzien. Hij bewijst dit in hoofse kwaliteit, niemand aan het hof is wat dat betreft zijn gelijke (v.42). Lager in rang binnen de feodale ordo staat de ridder in opleiding, *knape* (bv. 1399) genoemd, ‘al is hij allang geen jongen meer’ (van Winter 1976, 19). God zit als Heerser op de hemelse troon. Hij wordt aangeroepen, bijvoorbeeld om dank te betuigen: hij dankte God van het hemelrijk (v. 378), of om hulp in te roepen: Help, God van het hemelrijk (v. 8837). Of God de Vader of God de Zoon hier bedoeld wordt, is vaak niet duidelijk. Soms echter is zijn plaats in het *appropriatio*-schema helder: *God die hem cruce liet/ Entie here es vanden trone* (v. 5726 vlg.). God heeft toegewijde helpers, de heiligen, met name de aartsengel Sint Michael en de Moeder Gods, Sint Maria. Maar ook de in de hiërarchie lager geplaatste engelen, de zendboden tussen Hemel en aarde (in het gebed van Penninc als bringers van de Goddelijke gaven omschreven), maken onlosmakelijk deel uit van het hemelse rijk. God, de Koning van het hemelrijk, heeft de opper-duivel, de koning van de hel, tot tegenspeler. Deze wordt in de *Walewein*-roman *die grote duvel* (v. 5221) genoemd. Volgens Mattheus 12:24 is Beëlzebub de ‘overste der duivelen’. Men zou hier echter ook aan Lucifer, de door zijn hoogmoed gevallen hoofdman, kunnen denken. God heerst en beschikt over het lot van de mens: *God wouds, hoet hem sal vergaen!* (v. 6473: ‘God bepaalt, hoe het met hem zal aflopen’), wie in het gevecht het onderspit delft en sterft (v. 3875). Met name bepaalt God welke weg de ziel op de laatste reis moet gaan: *Die siele voer daert God woude* (v. 2170).

De verdoemde zal uiteindelijk in de hel, de eeuwige martelplaats, belanden, de uitverkorene krijgt een plaats in de hemel, de plaats van de *euwigen vrede* (v. 11202). Niet alleen God, ook de (opper)duivel heeft over de mens zeggingskracht. De dichter gebruikt het zelfde werkwoord *wouden* (heersen, beschikken, macht hebben over) dat hij in relatie tot God aanwendt. Walewein houdt de vos voor de duivel en denkt: *van desen gast/ Sal die grote duvel wouden* (v. 5220). Anders gezegd: Walewein ziet in de vos een onderdaan en bondgenoot van de duivel. In wat verbasterde vorm (v. 8243: *Besebuc*) wordt de opperduivel Beëlzebub in de roman bij naam genoemd. Walewein valt de eer te beurt door zijn vijanden met deze duivel in verband te worden gebracht. Zijn tegenstanders zien in de verwoed vechtende ridder *Besebucs cnap* of *sijn gheselle* (v. 8243). Men krijgt hier enig inzicht in de gezagsverhoudingen binnen de hel: de opperduivel wordt omgeven door duivelse metgezellen, maar heeft ook de beschikking over duivelse dienstknechten. De hiërarchische opbouw van de beide contraire rijken, de hemel en de hel, is evident.

In de *Walewein*-roman bestaat een uitgesproken belangstelling voor eschatologische zaken. Walewein houdt even voor middernacht de dodenwake bij de gestorven Rode Ridder. De sfeer is beangstigend. De held trekt met zijn zwaard een kring rond zich in het zand, zodat geen duivel, *gheen Gods viant* (v. 4788) (in duidelijke oppositie tot Walewein, de Godsvriend), bij hem kan komen om hem schade te berokkenen. Bij herhaling spreekt hij het Onze Vader en het credo over de ziel van de Rode Ridder uit, en beveelt haar aan bij Sint Michael (*Sinte Michiele*, v. 4798, v. 4908). De ziel van de dode wordt aan deze heilige toevertrouwd, opdat hij haar tijdens de reis naar het hiernamaals beschermen (v. 4799) zou (zie ook v. 6685). Nadere gegevens over de aartsengel Michael die in de bijbel de duivel verslaat (Openbaring 12: 7-12) treffen we in de *Walewein*-roman niet aan. Ook over zijn traditionele rol van zieleweger wordt in de roman niet gesproken. God spreekt al direct na de dood van de overledene een (voorlopig) oordeel over diens ziel uit. Dit oordeel loopt vooruit op het tweede (definitieve) gericht op de Jongste Dag. De roman geeft inzicht in de wijze waarop men zich de laatste dingen voorstelde. Walewein hoort lawaai. Hij hoort gekrijs, knersing der tanden, geklap van handen: dan klinkt er een stem, die in zielenood roept: *Ik bem verloren!* (v. 4809). Walewein hoort hier het traditionele misbaar van gestrafte zondaren, zoals beschreven in Mattheus 8:12. Walewein neemt waar, dat bij een zondaar het vuur uit zijn mond schoot (v. 4849). Dan ziet hij duivels die met drietanden en haken met de lijken slepen. De duivels roepen spottend uit, dat ze hen vele jaren gediend hebben, en dat ze nu met pijniging beloond worden, met *steken ende slaen* (V. 4860). De duivels vinden er bovendien genoeg in met de lijken als met een bal heen en weer te gooien, te sollen (v. 4863). Walewein, die alles moet aanzien, beveelt zich bij God en de Heilige Maagd aan (v. 4878). Door met zijn zwaard het kruisteken te maken, beschermt hij zich, want de 'Böse scheut das Zeichen des Kreuzes' (Gurjewitsch 1987, 286). Het wordt de duivels inderdaad te veel: ze vluchten naar het Noord-Oosten, de kou in, waar ze thuis horen. Zij slepen de twee zielen voor wie ze geko-

men waren mee. Walewein brengt het stoffelijke overschot van de Rode Ridder naar een kapel, vraagt de daar aanwezige priester een mis voor de dode te zingen, waarbij hij als misdienaar optreedt. Tenslotte begraaft hij de dode. Een blik in de hel wordt ons in de *Walewein*-roman niet geschonken. Wel wordt regelmatig naar de hel verwezen. Walewein zegt bijvoorbeeld, dat hij er alles aan zal doen om in de burcht van Assentijn te komen, al zou hij door de hel moeten rijden (v. 6010). De Zwarte Ridder, die Ysabele roofde, zou door de woedende Walewein vervolgd zijn, al was hij *Barlabaen*, de duivel in eigen persoon geweest, tot in de hel (v. 9743). In de hel, die onder de aarde gedacht wordt, heerste diepste duisternis: dat blijkt uit de onderaardse tunnel naar Indië *Daert donker was als in die helle* (v. 6084, vgl. de helse bergspelonk *die donker es* (v. 263)).

Paradijs en vagevuur

In de geloofswereld van de *Walewein*-dichter speelt ook het paradijs een (bescheiden) rol. Zoals bekend wordt onderscheid gemaakt tussen het hemelse en het aardse paradijs. Het hemelse paradijs was de woonplaats van de heiligen en engelen, het aardse paradijs werd, na de verdrijving van Adam en Eva, (in sommige visies) gezien als verblijfplaats ‘für die guten, aber noch nicht ins Himmelreich aufgenommenen Menschen’ (Dinzelbacher 2003, 108). Volgens sommige theologen staat de tuin sinds de zondenvall leeg. Vaak werd het hemelse paradijs als een stad beschouwd die trekken vertoonde van het nieuwe Jeruzalem, zoals dit werd beschreven in Openbaring 21: 1. Het aardse paradijs was een plaats van vrede, een aan de mens onthouden lieflijk oord, waar paradijselijke wateren stromen en prachtige bomen groeien. God wordt in de *Walewein*-roman ook wel *God vanden paradise* (v. 9377) genoemd, waarmee de hemelse stad wordt bedoeld. Van de gestorven koning Amorij (Amoraen) hoopt de schildknaap dat hij bij God *int paradijs* is, *Van der werelt es hi versceden* (v. 9558 vlg.). Het aardse paradijs wordt in de *Walewein*-roman een keer expliciet genoemd: in de wondertuin in Indië, de favoriete verblijfplaats van Ysabele, ontspringt een bron, die water ontvangt uit het *ardschen paradise* (v. 3554). Soms ook wordt in overdrachtelijk zin naar het paradijs verwezen om de bloeiende pracht en de paradijselijke toestand van een lustoord aan te geven (v. 3075, v. 9626).

Opvallend is dat in de *Walewein*-roman het voor die tijd moderne begrip vagevuur wordt vermeld. Walewein komt voor de grens van Indië bij een rivier aan waarvan het *water bernt als een vier* (v. 5002). De overtocht is ondenkbaar. Het water, dat ogenschijnlijk helder is, verzengt, zodra hij zijn schacht erin steekt, het hout tot kool. Weliswaar is er een brug, maar die is *scarper dan .i. scers* (v. 5044: ‘scherper dan een scheermes’). Men heeft hierin de brug uit de visionaire literatuur herkend, de smalle brug naar de Andere Wereld, die ook in Chrétiens *Lancelot*-roman als levensgevaarlijke oversteek een rol speelt. Maar niet alleen als dapperheidstest, ook

als kuisheidsproef, zoals de *Floris*-roman (het duidelijkst in de vroege, 12e eeuwse versie, de *Trierse Floyris*) laat zien, speelt de oordeelsbrug een rol (Winkelman 1989, 140-145). Later in de roman geeft de vos, de omgetoverde Roges, nadere uitleg over het vurige karakter van het water. Of Walewein nog nooit deze vuurrivier heeft horen noemen? De vos weet het zeker: *Teen es tgherechte vaghevier* (v. 5825: 'Het is het echte vagevuur'). (Vgl. ook A. Putter, 1999, 79-100). Dinzelbacher heeft dit fenomeen, dat in de theologie aan het eind van de 12e eeuw werd geïntroduceerd, nader verklaard (2003, 87). (Vgl. eerder al J. Le Goff 1981). Het vagevuur (of *purgatorium*) werd in de eschatologische topografie naast hemel en hel als derde locatie genoemd en kreeg een plaats in de buurt van de hel toegewezen. Hier konden de zondige zielen van gestorvenen, mits ze geen doodzonden hadden begaan, boete doen. Ten opzichte van de zaligheid in de hemel en de kwellen in de hel, die allebei eeuwig duurden, werd een tussenzone gecreëerd, waarin de ziel een loutering zou kunnen ondergaan, waarna zij, 'schoongebrand' van alle smet, letterlijk brandschoon, alsnog in de hemel zou kunnen worden opgenomen. Het vagevuur is dus tijdelijk, en zal op de Jongste Dag ophouden te bestaan. Voorspraak door gebed kon intussen het oordeel over de zielen die in het vagevuur hun louterende pijniging moesten ondergaan gunstig beïnvloeden. Het vagevuur is dus een lange, maar in tijd begrensde foltering, met kans op een verlate toegang tot de hemelse oorden. Deze voorstelling van zaken wordt vrij nauwkeurig in de *Walewein*-roman beschreven. Om in de hemel, d.w.z. *ter Gods ghenaden* te komen (v. 3160, v. 4568 v. 5828, etc.), moeten de zielen van de overledenen zich in de vuurrivier schoon baden. Daarom, zo legt de vos uit, is het water zo heet. De vuile zonden worden door het vuur schoon gebrand. Maar Walewein, als een ongelovige Thomas, is niet overtuigd: *In ghelove niet van desen/ [...] in hadt ghesien* (v. 5834 vlg.: 'Ik geloof er niet in, [...] tenzij ik het zie'). Dan wijst de vos op zwarte vogels die over de vuurrivier vliegen en in het 'water' duiken. Hij vraagt Walewein: Hoe komen ze er weer uit? Onze held ziet de geloofswaarheid nu met eigen ogen en moet constateren: Veel witter dan de sneeuw (v. 5845). De zwarte vogels zijn zielen, zo legt de vos uit, die bedekt zijn met vuile zonden. De zielen van zondige mensen hebben gestalten van vogels aangenomen. Deze transformatie is in de Middelnederlandse literatuur niet ongebruikelijk; ook in de *Brandaan*-legende komt dit fenomeen voor (Gerritsen 1986, 64). De eschatologische traditie kent echter ook andere uitbeeldingen voor de ziel, bijvoorbeeld als dier of plant. In de *Walewein*-roman wordt gezegd dat de vogels de brug moeten oversteken om zich vervolgens in de vuurrivier schoon te baden. Daarna worden ze in de eeuwige vreugde van de hemelse troon (v. 5854 vlg.) opgenomen. In deze beschrijving wordt het motief van de oordeels- of zielebrug, bekend uit de eschatologische literatuur (o.a. *Tondalus' Visioen*), gecombineerd met de eind 12e eeuw ontwikkelde voorstelling van het gloeiendhete *purgatorium*.

De ziel en de zonde

De mens bestaat uit lichaam en ziel (Dinzelbacher 2003, 55). Het lichaam is sterfelijk, de ziel eeuwig. Volgens de middeleeuwse opvatting was de ziel weliswaar met de engelen verwant, maar door de erfzonde besmet. Men stelde zich de ziel als een klein naakt mensje voor, of, zoals hierboven vermeld, als een vogel (Grabmayer 2004, 63). Van belang is de constatering dat men de ziel niet als een abstractum, maar als een lichamelijke voorstelde, die vreugde en smart ten deel kon vallen. Het lichaam werd gezien als een vat waarin de ziel was opgeborgen, negatief geformuleerd als een lijfelijke gevangenis, waarin de ziel was gekerkerd. Duidelijk was dat de ziel veel kostbaarder was dan het stoffelijk omhulsel waarin zij woonde. Na de dood vindt er een scheiding tussen lichaam en ziel plaats, die altijd al twee oppositionele krachten vormden. Het lichaam werd toevertrouwd aan de aarde, en werd tot stof, de ziel steeg op tot het eeuwige leven in de hemel, of stierf een tweede dood en daalde neer tot de hel. In de *Walewein*-roman wordt de bezorgheid over het lot van de ziel in doodsbetreigende situaties regelmatig geformuleerd. Als Walewein in de staart van de draak gevangen gehouden wordt en de dood in de ogen ziet, roept hij de God aan die hem het leven gaf met de bede zijn ziel te helpen (v. 480). Later in Indië, als Walewein vreest door Assentijns hand te sterven, bidt hij God en Maria, de Heilige Jonkvrouw, om zijn ziel daar te brengen *daer soe selve waren* (v. 7337, vgl. v. 9560). Als het stervensuur is aangebroken bepaalt God waar de ziel heen gaat. Een ridder uit het rijk van koning Amadijs wordt door Walewein gedood: *Die siele voer daert God woude* (v. 2170, vgl. ook v. 8711), waarbij niet duidelijk wordt of het gunstig of ongunstig met hem afloopt. Naast het woord ziel treedt het woord geest in verwante betekenis op. De kerkerwachter wiens herenpan Walewein splijt *gaf den gheest ter stede* (v. 9232). Walewein doodt drie ridders: ten gevolge van de bittere dood *Crescen si daer si gaven den gheest* (v. 8159). Hun misbaar duidt op een ‘schlimmer Tod’, de plotselinge dood zonder biecht en stervenssacramenten, die tevens als doodstraf voor de zonde kan worden aangemerkt (Goetz 1998, 187). Tijdens de gruwelijke gevechten rond Indië, die door ‘the ruthless way’ van Waleweins gevechtsvoering zijn opgevallen (Voorwinden 1999, 186), richt de ridder een bloedbad aan onder de wachters van koning Assentijn, de vader van Ysabele. Walewein bidt tot God en Sint Michael voor de zielen van allen, die door hem het leven verloren (v. 6684 vlgg.).

Het was mogelijk door voorspraak het zieleheil van de overledene gunstig te beïnvloeden. Koning Amoraen spreekt vol liefde over zijn overleden echtgenote: *Al dat ic hare zielen jan/ Dat moet hare heden comen te staden* (v. 3158 vlg.: ‘Alles wat ik haar ziel gun moge haar heden tot voordeel strekken’). Een voorbeeld voor het geloof in de ‘Gegenwart der Toten’ (Goetz 1998, 195). Amoraen spreekt aansluitend de hoop uit dat zij in de hemel moge zijn opgenomen. Maar ook voor een zondaar wiens ziel door de Goddelijke lotsbeschikking in de hel is beland, kan een daad van naastenliefde een gunstige uitwerking hebben. Walewein verzoekt de mishandelde

jonkvrouw om haar zwaar gewonde kwelgeest, de Rode Ridder, te vergeven, omwille van de ziel van haar broer (v. 4025). Walewein merkt op dat haar wraak hooguit zou kunnen bestaan uit het feit dat de duivels de misdadiger de hel in zouden trekken, om hem daar te kwellen (v. 4040). Maar als zij de misdadiger vergeeft mag zij hopen dat God, als een genadige tegenprestatie, niet alleen de ziel van haar broeder *vanden helschen viere* (v. 4044) zal redden maar tevens die van de misdadiger. De jonkvrouw vervult daarna de bede van Walewein. Onze held is overigens zelf het toonbeeld van vergevingsgezindheid: al had iemand zijn vader gedood, hij zou hem vergeven, als hij om genade smeekte (v. 5270 vlgg.). Na de dood blijft God de ziel van de overledene op zijn weg naar de Andere Wereld steunen: Als Walewein hoort dat koning Amorijs (Amoraen) gestorven is, verzucht hij: *God moete sine ziele gheleden* (v. 9560).

De zonde die door God wordt aangerekend vormt een bedreiging voor het zieleheil van de zondaar. Het gaat niet zelden om een zonde die als *mesdaet* (van Es: 'verkeerde daad') wordt omschreven. Penninc bidt in de proloog tot God, onder verwijzing naar de genade, hem de zonden te vergeven die hij bij het schrijven in het verhaalverloop zal begaan. Het gaat hier mogelijk om stilistische, misschien ook inhoudelijke tekortkomingen, die de moderne mens zeker niet tot eventueel zondig gedrag van de schrijver zou rekenen. Voor de verdere interpretatie van de roman is het van belang in te zien dat algemeen menselijke misstappen (v. 20: *mesdaden*) in een groter religieus-ethisch perspectief worden geplaatst.

Er zijn daarnaast de zogeheten doodzonden. Daartoe rekent men onder andere de zonde van de vertwijfeling, de *desperatio*, die volgens de middeleeuwse theologie zonder pardon naar de eeuwige verdoemenis leidt. De misdadige Rode Ridder merkt tegen Walewein op dat hij zoveel zonden begaan heeft dat er nauwelijks nog redding voor zijn ziel mogelijk is. De zondaar staat hier op het punt een nieuwe zonde te begaan, een zonde namelijk tegen de Heilige Geest. Die bestaat daarin dat men aan de Goedheid Gods (*bonitas*), vertegenwoordigd door de derde Persoon van de heilige Drievuldigheid, durft te twijfelen, om daarna, door de uitzichtloosheid van de situatie, helemaal te vertwijfelen. Daardoor verdwijnt de hoop op Gods genade. Walewein, theologisch goed onderlegd, weet echter, dat *alter warelt mesdaet/ [...] es harde clene/ jeghen Gods ghenaden allene* (v. 3946 vlgg.). Geen enkele zonde is te groot voor Gods eindeloze Goedheid. Zelfs Judas, die Christus verried, had Zijn genade ontvangen, als hij zich niet uit vertwijfeling (in het Middelnederlands ook *wanhope* genoemd) had opgehangen. Ook in de *Beatrijs*-legende treft men dit gegeven aan (Winkelman 1988, 22 vlg.).

Maar ook de zonde van de hoogmoed, de *superbia*, het eerst begaan door Lucifer, die aan God gelijk wilde zijn, is fataal. De boosaardige tolgaarder, die meent in zelfverheffing dat niemand in het land zijn gelijke was, moet zijn *overmoet* (v. 1619: 'hoogmoed') met de dood bekopen. De aanmatigende ridder, die door de knaap tot een tweegevecht wordt uitgedaagd, strijdt met *overmoede* (v. 2075) en wordt verslagen. Er zijn lotgenoten. Alangremant blijft dood in het gevecht: *Dat*

dede zine overmoedichede (v. 2402). Hoogmoed, overmoed(igheid), *superbia*, is tot in de grond verwerpelijk, het is een zonde die tot de dood leidt, het is gedrag *Daer noyt kerstijn ane wan* (v. 2403: ‘waarvan nog nooit een christen voordeel heeft gehad’). Wat is dan de juiste houding? Walewein raadt de stervende Rode Ridder aan bij God om vergiffenis te bidden: *Die rike God dor sine omoede/ Moete jou vergeven alle mesdaet* (v. 4020 vlg.; ‘De machtige God moge omwille van Zijn ootmoed uw zonden vergeven’). Christus belichaamt de ootmoedigheid, die iedere christelijke ridder tot voorbeeld moet strekken. Maar hoe staat deze houding in relatie tot Walewein, die in Indië een massacre aanricht? Waleweins houding is betrekkelijk paradoxaal: hij vraagt God hem de zonde (v. 6690) van de moordpartij te vergeven, maar hij dankt tegelijk God voor de uitzonderlijke eer (v. 6694) die Hij hem met zijn overwinning bewezen heeft. Hoe wordt de gruwelijke moordpartij gerechtvaardigd? Als oorzaak wordt genoemd in de *overmoedichede* (v. 6696) en de *ongenadicheden* (v. 6999) waarmee Waleweins tegenstanders optraden, eigenschappen die haaks staan op de ootmoed en genadigheid die, in een *Imitatio Christi*, een christelijke ridder dient te betonen. Ze kregen dus hun verdiende straf.

Is Walewein dan zonder zonde? Er is in de roman één situatie, die voor de held, die tot dusverre altijd op Gods hulp kon rekenen, uitzichtsloos schijnt. De vuurrivier voor Indië blijkt voor hem een onoverkomelijke hindernis. Hij bidt God hem genadig te zijn: *Ik sie wel dat mine mesdaden/ Sijn groot* (v. 5038 vlg.). Aansluitend vraagt hij de lieve Heer, waarom Hij hem zo in het ongeluk heeft gestort (v. 5059). Waaruit Waleweins zonden, die hij zelf als ‘verkeerde daden’ (*mesdaden*) omschrijft, zouden bestaan wordt niet duidelijk. Tegen alle christelijk-dogmatische leefregels in, en daarom interpretatorisch opmerkelijk, is het gedrag van Walewein tijdens zijn liefdesontmoeting met Ysabele, in de onderaardse liefdeskamer in Indië. Hier geeft zich Walewein over aan een seksuele uitpatting met de schone Ysabele. Lacy vraagt zich af of we hier te maken hebben met een morele ‘imperfection’. Hij wijst echter op het feit: ‘few romances, other than the French *Queste*, suggest that sexual experience constitutes moral disqualification’ (Lacy 1999, 49, n. 7) en houdt vast aan Waleweins ‘unquestioned [...] moral excellence’ (1999, 48). Is dit juist? Onzes inziens onderschat Lacy de theologische implicatie van Waleweins gedrag. Walewein heeft zijn door liefde verdwaasde zinnen gezet op de *unio* met de blonde schoonheid. Zijn gekte neemt religieuze trekken aan. Al zou zijn minnedame hem het leven willen nemen, *Ik soude hare mine ziele gheven/ Ghevaen* (v. 7702: ‘dan zou ik mijn ziel geboeid aan haar geven’). En nogmaals: *Salic sterven, ic sal u gheven/ Mine ziele, scone joncfrouwe* (v. 7872 ‘Als ik sterven moet, zal ik u, schone jonkvrouw, mijn ziel geven’). Dit grenst, gesteld dat de woorden serieus worden bedoeld, aan blasfemie! De prijs gave van de door God aan de mens geschonken ziel is een duivelse verlokking, waardoor men zijn zieleheil verspeelt! Walewein vraagt de vrouw zelfs hem het leven te nemen, waarna hij in zalig verdriet in haar schoot wil sterven (v. 7876 vlg.). Wat gebeurt hier?! Is niet de vrijwillige liefdesdood in de vrouwelijke schoot een vorm van zelfmoord, een daad die van de hemelse zaligheid uitsluit?

‘Nur Gott, dem Herrscher auf Erden [...] steht das Recht zu, über Leben und Tod zu entscheiden’ (Grabmayer 2004, 99). De door vleselijk lust (*luxuria*) ingegeven vereniging met Ysabele is een doodzonde waaruit, dat bewees de duivelse stiefmoeder van Roges, alleen maar onheil voortkomt. Is de schone prinses het instrument van de duivel? Dat hoor je de dichter niet zeggen. Maar niet te ontkennen valt dat de hoofse prinses merkwaaardige trekjes vertoont. Summerfield noemt haar niet ten onrechte een ‘ambiguous female, [...] with sadistic tendencies’ (1999, 126) die er bijvoorbeeld niet voor terugschrok, de bouwmeester van de vluchttunnel in Indië te laten verdrinken. Zemel merkte op, dat Ysabeles rol in strijd is ‘met de conventies van de Arturroman. Haar optreden sluit aan bij dat van ‘la princesse sarrasine’ in een *chanson de geste*’ (Zemel, 2005, 44, n. 34). Ook het feit dat ze door haar bewonderaar Amoraen als gunsteling van de Venus, de heidense godin van de seksuele liefde, werd beschreven, is een bedenkelijk signaal, want ‘die heidnischen Gottheiten sind nach der Lehre der Kirche nichts anderes als Teufel’ (Gurjewitsch 1987, 282). Men merkt op dat er een deregulerende invloed van haar uitgaat. Koning Amoraen, in liefde ontstoken, wordt *onvroet van [sinen] zinne* (v. 3452) als Walewein haar niet gaat halen. Estor, toch een beroemde Arturridder, wordt bij haar aanblik door het minnevuur zo zeer aangegrepen, dat hij haar in verstandsverduistering schaakt en zich zo tot een ordinaire vrouwenrover verlaagt. Walewein, die in Indië de liefde met haar voltrekt, breekt de plechtige belofte dat hij in de rol van bode de bruid voor Amoraen zou verwerven. Het gaat hier in principe, zoals Veldhoen opmerkte, om een ‘passionate but socially unacceptable love’ (1999, 164). Om de hier opgesomde redenen is het onzes inziens onjuist Walewein als de perfecte minnaar te willen beschouwen (Besamusca 1992). Integendeel: De seksuele uitspatting in Indië zou men zowel vanuit ethisch-religieus als sociaal perspectief een dieptepunt in Waleweins ridderlijke levensloop kunnen noemen. Hoe wordt Walewein uit deze penibele situatie gered? Het lijkt erop dat God zijn gunsteling de vrijpartij met Ysabele, zijn godslasterlijke uitspraak over het wegschenken van zijn ziel, zijn woordbreuk tegenover Amoraen niet aanrekent. De liedervolle relatie met God wordt niet verstoord. Dit wordt nergens expressis verbis gezegd, maar blijkt uit zijn miraculeuze ontsnapping uit de kerker van Indië. Daar verschijnt de Dankbare Dode, de geest van de Rode Ridder, om hem te *verlossen* (v. 8377). Walewein, in opperste verbazing, ziet hierin de hand Gods: *Mijn God heeft wel gewaken!* (v. 8380: ‘Mijn God heeft goed [over mij] gewaakt!’). Als hij daarna de Dankbare Dode toewenst, dat hem de hemelse gelukzaligheid *in Abrahams scoot* (v. 8381) ten deel moge vallen – mogelijk een religieuze variant van Waleweins liefdeswens in Ysabeles schoot te sterven (v. 7875) – raakt hij kennelijk bij de Lieve Heer de juiste snaar. De voorspraak voor de ander heeft een gunstige weerslag op het eigen lot. Als teken van Gods gunst breken spontaan Waleweins ketenen.

De terugreis naar het Arturhof eindigt in een anti-klimax. Walewein trouwt niet met de exotische prinses, ofschoon toch het ten grondslag liggende vertelschema, afgeleid van het sprookjestype Aarne/Thompson 550, bij publiek (en onderzoe-

kers) deze verwachting wekte. Sommige zegslieden beweren niettemin, zo merkt Vostaert op, dat de ridder met Ysabele trouwde en na Artursdood de koningskroon verwierf, maar hij gelooft er persoonlijk geen snars van (v. 11108). Hij trekt daarna nog een rookgordijn op door te beweren dat Assentijn met zijn dochter naar zijn land (Indië) terugreist (v. 11150 vlg.), om daarna de tegenstrijdige bewering te uiten, dat Walewein zich met zijn geliefde naar zijn (eigen?) land begeeft. Over een huwelijk – Vostaert komt hier nogmaals op het thema terug – weet hij niet het fijne (v. 11170). De dichter doet zijn uiterste moeite om een mogelijkheid van een happy-end tegen te spreken. Hij speelt met zijn publiek een geraffineerd welles-nietes spelletje. Op weg naar Artur blijkt dat de hierboven vastgestelde ambivalentie wel vaker voorkomt. Het standpunt van Besamusca bijvoorbeeld, dat Walewein ‘oprecht verliefd is op Ysabele en [...] zelfs bereid is omwille van haar de mislukking van zijn queeste te aanvaarden’ (1993, 177) berust op een te beperkte tekstbasis. Elders blijkt immers dat Walewein bereid was om zijn vriendin aan koning Amoraen af te staan, als het allemaal naar zijn wens verlopen was (v. 9567: *Hadt ghegaen na minen wille*). (Vgl. Winkelman 2004, 349 en Uyttersprott 2004, 160 vlg.) Bij deze interpretatie heeft Walewein als queeste-ridder aan zijn verplichtingen voldaan, maar Walewein komt als minnaar, wat jammer nou, in een dubieus daglicht te staan. De tekst geeft ook hier tegenstrijdige signalen af die echter in de interpretatie allebei serieus dienen te worden genomen.

Tussen Indië (waar in het onderaardse vertrek het liefdesvuur oplaaide) en het Arturhof (waar het huwelijksfeest uitblijft) moet de liefde tussen de twee langzaam zijn bekoeld. We wijzen ter ondersteuning van deze bewering op de volgende scène. In de kerker van de hertog die het gastrecht schond wordt het stel door de bewaker danig getreiterd. De zachtmoedige Ysabele moet bij het zien van het leed dat men Walewein aandeed hevig wenen. Ysabele omhelst Walewein en huilt tranen met tuiten; zo groot is de tranenvloed die over zijn gezicht stroomt dat men het ermee had kunnen wassen! Een sterk staaltje van overdrijving! Walewein huilt eveneens omdat hij ziet dat zijn vriendin zich in een ellendige situatie bevindt. Maar op haar verzoek, in elkaars armen de liefdesdood te sterven (v. 9174 vlg.) omdat er toch geen uitweg is, gaat Walewein niet in. Dat is opvallend. Ten opzichte van de liefdesscène in Indië heeft er een verandering in Waleweins instelling ten opzichte van Ysabele plaats gevonden. Toen immers was de held bereid zijn leven in liefde te offeren en onder zoet verdriet in de schoot van zijn minnares te sterven (v. 7874 vlg.). Tot een dergelijk ultiem liefdeblijk is hij nu niet meer bereid.

Hoe gaat het nu verder? Het stel zit op een gegeven ogenblik ‘amoreuzelijk’ (v. 9644) op een paradijselijke plek, vlak bij een bron. Maar van vrijen, waartoe de liefelijke omgeving toch uitnodigde, komt niets, dit door de storende aanwezigheid van de vos. Dan valt de minnaar in slaap, met bedenkelijke gevolgen, want Ysabele wordt nu geroofd door de Zwarte Ridder. Ook later bij de door Artur tot ridder gewijde knaap is seks geen thema meer. De gelieven slapen in twee aparte bedden. De verteller weet niet of ze die avond het liefdesspel speelden, maar wijst

op de vermoeidheid van het stel, veroorzaakt door de lange reis (v. 10295 vlg.). Nog korter is de beschrijving tijdens het verblijf bij koning Wonder. Er staan drie bedden gereed (de vos is intussen mens geworden en krijgt een bed toegewezen). Over liefdesjolijt wordt niet gesproken, alleen wordt vastgesteld, *Si sliepen sochte* (v. 11018). Het liefdesvuur, dat in de hemelrijkheid van het onderaards liefdesgevang in Indië opvlamde en (strikt genomen) in zonde ontaardde, heeft bovenaards langzaam zijn gloed verloren (Winkelman 2004, 350-352). De held neemt afstand van zijn minnares, en daarmee van de erotische liefde. Heeft Walewein hiermee voor zijn 'Indische' zonde geboet? Het valt op dat in de roman de zonde van de *luxuria*, anders dan die van de *superbia*, geen desastreus gevolg heeft voor de zondaar. De geile stiefmoeder, die na haar betovering in de gedaante van een pad, als een symbolisch genitaal (Winkelman 2004, 340), onder de dorpel van het kasteel haar dagen sleet, krijgt na de onttovering van Roges haar menselijke gestalte terug. Ze wordt weer een *scone wijf* (v. 10952). De zoektocht van Walewein wordt een succes: de ridder overhandigt aan Artur het schaakspel dat *verlichte alle die sale* (v. 11142). Men heeft het belang van het schaakspel gebagatelliseerd; het zou bij Waleweins zoekactie gaan 'to recover a curiosity' (Lacy 1999, 58). Hiermee onderschat men de materiële en immateriële waarde die aan het wonderbare schaakspel dient te worden toegekend. Het schaakspel voegt aan het Arturrijk een immense waarde toe. Alleen al de edelstenen die in het schaakspel zijn verwerkt, waren kostbaarder dan het hele Arturrijk (v. 61vlg.). Door de reïntegratie van het object wendt Walewein tevens de eeuwige schande (v. 83 vlg.) af die na het verdwijnen van het schaakspel aan het Arturhof dreigde te ontstaan. Walewein treedt in de slotscène letterlijk op als 'lichtbrenger': het Arturhof wordt een 'heilige' ruimte, 'een plaats die straalt in een helder, buitengewoon, kunstmatig licht' (Camporesi 1994, 284).

Walewein, 'Godsvriend'

We komen terug op de in de inleiding van dit opstel besproken problematiek. De opvatting dat Walewein uitsluitend als ideaaltypische representant van het wereldse ridderschap zou optreden is onzes inziens onjuist. Het proefschrift van V. Uyttersprot heeft dit recentelijk nog eens aangetoond (2004). Walewein wordt in vele scènes als de perfecte held beschreven, maar hij treedt daarbij steeds op binnen het brede kader van de heilsgeschiedenis. Kortom: Walewein is een hoofse Arturridder ... naast God. Dit inzicht is in het *Walewein*-onderzoek niet nieuw. Lacy meende te kunnen vaststellen dat de 'secular knight' (Walewein) in de episode van de Rode Ridder veranderde in 'a pious figure' (1999, 51). (Vgl. ook Verhage-van den Berg 1983, 232). Wij zijn van mening dat deze transformatie van Walewein al eerder plaats vond en dat de held deze drempelervaring, waardoor hij 'aus der Beschränkung der ritterlichen Ich-Befangenheit in die Weite der Gotteserfahrung hinübergeführt' (Winkelman 1992, 556) wordt, reeds aan het begin van zijn avon-

turenreeks, namelijk in de drakenepisode, opdeed. Onmiddellijk na het verlaten van het Arturhof betreedt hij de drakenberg, een duistere wereld, waarin hij geconfronteerd wordt met een transcendente kracht, de duivel, in de gestalte van het *serpent*. Zelfs de hoofse ridder Walewein is zonder de bijstand van de grote Helper tegen deze duivelse opponent niet opgewassen. Waarom krijgt hij deze beproeving opgelegd? Gewezen dient te worden op de initiële hofscène en de weigerachtige houding van Walewein (inclusief de Tafelronde) naar aanleiding van het provocatieve optreden van het schaakspel. Niemand gaat op de uitdaging in, niemand achtervolgt het wegzwevende object. Als Artur, de koning bij de gratie Gods, dan zelf in alle ootmoed (v. 105 *Nu salic zijn jouwer alre knecht*) de schaakqueeste op zich wil nemen, omdat niemand zich daartoe bereid toont, wordt het Walewein te veel: *Hi scaemde hem* (v. 108). Waleweins schaamte vloeit voort uit introspectie. Het is een teken van verwijtbaar falen, van een persoonlijk gevoeld ethisch tekort. Deze morele deficiëntie wordt nog onderstreept door het feit dat Walewein zich verstout Arturs loonbelofte (kroon en land) in twijfel te trekken en nadrukkelijk om een bevestiging vraagt. Voor deze vorm van *misdaet* krijgt hij, volgens het onderliggende schema van schuld en boete, in de drakenberg de rekening gepresenteerd. De bergspelonk waarin hij belandt wordt in de *Walewein*-roman ‘zum steinernen Treffpunkt der irdischen und der außerirdischen Welten. Daher wird [der Berg] in christlicher Deutung [...] zum Höllenschlund, manchmal zur Hölle selbst und damit zum schrecklichen Strafart’ (Grabmayer 2004, 161). In de duistere eenzaamheid van de berg, geteisterd door de duivelse draak, spreekt Walewein in doodsnood over zijn zondige status. Hij verzucht: *Mocht ic belyen mine sonden [...] vor mine doot* (v. 476 vlg.). Niet te kunnen biechten is voor Walewein een beangstigend idee. ‘Der Verlust der Beichtmöglichkeit vor dem Übergang ins Jenseits traf die Menschen wohl am schlimmsten. Die Seelen der solcherart Bestraften waren den Dämonen schutzlos ausgeliefert’ (Grabmayer 2004, 90). Er dreigde voor Walewein in de berg niet alleen het lichamelijke sterven, maar ook nog de zieleddood.

Na de bloedstollende levensles in de drakenberg gaat het Walewein voorspoedig. Dan blijkt de vuurrivier voor Indië een niet te nemen hindernis. Hij bidt de machtige God om vergeving, daar hij inziet dat zijn zonden groot zijn (v. 5037: *Ik bidde den riken God ghenaden/ Ic sie wel dat mine mesdaden/ Sijn groot*). Gelukkig kent Roges, de vos, een geheime tunnel, die onder de vuurrivier doorloopt. De dierhelper in het sprookje vervangt even de God-Helper uit het hoge rijk. Vanuit theologisch perspectief bezien beleeft Walewein in Indië, in vervolg op zijn (door ‘zonden’ veroorzaakte) falen bij de vuurrivier, opnieuw een gevaarlijk dieptepunt. Zijn liefdesontmoeting met Ysabele in de heimelijkheid van de onderaardse liefdeskamer te Indië heeft religieuze implicaties. Aan zijn geliefde, gunsteling van de heidense seksgodin Venus, wenst hij zijn ziel te offeren. Met haar wil hij de liefdesdood sterven. Dit zijn theologisch gezien doodzonden die van zieleheil uitsluiten! Maar het probleem wordt niet geëxpliciteerd, het lijkt te verwateren. Wel is duidelijk dat op de terugweg naar Artur Waleweins liefde voor Ysabele geleidelijk aan intensiteit

verliest. Aan het Arturhof volgt (zo meent Vostaert te weten) geen trouwpartij. Walewein neemt afstand; de vrouw (en met haar de liefde) 'fades away at the end of the story' (Summerfield 1999, 126). Het onderzoek heeft hagiografische trekken in de hoofse *Walewein*-roman ontdekt. Ook het proloog-gebed om inspiratie en de afgesmeekte transformatie van steen in brood wezen in die richting. Maar Walewein is geen heilige. Hij vertoont zonder twijfel geheiligde trekken, maar wordt tevens bij tijden neergezet als een kwetsbaar christenmens die (naar eigen zeggen) niet zonder zonde is. Tegelijk valt niet te ontkennen dat hij, ondanks incidenteel falen, een gunsteling van God blijft. Dankzij Diens wonderbaarlijke hulp ontkomt hij op miraculeuze wijze (wonderlijke duisternis, boeien breken, wind verandert van richting) aan zijn vijanden. Men dient onzes inziens de scène in Indië, waarin Walewein voor korte tijd in liefdesgekte vervallen, voor de verlokking van het vlees bezwijkt, als een aan plaatsgebonden faux-pas van deze Godsvriend te zien, die zich dankzij de Heer, die goed over hem waakte (v. 8380), in het verdere verloop van het verhaal allengs aan de greep van de zondige *luxuria* weet te ontworstelen.

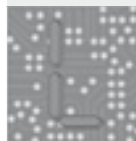
Literatuuropgave

- Althoff, G.**, Herrschaftslegitimation. Mittelalterliche Vorstellungen über die richtige Ausübung von Herrschaft, in: *Menschen im Schatten der Kathedrale. Neuigkeiten aus dem Mittelalter*, red. Gerd Althoff, Hans-Werner Goetz, Ernst Schubert, Darmstadt 1998, 59-69
- Barber, M.**, *Die Templer. Geschichte und Mythos*. Aus dem Englischen von Harald Ehrhardt, Düsseldorf 2005.
- Besamusca, B.**, Gawain as Lover in the Middle Dutch Verse Romance *Walewein*, in: *The Arthurian Yearbook* 2 (1992), 3-12.
- Besamusca, B.**, *Walewein, Moriaen en de Ridder metter mouwen. Intertekstualiteit in drie Middelnederlandse Arturomanen*, Hilversum 1993 (Middeleeuwse studies en bronnen 39).
- Besamusca, B.**, The Medieval Dutch Arthurian Material, in: *The Artur of the Germans. The Arthurian Legends in Medieval German and Dutch Literature*. Red.: W.H. Jackson/ S.A. Ranawake. Bd. III, Arthurian Literature in the Middle Ages. Cardiff 2000, 187-228.
- Bumke, J.**, *Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München 1986 (2 delen).
- Camporesi, P.**, *Het vergankelijke vlees. Heil en heling in middeleeuwen en vroeg-moderne tijd*, Nijmegen 1994.
- Dinzelbacher, P.**, *Europa im Hochmittelalter 1050-1250. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte*. Darmstadt 2003.
- Draak, M.**, *Onderzoekingen over de Roman van Walewein (Met een aanvullend hoofdstuk over het Waleweinonderzoek sinds 1936)*, Groningen, Amsterdam 1936/1975.
- Es, G.A. van**, *De Jeeste van Walewein en het Schaakbord: Artur-Epos uit het begin van de 13e eeuw*, Zwolle 1957 (2 delen).
- Gerritsen, W.P.**, Brandaan en de wonderen van de wereld, in: *De wereld van Sint Brandaan*, red. W.P. Gerritsen, D. Edel, M. de Kreek, Utrecht 1986, 51-69.

- Goetz, H.-W.**, Weltliches Leben in frommer Gesinnung? Lebensformen und Vorstellungswelten im frühen und hohen Mittelalter, in: *Menschen im Schatten der Kathedrale. Neuigkeiten aus dem Mittelalter*, red. Gerd Althoff, Hans-Werner Goetz, Ernst Schubert, Darmstadt 1998, 111-228.
- Goff Le, J.**, *La naissance du Purgatoire*, Parijs 1981.
- Grabmayer, J.**, *Europa im späten Mittelalter 1250-1500. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte*, Darmstadt 2004.
- Gurjewitsch, A.J.**, 'Der Lichtbringer': Die volkstümliche Theologie und die Volksfrömmigkeit des Mittelalters, in: *Mittelalterliche Volkskultur*, München 1987, 229-259.
- Janssens, J.D.**, *Koning Artur in de Nederlanden. Middelnederlandse Artur- en Graalromans ingeleid en geannoteerd*, Utrecht 1985.
- Janssens, J.D.**, De mens in het midden: Christus, in: J.D. Janssens/ C. Matheeußen, *Renaissance in meervoud*, Leuven [z.j.], 157-170.
- Jongen, L.**, Walewein as Confessor: Crime and Penance in the *Roman van Walewein*, in: *King Arthur in the Medieval Low Countries*, red. G.H.M. Claassens en D.F. Johnson, Leuven 2000, 45-58.
- Kelly, D.**, The Pledge Motif in the *Roman van Walewein*: Original Variant and Rewritten Quest, in: *Arthurian Literature XVII, Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. Bart Besamusca / Erik Kooper, Cambridge 1999, 29-46.
- Lacy, N.J.**, Convention and innovation in the Walewein, in: *Arthurian Literature XVII, Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. Bart Besamusca / Erik Kooper, Cambridge 1999, 47-62.
- Putter, A.**, Walewein in the other world and the land of prester John, in: *Arthurian Literature XVII, Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. Bart Besamusca/ Erik Kooper, Cambridge 1999, 79-100.
- Summerfield Thea**, Reading a Motion Picture: Why Steven Spielberg should read the *Roman van Walewein*, in: *Arthurian Literature XVII. Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. Bart Besamusca / Erik Kooper, Cambridge 1999, 115-129.
- Uyttersprot, V.**, 'Entie hoofsche Walewein. Zijn gheselle was daer ne ghein'. *Ironie en het Walewein-beeld in de Roman van Walewein en in de Europese middeleeuwse Arturliteratuur*. Brussel 2004
- Veldhoen, Bart**, The Roman van Walewein Laces with Castles, in: *Arthurian Literature XVII. Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. Bart Besamusca / Erik Kooper, Cambridge 1999, 147-167.
- Verhage-van den Berg, T.**, Het onderschatte belang van de nevenepisoden in de Walewein, in: *Ntg.* 76 (1983), 225-244.
- Voorwinden, N.**, Fight Descriptions in the *Roman van Walewein* and in two Middle High German Romances. A Comparison, in: *Arthurian Literature XVII. Originality and Tradition in the Middle Dutch Roman van Walewein*, red. Bart Besamusca / Erik Kooper, Cambridge 1999, 169-187.
- Walters, Lori J.**, Making Bread from Stone: The Roman van Walewein and the Transformation of Old French Romance, in: *Arthurian Literature XVII*, red. Bart Besamusca / Erik Kooper, Cambridge 1999, 189-207.
- Winkelman, J.H.**, Het gebed uit de *Walewein*-proloog, in: *Ntg* 78 (1985), 97-109.
- Winkelman, J.H.**, De Middelnederlandse Beatrijs in theologisch perspectief, in: *Ntg* 81 (1988), 13-30.

- Winkelman, J.H.**, Eschatologie als dieptestructuur. Over oorsprong en interpretatie van de Oudfranse Florisroman en zijn Middelnederlandse bewerkingen, in: *De studie van de Middelnederlandse letterkunde: stand en toekomst. Symposium Antwerpen 22-24 september 1988*, red. F.P. van Oostrom en Frank Willaert, Hilversum 1989, 135-152.
- Winkelman, J.H.**, Der Ritter, das Schachspiel und die Braut. Ein Beitrag zur Interpretation des mittelniederländischen 'Roman van Walewein', in: *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Bd. II, Tübingen 1992, 549-563.
- Winkelman, J.H.**, Waleweins dilemma: Venus' minne of Abrahams schoot. Liefdesperikelen in een Middelnederlandse Arturroman, in: *Nederlandse Letterkunde* 9 (2004), 326-360.
- Winter, J.M. van**, *Ridderschap. Ideaal en werkelijkheid*, Bussum 1976 (2e druk).
- Zemel, R.**, De *Roman van Walewein* en het heldenlied, in: 'Maar er is meer...' *Studies [aangeboden aan] Jozef D. Janssens*, red. R. Sliedrink/ V. Uyttersprot, Leuven 2005, 27-44.

Een postmodern (ba)rokje



POINT OF VIEW IN *RACHELS ROKJE*: EEN ONTPLOOIING¹

Cor de Jong

In postmodernistische romans, zo betoogt Bart Vervaeck (1999), worden traditionele vertelwijzen voortdurend en op verschillende manieren onderuitgehaald. De postmoderne verteller laat, in tegenstelling tot voorgangers, merken dat hij aan het vertellen is en laat zo de illusie van realisme varen: het verhaal is een verzinsel van de verteller. Tegelijkertijd wordt de alwetendheid van de postmoderne verteller ondermijnd. De postmoderne verteller is vaak inconsistent en onbetrouwbaar. Het lijkt erop, kortom, dat het vertellen zelf wordt geproblematiseerd. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de roman *Rachels rokje* (1994) van Charlotte Mutsaers. Op pagina 267 vertelt de 'ik' dat ze een droom heeft gehad. De volgende dialoog volgt:

- Zou u hem na kunnen vertellen?
- Het was verschrikkelijk.
- Dat verstaan wij niet onder navertellen.
- Navertellen kan ook niet.
- Maar u bent toch niet dood?
- Moet je dood zijn om iets niet na te kunnen vertellen?
- Ja.
- Misschien ben ik dan wel dood.

Vervaeck leest de laatste zin als een vaststelling dat de mimetische verteller dood is (1999:124). Het postmoderne vertellen is, volgens Vervaeck, in feite 'subjectloos vertellen'. Dat vereist volgens Vervaeck een andere manier van analyseren, een postmoderne narratologie. *Rachels rokje* rekent inderdaad af met de traditionele verteller. Het blijft echter vrij onduidelijk wat Vervaeck bedoelt met 'subjectloos vertellen.' Bovendien gaat hij in zijn bespreking van de roman nauwelijks in op de wijze waarop de roman zélf keer op keer perspectief thematiseert.

In dit artikel wil ik *Rachels rokje* lezen als een roman die een bijdrage levert aan het postmoderne denken over perspectief. Of, om precies te zijn: als een roman

waarin onderzocht wordt hoe de relatie tussen object en subject (verteller en vertelde, focalisator en gefocaliseerde, maar ook lezer en tekst) op postmoderne wijze gestalte kan krijgen, zonder vast te houden aan de traditionele narratologische centra en instanties.

Point of view in *Rachels rokje*: de twee rokjes van Rachel

Rachels rokje valt uiteen in vier delen: 'Wandeling vooraf' (p. 11-14), 'Rachels rokje' (p. 15-208), 'Skatsjok' (p. 209-215) en 'Rachels rokje revisited' (217-311). 'Rachels rokje' beslaat het grootste deel van het boek. Hierin maken we kennis met Rachel Stottermaus, die verschijnt in twee hoedanigheden: als jong meisje en als vrouw van middelbare leeftijd. Als meisje wordt ze verwaarloosd door haar moeder, maar heeft wel een goede band met haar vader, die NSB'er is. Op een dag, Rachel is tien jaar, wordt haar vader doodgeschoten, waarna ze 'drie jaar lang geen enthousiasme meer [kan] opbrengen voor wat dan ook'. Enkele jaren later (ze is dertien) wordt ze verliefd op haar leraar Nederlands, Douglas Distelvink. Haar verliefdheid voelt als een blikseminslag. Ze brengt hem een bezoek om hem haar liefde te verklaren, maar durft uiteindelijk niet. Het verslag hiervan wordt afgewisseld met het relaas van een gebeurtenis, een tweede blikseminslag, van dertig jaar later: Rachel ontmoet, op een vluchtheuvel in het spitsuur, Douglas Distelvink en ontdekt dat haar liefde nog even sterk is. Hij stelt voor dat Rachel hem ingenieur Rokriem noemt en hij belooft haar op te zullen zoeken. Dat gebeurt en ze heeft vanaf dan een enkele keer contact met Rokriem, die op dat moment een vaste relatie heeft met ene Teddy. Dan volgt de derde blikseminslag: Douglas overlijdt plotseling. Dit wordt allereerst uitgewerkt in het intermezzo 'Skatsjok', aan het eind waarvan de vertelster een aantal rechters uitnodigt om te oordelen wie er schuldig is aan zijn dood. Dan volgen in 'Rachels rokje revisited' een zevental sessies waarin de ik-verteller een nadere uiteenzetting geeft van de tijd die ze met Distelvink/ Rokriem heeft doorgebracht.

Zo samengevat lijkt de roman nog een tamelijk coherent verhaal. Het boek zelf is minder overzichtelijk. Niet alleen ontbreekt het aan een duidelijke chronologie, het wemelt ook van de uitweidingen, terzijdes, beschouwingen over uiteenlopende onderwerpen als kerstbomen, auto's en blikseminslagen, een 'Kleine Catechismus van de rok' en allerlei gedichtjes, verhalen en (kinder)versjes.

Er worden verschillende auteurs of teksten genoemd, andere verwijzingen blijven impliciet. De zinsnede 'als een hond' (op p. 281 in het Duits geciteerd: 'Wie ein Hund') die een aantal keer terugkeert, is een verwijzing naar *Der Prozeß* van Franz Kafka. Op een andere plaats wordt naar Kafka's verhaal 'Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse' verwezen: 'Muizen zijn helemaal niet muzikaal. Piepen kan tenslotte iedereen of je moet Josefine heten.' (p. 96). En het herhaalde zinnetje 'Zo gaat dat' (p. 23, p. 179 en p. 223) vinden we (talloze malen herhaald) terug in Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five*.² Het boek bevat zo een uitgebreid netwerk aan inter-

tekstuele verwijzingen. Intertekstualiteit is niet wat de roman zo verwarrend maakt; dat komt eerder door de manier van vertellen.

De vertelsituatie in Rachels rokje is ingewikkeld.³ In de ‘Wandeling vooraf’ vertelt een externe verteller, ‘ik’, over de hoofdpersoon, Rachel S. Maar hier lijkt het er al op of de ‘ik’ samenvalt met Rachel, vooral wanneer blijkt dat ook de ‘ik’ een rokje draagt (12). In het tweede deel, ‘Rachels rokje’, blijft de situatie onduidelijk. Op verschillende momenten lijken Rachel en de ‘ik’ een en dezelfde persoon. Een heel sprekend voorbeeld daarvan vinden we op pagina 50:

Toen *ik* dit gelezen had, voelde *ik* me slap en ellendig en ben *ik* op een holletje teruggekeerd naar het bos van *haar* jeugd. Daar heb *ik* ik weet niet hoe lang met *haar* hoofd in *mijn* handen gezeten [...] (mijn cursiveringen)

De ik-vertelster en Rachel bevinden zich op een ander diëgetisch niveau. Toch is het de vertelster die het hoofd van Rachel in handen neemt. De suggestie wordt zodoende gewekt dat de ik-vertelster zelf Rachel Stottermaus is. Object en subject lopen hier door elkaar heen. Ze raken vervlochten met elkaar. Syntactisch gaat het nog steeds om twee personen (‘ik’ vs. ‘zij’), maar semantisch zijn die twee personen één. Dat is iets anders dan in ‘Skatsjok’, waar een breuk optreedt in de vertelsituatie:

[...] daarom zal ik het van je over moeten nemen zusje van me, bliksemgekoosde, pasten onze rokjes niet als tweelingrokjes op elkaar, ik beloof je, ik zal zoeken, letter voor letter, lettergreep voor lettergreep, woord voor woord, zin voor zin [...] (213)

Vanaf nu is er niet meer een externe ik-verteller aan het woord die over Rachel praat in de derde persoon. In de zeven ‘sessies’ waaruit het laatste deel, ‘Rachels rokje revisited’, bestaat, is de ik-persoon enerzijds de verteller van het boek (er wordt letterlijk gerefereerd aan het boek (p. 219 en p. 258)) en anderzijds Rachel zelf. Aan het eind lezen we dan:

Toen schijn ik zingend uit het postkantoor te zijn gekomen. Toen schijnen de mensen elkaar te hebben aangestoten: ‘Sta stil, hou je vast, Rachel Stottermaus komt eraan. In haar rokje!’ Maar toen was ik al verdwenen. Op mijn fiets.
Degeen die u voor u heeft is iemand anders. (311)

In het eerste gedeelte van deze passage vallen de verteller en Rachel samen; de ‘ik’ is Rachel. Maar in de laatste zin wordt er toch weer een afstand geschapen: de ‘ik’ is iemand anders dan Rachel Stottermaus. De ‘ik’ neemt hier opzettelijk afstand van Rachel Stottermaus, omdat ze iemand anders (geworden) is.

Wat de vertelster hier doet is de feitelijke uitvoering van Rokriems advies enkele bladzijden eerder: ‘je zult me in jezelf om moeten brengen’ (295). Rachel neemt dat verzoek serieus, alleen weet ze niet hoe ze het aan moet pakken, omdat Rachel

en Rokriem ‘zo verweven als wat’ zijn (298). Om Rokriem dood te maken in zichzelf moet ze afstand nemen van zichzelf. En dat is wat ze in dit boek doet: over Rachel praten in de derde persoon, alsof het iemand anders is.⁴

De titel van de roman is ambigu. Het rokje verwijst in eerste instantie naar het rokje dat het personage Rachel draagt. Maar het boek dat de ‘ik’ (= Rachel) schrijft, vormt ook een rokje. Het bestaat niet uit hoofdstukken, maar uit plooien. Het rokje als metafoor voor literatuur wordt expliciet, bijvoorbeeld in de eerdergenoemde ploi zesentwintig (124-132), ‘waarin een Kleine Catechismus van de rok wordt opgezet die vanzelf uitmondt in een dialoog’, waarin sprake is van ‘de klerenkast der wereldliteratuur’, die vol rokken hangt: ‘de rokken van Joy Scheepmaker, de plooirok van Barthes, de plooirok van Mallarmé, de plooirok van Michaux, het Schotse rokje dat Kuifje op de Zwarte Rotsen droeg’ etc. In de eerder aangehaalde passage uit ‘Skatsjok’ komen de twee rokjes tegelijk voor. Ze vallen daar niet samen, maar worden wel vergeleken: ze passen ‘als tweelingrokjes’ op elkaar.

Waar de metafoor van het rokje en de indeling van de roman in plooien vandaan komen, en wat ze te maken hebben met perspectief is niet meteen duidelijk. Maar een belangrijke aanwijzing is te vinden op bladzijde 132, in de ‘Kleine Catechismus’:

VRAAG: Wilt u tot slot nog een eresaluut aan iemand brengen?

ANTWOORD: Saluut Leibniz, peetvader van de plooi! Saluut Deleuze, zwerfkei in je nomaden-rokje!

Dit is een expliciete verwijzing naar een studie van Gilles Deleuze: *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988). In de volgende sectie wil ik ingaan op de vraag wat deze studie van Deleuze te maken heeft met *Rachels rokje*.

Deleuze en Leibniz: barok en *point of view*

Deleuzes boek over de Barok-filosoof Leibniz is geen biografie of monografie in de gebruikelijke zin van het woord. Weliswaar schrijft Deleuze over de theorieën van Leibniz, maar hij probeert niet te reconstrueren wie Leibniz was, wat hij bedoelde met zijn geschriften en wat hij ermee wilde. Deleuze vermengt Leibniz’ ideeën met zijn eigen interpretatie en uitwerking daarvan.⁵ Deze vermenging is geen stijlfiguur of retorische truc, maar de uiterste consequentie van Leibniz’ filosofie, althans, van Deleuzes interpretatie daarvan.

In *Le pli*, of *The Fold* gaat Deleuze onder andere in op Leibniz’ ideeën met betrekking tot perceptie. De Barok is de eerste periode in de geschiedenis waarin er fundamenteel wordt nagedacht over point of view: de verhouding die het subject

van onderzoek of waarneming aangaat met het object.⁶ En Leibniz' filosofie, met name zijn concept van de plooi is bij uitstek geschikt als model voor de barokke opvatting van point of view. Deleuze omschrijft het als volgt:

Leibniz' idea about point of view as the secret of things, as focus, cryptography, or even as the determination of the indeterminate by means of ambiguous signs: *what* I am telling to you, *what* you are also thinking about, do you agree to tell *him* about *it*, provided that we know what to expect of *it*, about *her*, and that we also agree about who *he* is and who *she* is? As in a Baroque anamorphosis, only point of view provides us with answers and cases. (Deleuze 1993:22)

In *Quoting Caravaggio* (1999), onderzoekt Mieke Bal de relatie tussen het werk van de Italiaanse Barok-schilder Caravaggio en enkele contemporaine kunstenaars. Zij gaat hierbij uitgebreid in op Deleuzes denkbeelden over Barok en point of view. Ze analyseert onder andere de bovenstaande passage. Daarbij wijst ze vooral op het ritme ervan: 'its rhythm reflects the movement back and forth between the subject and the object of point of view, thus emphasizing the mobility that characterizes it' (29). Karakteristiek voor deze (barokke) opvatting van point of view is het idee van twee 'mobile positions' die een relatie aangaan van verknoping, verstrengeling.

Als metafoor voor de barokke opvatting van point of view gebruikt Leibniz/Deleuze de plooi. De plooi is een belangrijke figuur in de Barok. Talloze kunstwerken uit deze periode zijn getooid met tal van plooien. Het gaat hier niet alleen om simpelweg een vorm van versiering. Het effect van de plooi reikt verder:

The fold insists on surface and materiality, a materialism that promotes a realistic visual rhetoric in its wake. This materialism of the fold entails the involvement of the subject within the material experience, thus turning surface into skin in a relation which, taking my clue from Deleuze, I will call *correlativist*. (Bal 1999:30)

De figuur van de plooi biedt een interessante invalshoek bij de bestudering van – bijvoorbeeld – barokke schilderkunst. In haar analyse wijst Bal op nog een ander belangrijk aspect. De plooi bestaat niet alleen op het niveau van de diegetische wereld van het schilderij. Het schilderij zelf is weliswaar een representatie van de plooi, maar een analyse die alleen aandacht besteedt aan het gerepresenteerde, gaat voorbij aan zaken als kleur, compositie en vorm (1999:30). De analyse van het niveau van de representatie noemt Bal textuurologisch.

Met deze barokke opvattingen van point of view als uitgangspunt analyseert Bal schilderijen van Caravaggio. Het 'point of view' dat ze hierbij zelf inneemt is vanuit het nu. Ze bekijkt contemporaine, postmoderne kunst, die op een of andere manier (bewust of onbewust) Caravaggio 'citeert', waarbij ze onderzoekt wat voor gevolgen dat heeft voor *beide* kunstwerken. Daarbij gaat ze niet historiserend te werk, in de vorm van traditioneel bronnenonderzoek. Immers, het object van het citeren (de 'bron', dus Caravaggio) en het subject (de 'citerende' kunstwerken),

interfereren. Ze zijn op barokke wijze met elkaar verstrengeld.⁷ Hoewel het in de analyses van Bal steeds gaat om beeldende kunst, ben ik van mening dat ze ook relevant kunnen zijn bij de studie van literatuur.

De plooiën van Rachels rokje

In de roman spelen twee fases uit het leven van Rachel een belangrijke rol: De eerste ontmoeting met Distelvink (Rachel als meisje) en de tweede (Rachel als vrouw). Deze twee periodes, waar zo'n dertig jaar tussen ligt, worden in de roman met elkaar vervlochten. Ten eerste omdat ze niet chronologisch, maar om de beurt aan ons gepresenteerd worden, maar ook door de talloze overeenkomsten tussen de twee ontmoetingen en daaropvolgende bezoeken. Ik zal hier niet al te uitgebreid ingaan op alle overeenkomsten, maar me beperken tot een paar illustratieve passages, zoals op pagina 51: 'Raak! Geen coup de foudre zo origineel of hij kan zich herhalen, Rokriem. Weet je het nog?'. En plooi drieëntwintig begint met: 'En zoals dat gaat zaten Rachel en Rokriem na al die jaren weer eens samen aan de thee. De cirkel was rond.' Het lijkt er bijna even op dat we hier dan tóch een chronologie gevonden hebben. Het is bijna een zinsnede uit een traditioneel chronologisch verhaal. Maar die gedachte wordt direct onderuitgehaald:

Zoals dat gaat?

Weer?

Thee?

Een cirkel die voor de verandering eens rond is?

De bezem erdoor! De luiwagen erover! Weg ermee!

Fabuleren terwijl het erop is of eronder, zoiets noem ik nu fout. Fout ten opzichte van het doel dat ik me had gesteld. En dat doel is: als je op een spijkerpad bent overgestoken, zeg dan niet dat het een zebra was.

Luister, er was niet eens een Rokriem in die tijd. Die naam kwam pas veel later uit de lucht gevallen. Hij heette Distelvink. En thee hebben ze op de Karbouwstraat niet gedronken, had hij niet in huis. (110).

De vertelster herroept haar openingszinnen, omdat ze 'fabuleren', de chronologie herstellen. En een chronologische weergave strookt niet met het doel van de vertelster. Het verhaal was, metaforisch gezien, geen zebra-, maar een spijkerpad: de vertelster wil geen feitelijke (zwart-wit) beschrijving geven, maar een weergave geven van de ervaring, de lichamelijke pijn. Dat maakt deze roman barok. Het verhaal kan niet bestaan als beschrijving van een object, maar moet worden ondergaan.⁸ De twee ontmoetingen zijn onlosmakelijk met elkaar verstrengeld geraakt: 'het heden bepaalt het verleden, meer nog dan andersom' (80) en: 'Lopen heden en verleden dan door elkaar? Natuurlijk.' (170).⁹

In haar behandeling van het verhaal van Rachel kan de vertelster verleden en heden dus niet gescheiden houden. Ze raakt zelf ook in omstrengeling met haar object. Ik gaf daarvan al voorbeelden in de vorige paragraaf. Op pagina 91 brengt de vertelster een bezoek aan de Karbouwstraat, omdat ze het onzalige idee had opgevat eens ‘op locatie’ te gaan kijken. Ze herkent hier in de weerspiegeling van een caf ruit de veertienjarige Rachel, die in dit café, dat toen nog een Italiaanse ijssalon was en Il Tri ste heette, uitgehild heeft na haar teleurstellend verlopen bezoek aan Distelvink. Dit is niet alleen een mooi voorbeeld van hoe de vertelster met Rachel verstrikt raakt, maar ook hoe daarbij verleden en heden van Rachel met elkaar verknoopt zijn. Ze komt er namelijk achter dat het café ‘Vluchtheuvel’ heet. Dit schokt haar, omdat de tweede ontmoeting van Rachel met Rokriem plaatsvond op een vluchtheuvel in het spitsuur. Haar verbazing komt dus voort uit iets dat later gebeurd is.

In de ‘Kleine Catechismus’ heeft de ik-vertelster het over vereenzelviging. Dat doet ze naar aanleiding van een liedje dat ze als kind leerde:

*Napoléon avec Marie Louise,
Marie Louise avec Napoléon,
Napoléon avec Marie Louise,
Marie Louise avec Napoléon!*

In telkens sneller tempo repeteren stond eronder. Ik ging voor de spiegel staan en repeteerde. Vanzelf draaide ik daarbij als een ballerina in het rond. In telkens sneller tempo. Wervelen, wervelen, wervelen. Net zolang tot ik duizelde en niet meer wist wie ik was: Marie Louise of Napoléon, Napoléon of Marie Louise. Door het liedje had ik me vereenzelvigd met allebei. Dat is nou rokmuziek in optima forma. Die kan je niet alleen maken en breken, die d  t het. (126-127).

Deze passage is te lezen als een mise-en-abyme.¹⁰ De vereenzelviging van de ‘ik’ met Napoléon en Marie Louise is vergelijkbaar met haar verstrengeling met Rachel. Het is een vorm van vereenzelviging met twee objecten die zelf   k ‘in elkaar gevouwen zijn’. Deze mise-en-abyme verwijst naar *twee* niveaus. Niet alleen naar de gehele tekst, maar ook naar de buitentekstuele werkelijkheid, of beter gezegd: de relatie van die werkelijkheid met de tekst, namelijk de rol van de lezer. Point of view is ook het perspectief dat de lezer aanneemt, de leeshouding die zij kiest. Het verstrengeld raken gebeurt niet alleen in de tekst (Marie Louise en Napoléon), maar de tekst d  t het ook: als zanger raak je ook verstrengeld. Op soortgelijke wijze probeert de vertelster de lezer met het boek te verstrengelen. Of ze nodigt de lezer daar in elk geval toe uit.

Even verder stelt ze bijvoorbeeld dat men zich, wat haar betreft, mag warmen aan haar rokje (= het boek). Zelf heeft ze zich ‘terdege gewarmd’ aan het rokje van Cees van Hoore, waarna ze dit rokje (= het gedicht ‘Nomadisch’) citeert (128). En op



Caravaggio: *De ongelovige Thomas*

pagina 94: 'Een goed schilderij, hoor je soms zeggen, daar moet je in kunnen stappen als in een auto.' Mieke Bal bespreekt in haar studie een kunstwerk waarin dat, tot op zekere hoogte letterlijk gebeurt, namelijk een installatie van Mona Hatoum, waar de toeschouwer letterlijk in kan stappen (Bal 1999:35). De toeschouwer van die installatie stapt een kleine, afgesloten cilinder binnen, waar zij videobeelden krijgt te zien van 'the inside of the body'. Bal interpreteert dat als een citaat van Caravaggio's schilderij *De ongelovige Thomas*, waarop afgebeeld staat hoe de discipel Thomas, gadegeslagen door twee andere mannen, met zijn vinger onder de huid van Jezus voelt. Wat Caravaggio's schilderij afbeeldt, dóét de installatie van Hatoum: onder de huid kijken, het lichaam binnendringen. De toeschouwer van de installatie gaat als het ware het schilderij van Caravaggio in en dringt binnen in Jezus' lichaam, zoals de vinger van de discipel Thomas op het doek van Caravaggio.¹¹

Rachels rokje is zowel een werk waarin verstrengeling voorkomt, als een verhaal waar de lezer verstrengeld mee kan raken. Het is dan wel geen schilderij, waar je in kunt stappen als in een auto, maar 'Voor een rokje geldt hetzelfde' (gk). Bovendien wordt Rachels rokje even later weldegelijk vergeleken met een kunstwerk, als de vertelster Rachel beschrijft: 'Een meisje met een plat bovenlijfje, een rossige paarden-

staart , twee lange benen en een uitwaai-
erende petticoat, je zou zweren: Degas'
Danseresje van veertien jaar.' (94). Degas'
beeldje is een bronzen danseresje, met
een rokje van mousseline en een haarband
van satijn. Kortom: een beeldje dat inder-
daad de kleren aan heeft gekregen. Voor
de lezer is het lastiger om in het rokje te
stappen, ook door de te kleine maat: 'het
geval wil dat Rachel sinds haar veertiende
niet meer van maat veranderd is, zodat ik
moeilijk zeggen kan: stap maar in.' Om dit
praktische bezwaar uit de weg te helpen,
stelt de vertelster dan maar voor om haar
(Rachel) te volgen, achter haar rokje aan
te lopen (94). Die uitnodiging is een her-
haling van de 'Wandeling vooraf':

Vooruit, kom maar met me mee, sluip maar
achter me aan, en zet voor één keer je voor-
oordelen over goed en kwaad aan de kant en
je oren open. Dan zul je het zelf horen. En
voelen. Met háár oren. Met háár hart. (12)



Degas: *Danseresje van veertien jaar*

De vertelster nodigt de lezer uit om achter haar aan te gaan. Als de lezer dat doet, kan hij met Rachel mee horen en met haar mee voelen. De vertelster neemt hier dus de rol van de lezer, diens leeshouding, serieus. Vandaar dat die ook rechtstreeks wordt geadresseerd.

Nadat het eigenlijke verhaal ('Rachels rokje') is afgelopen, begint het tussenstuk ('Skatsjok') als volgt:

Raak!

Geen coup de foudre zo origineel of hij kan zich herhalen.

Weten jullie het nog? (211)

Wederom een herhaling. Nu niet Rokriem, maar zijn de lezers de aangesprokene. Dat is niet toevallig. De coupe de foudre herhaalt zich, maar op een ander diëgetisch niveau, namelijk dat van de vertelinstantie: 'zodat de lezer misschien de enige is die nog niet doormidden werd gekleefd'. Deze woorden geven aan dat de relatie tussen verteller en lezer niet zomaar onschuldig of ongevaarlijk is. De woorden 'misschien' en 'nog' in deze zin wijzen er op dat het wel degelijk mogelijk is dat ook de lezer inmiddels slachtoffer is geworden of gaat worden.¹²

De textuur van het rokje

Rachels rokje is een van die boeken 'die men heeft laten openstaan als deuren', zoals de vertelster het noemt (naar Breton). De rechters die in het laatste deel van het boek het verhoor leiden komen door die deur binnen om het rokje onder de loop te nemen en hun conclusies te trekken (215). Het boek heeft meerdere deuren, en de keuze welke deur, welke opening je neemt, is aan de lezer. Het is echter niet juist om daaruit de conclusie te trekken dat de lezer autonoom is. Volgens Deleuze gaat een barok perspectief nu juist niet uit van een vastliggend, autonoom subject: '[...] a subject will be what comes to the point of view, or rather what remains in the point of view. That is why the transformation of the object refers to a correlative transformation of the subject' (Deleuze 1993:19-20). Bal werkt dit uit aan de hand van een schilderij van Caravaggio waarop David met het hoofd van Goliath is afgebeeld. Het hoofd van Goliath is een zelfportret van Caravaggio, maar ook dat van David verwijst naar de artiest zelf. Op basis hiervan stelt Bal dat het hier niet gaat om een zelfportret in de gebruikelijke zin van het woord ('auto-'), maar om 'zelf als anders' ('allo-'), waarbij het gaat om gelijkenis: de term homoportret is dus eigenlijk correcter.¹³

In zijn artikel 'Opruimen en hemelvaart: over de autobiografische roman', noemt Arnold Heumakers *Rachels rokje* een autobiografische roman (Heumakers 1996). Hij wijst er bijvoorbeeld op dat de naam van het hoofdpersonage, Rachel Stottermaus, een anagram is van Charlotte Mutsaers.

Toch is de bestempeling als autobiografische roman een simplificatie. Zo'n benaming legt namelijk de nadruk op overeenkomst, gelijkheid tussen het boek en de werkelijkheid. De roman daarentegen beklemtoont verschil, differentie. De naam van Rachel lijkt weliswaar op die van Charlotte Mutsaers, bestaat uit dezelfde letters, maar er is ook een verschil. Naar analogie van Bal zou ik daarom eerder spreken van een homobiografische roman. In wezen is het hele project van de 'ik', die een en dezelfde persoon is als Rachel, een middel om differentie aan te brengen: het gaat hier letterlijk om 'zelf als anders'. In die zin vertoont het boek grote gelijkenis met het genoemde schilderij van Caravaggio. En evenals op het schilderij brengt het sub-



Caravaggio: *David met het hoofd van Goliath*

ject zijn alter ego om. De relatie tussen de 'ik' (subject) en Rachel (object) is er dus een van verstrengeling enerzijds, maar van gescheidenheid anderzijds. En hetzelfde geldt voor Mutsaers en 'ik' / Rachel. Deze dynamiek van verstrengeling en gescheidenheid krijgt vorm, als een talige textuur.

De vertelster in *Rachels rokje* loopt nogal eens aan tegen de taal. Taal is als medium ongeschikt om het verhaal te doen van de liefde voor Distelvink alias Rokriem. Dat blijkt uit allerlei passages waar misverstanden ontstaan door het letterlijk nemen van een figuurlijke uitdrukking of andersom. Het citaat waar ik dit artikel mee startte bijvoorbeeld, draait grotendeels om een misverstand over de betekenis van de zinsnede 'niet kunnen navertellen'. De vertelster bedoelt dit letterlijk, terwijl de rechters het opvatten als de veelgebruikte uitdrukking om aan te geven dat iemand dood is. Een ander voorbeeld is te vinden op pagina 234:

- Vertelt u eens, toen u met zijn drieën de living binnenkwam
- Living? Op de vloer van die zelfde kamer is hij in elkaar gestort en niet meer wakker geworden!

Dit is niet zomaar een voorbeeld van het typisch postmoderne wantrouwen in taal (zie Vervaeck 1999:95-116). Taal is wél ongeschikt om de werkelijkheid te beschrijven en niet ondergeschikt aan het subject. Taal heeft een eigen wil; ze kan ons in zich opnemen en laten verdwalen.

De theorie die hier aan ten grondslag ligt is grotendeels afkomstig van Derrida. Derrida gaat ervan uit dat de relatie tussen teken en betekenis arbitrair is. Taaltekens verwijzen zo niet naar zichzelf, maar naar andere tekens binnen het taalsysteem. Zo ontstaat er een oneindige keten van doorverwijzingen. In de 'Kleine Catechismus' vinden we een expliciete allusie op deze theorie:

VRAAG: Heeft het rokje een achilleshiel?

ANTWOORD: Ja, de bodem die er niet in zit. Ik zou dat alleen geen achilleshiel noemen. Een achilleshiel is hoe dan ook een hiel en een rok, ik zei het al, is geen sok. (127)

Het woord rok lijkt op sok, maar dat wil niet zeggen dat de objecten waar de woorden naar verwijzen ook op elkaar lijken. Betekenis ontstaat dus door differentie, het verschil tussen de twee woorden maakt de betekenis. Een rok is een rok, omdat het geen sok is, en geen kok en geen lok etc. Taal heeft geen 'bodem', geen oorsprong. Betekenis is altijd maar vluchtig omdat betekenis altijd ontstaat in relatie tot andere elementen uit het systeem, die zelf weer in relatie staan tot andere elementen, die ook niet vastliggen etc.

Vervaeck ziet het rokje als metafoor hiervoor: het rokje staat voor de 'wapperende kwaliteit van taal' (1999:102). Daar kunnen we aan toevoegen dat het boek zelf ook een rokje is. Het rokje waaiert, wappert, beweegt, plooit etc. Altijd is er beweging, zonder dat er sprake is van een bepaald vast punt. Het circuit van het rokje is weliswaar een gesloten systeem, maar 'binnen zichzelf is het onbegrensd en vanonderen

waait de wind.’ (126). Kenmerkend hiervoor is het feit dat het boek begint met een ‘Wandeling vooraf’ in plaats van een ‘woord vooraf.’ Het gaat niet om iets wat vastligt, maar iets dat juist fundamenteel in beweging is.

De vertelster gebruikt taal daarom niet om betekenis over te brengen, om een verhaal *over* Rachel te vertellen. Het tragische aspect bestaat er nu juist uit dat dat verhaal niet te vertellen is: navertellen is niet mogelijk. De passage die ik aan het begin citeerde bevestigt dit. Want als de ‘ik’, door aansporing van de rechters, toch haar droom begint ‘na te vertellen’, doet ze dat op een verre van conventionele manier: vrijwel geheel in de tweede persoon. Haar verhaal is geen naakte weergave van de feiten, ze neemt de rechters als het ware mee in haar droom.

De mimetische verteller is, in Vervaecks woorden, dood. Maar dat leidt niet tot een subjectloos vertellen. Het leidt veeleer tot performatief vertellen, waarvan het effect de verstengeling van subjecten is. De lezer wordt mee in het verhaal gesleept en de verteller probeert de lezer een soortgelijke ervaring te laten ondergaan, een coup de foudre, als Rachel. Het boek vertelt niet, het *doet*. Het resultaat van het vertellen is niet een afgerond geheel. Het gaat niet om het verhaal, maar om het proces, de ervaring. Daarom kan ik eigenlijk alleen eindigen met de woorden waarmee plooi zesentwintig, de ‘Kleine Catechismus’ afsluit:

VRAAG: Zijn we er nu uit?

ANTWOORD: Goddank niet, we zitten er middenin. (132)

Bibliografie

Alphen, Ernst van 1988 *Bij wijze van lezen; verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*.

Muiderberg: Coutinho.

Bal, Mieke 1999 *Quoting Caravaggio; Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago/

London: University of Chicago Press.

Deleuze, Gilles 1993 *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Herman, Luc en Bart Vervaeck 2001 *Vertelduivels; Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/ Brussel: Vantilt/VUBPress.

Heumakers, Arnold 1996 ‘Opruimen en hemelvaart: over de autobiografische roman’. In: *Raster* 74: 49-59

Ibsch, Elrud 1986 ‘Nietzsches invloed op de literatuur van de twintigste eeuw’. In: Kleinrensink (ed.): *De zaak Nietzsche*. Nijmegen: Vriendenlust.

Korsten, F.W. 2002 *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt.

Mutsaers, Charlotte 1994 *Rachels rokje*. Amsterdam: Meulenhoff. 2^e dr.

Sereni, Sabrina 2003 “‘Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen’: Over Rachel Stottermaus en Emma Bovary – twee zusjes van papier.’ In: *Nederlandse Letterkunde* 8:2 (mei 2003), p.141-158.

Vervaeck, Bart 1999 *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen: VUB press & uitgeverij Vantilt.

Noten

- 1 Ik dank Frans-Willem Korsten en Peter Verstraten voor hun waardevolle commentaar en aanvullingen.
- 2 Sabrina Sereni (2003:141) geeft ook een opsomming van intertekstuele zinspelingen. Zelf gaat ze in haar artikel uitgebreid in op de verschillen en overeenkomsten tussen Rachel en Emma Bovary.
- 3 Behalve Vervaeck besteedt ook Sereni (2003) enige aandacht aan de vertelsituatie in *Rachels rokje*, maar haar analyse blijft tamelijk oppervlakkig. Sereni komt bijvoorbeeld tot de weinig opzienbarende conclusie dat 'de manier van vertellen [...] in *Rachels rokje* bijzonder en vernieuwend is.' (Sereni 2003:149).
- 4 In dit verband is het feit dat Rachel op haar fiets verdwijnt een relevant detail: op pagina 300 spreekt Douglas, kort voor zijn dood, de wens uit 'mocht ik maar als fiets in je voort blijven leven, straks als ik er niet meer ben!'
- 5 Het procédé is vergelijkbaar met wat Nietzsche doet in *Also sprach Zarathustra*. Het verschil is echter dat Nietzsche simpelweg zijn eigen filosofie in de mond legt van Zarathustra, terwijl bij Deleuze volkomen onduidelijk is wie er waar aan het woord is. Ibsch (1986:45-46) meent dat Nietzsches doel is om, door zijn filosofie in de mond van de stichter van het Perzische geloof te leggen, een soort Anti-Jezus te creëren.
- 6 Zie Bal (1999:28). Het is belangrijk om twee betekenisaspecten van het woord 'barok' te onderscheiden. 'Barok' verwijst niet alleen naar een specifieke (cultuur-) historische periode. Als adjectief wordt het woord (evenals bijvoorbeeld romantisch, realistisch en impressionistisch) ook gebruikt wanneer het gaat om kunst die niet gemaakt is in de desbetreffende periode. Ook van eigentijdse kunstenaars en schrijvers wordt regelmatig gezegd dat ze 'barok' zijn.
- 7 De ondertitel van Bals boek luidt: 'Contemporary Art, Preposterous History'. De term *preposterous history* vormt de kern van de manier waarop Bal te werk gaat. Letterlijk betekent het 'belachelijke geschiedenis', of – neutraler – 'averechtse geschiedenis'. Tegelijkertijd is het een spel met de voorvoegsels pre- en post-. De term verwijst naar een geschiedopvatting die het verleden én als oorzaak én als gevolg van het heden ziet.
- 8 De betekenis van het spijkerpad in deze passage is vergelijkbaar met die van de plooi bij Deleuze/Bal: 'The fold insists on surface and materiality [...] This materialism of the fold entails the involvement of the subject within the material experience' (Bal 1999:30).
- 9 Kenmerkend voor de vervlechting van heden en verleden is het spel met herhalingen dat door het boek heen wordt gespeeld. Steeds wordt er bij zo'n herhaling ook verschil voortgebracht: op pagina 106 komt Rokriem op bezoek bij Rachel: 'Hij belde twee keer en zonder uit het raam te hoeven hangen wist Rachel dadelijk dat hij het was [...]' op pagina 118 wordt dit herhaald: 'Maar daar gaat de bel. Twee keer zelfs. Zonder dat Rachel uit het raam hoeft te hangen weet ze dadelijk wie het is' (let op het detail van het twee keer aanbellen: zelfs hierin komt herhaling terug). De twee versies van de aankomst en binnenkomst van Rokriem vormen een mooi voorbeeld van herhaling met differentie. Op pagina 123 roept Distelvink naar Rachel, die hem door het raam uitzwaait: "Doe toch een das om!" schreeuwt hij naarboven, "het is veel te koud zo." Dit is precies wat Rachel op bladzijde 24 naar haar vader op het balkon roept. Hier is de herhaling betekenisvol door de personen die in de respectievelijke passages aan het woord zijn.

- 10 Voor een uitstekende uiteenzetting van het begrip 'mise-en-abyme', zie: Van Alphen 1988, met name p. 46-47. Van Alphen laat onder andere zien waarom de mise-en-abyme juist bij postmodernistische schrijvers zo populair is. Van Alphen stelt hier dat de mise-en-abyme als autoreferentieel tekstelement verwijst naar (een aspect van) de tekst als totaal. Dat is hier zeker het geval, maar ik betoog dat de mise-en-abyme bij Mutsaers zelfs de tekst overstijgt en ook reflecteert op het leesproces.
- 11 Door mij te beperken tot dit aspect doe ik noch Caravaggio, noch Hatoum recht. Voor een uitgebreide en complexe analyse verwijs ik naar Bal 1999, hoofdstuk 1.
- 12 Het begrip 'de lezer' is als concept al even problematisch als 'de verteller' of 'de vertelinstantie.' Als ik spreek over de lezer doel ik niet op een concreet lezerspubliek, maar verwijs ik naar een van de rollen in de betekenisgeving. De (postmoderne) lezer, zo laat Mutsaers zien, is niet langer de passieve, achterover leunende consument van het verhaal, maar is een actief, handelend subject. De lezer wordt uitgenodigd een relatie van verstrengeling aan te gaan met het verhaal/ de personages.
- 13 Wederom verwijs ik voor een nadere analyse naar Bal 1999, hoofdstuk 1 en 2.

Een grote dosis goodwill

DE RECEPTIE EN VERDIENSTE VAN J.H. DE RODERS 'HET SCHANDAAL VAN DE POËZIE'

Johanna Cassiers

Toen J.H. De Roders *Het schandaal van de poëzie: over taal, ritueel en biologie* in 1999 door Vantilt werd uitgegeven, was dit het begin van een levendig debat over poëzie, taal en ritueel, en vooral over hun onderlinge verhoudingen. In 2001 verscheen bij dezelfde uitgeverij De Roders essaybundel *Het onbehagen in de literatuur*. Hierin is 'Het schandaal van de poëzie' in herwerkte versie opgenomen, samen met drie andere essays over hetzelfde onderwerp: 'De geest van meester Pangloss', 'Over nut en nadeel van de poëzie voor het leven' en 'De taal, het verlangen en de metafysica'. De Roder stelt in deze essays dat er aan de vorm van poëzie, aan ritme en klank, vaak veel te weinig belang gehecht wordt, en dat terwijl deze vorm net bestaat uit structuren die bij de lezer of toehoorder van een gedicht op autonome wijze een ervaring tot stand kunnen brengen, zonder tussenkomst van de semantiek. Dezelfde autonome structuren vinden we ook terug in oude rituelen en in taal. Meer nog, er zou zelfs sprake zijn van een rangschikking in evolutionair opzicht: eerst ritueel, dan poëzie, en dan taal. Hierbij zou de volgende evolutionaire stap dan steeds de vormelijke structuur van de vorige overnemen. Poëzie kan op deze manier opgevat worden als de 'missing link' tussen ritueel en taal. Ook in biologisch opzicht blijkt deze vaststelling relevant, want dezelfde autonome structuren komen ook voor in veel natuurfenomenen.

De essays werden met heel wat enthousiasme ontvangen. Piet Gerbrandy kondigde aan dat De Roders werk 'de komende tien jaar heel invloedrijk zal worden'.¹ En inderdaad, zeven jaar later is het onderwerp nog steeds actueel. Maar wat het debat echt bijzonder maakt, is dat het niet enkel gevoerd wordt door literatuurwetenschappers, maar dat ook taalkundigen en biologen er enthousiast aan deelnemen. In 2000 bespreekt taalkundige Bert Bultinck de eerste twee essays van De Roder in zijn artikel 'Ferm gesloten', dat gepubliceerd werd in *Yang*. In 2003 schrijft De Roder over hetzelfde onderwerp een artikel samen met linguïst Marco Haverkort, waarin ze trachten hun bevindingen samen te brengen. In 2005 verschijnt bij Vantilt het boekje *Splash* van neurobioloog en dichter Jan Lauwereyns. Met meer

dan 100 bladzijden is *Splash* tot hiertoe de meest uitgebreide bespreking van De Roders werk.

Deze essays hebben er dus toe bijgedragen dat er ook in andere disciplines dan de literatuurwetenschap over poëzie gedebatteerd en nagedacht wordt. Een waaier van mogelijkheden voor interdisciplinair onderzoek ontvouwt zich. Eigenlijk lijkt het wel een beetje te mooi om waar te zijn. En inderdaad, als we van dichterbij kijken, merken we dat er toch iets vreemds aan de hand is. Terecht werd voorspeld dat De Roders werk invloedrijk zou zijn. Maar impliceert invloedrijkheid niet dat het werk het begin is van verder vruchtbaar onderzoek? En net daar wringt het schoentje. De essays hebben weliswaar reacties gekregen uit taalkundige en biologische hoek, maar die reacties bestaan er vooral uit dat wetenschappers uitleggen waarom de manier waarop De Roder hun vakgebied in zijn betoog betreft niet vruchtbaar kan zijn. Het enthousiasme dat uit dergelijke reacties blijkt, komt vaak in de eerste plaats neer op een enthousiast verdedigen van het eigen vakgebied. En toch: taalkundigen en biologen hadden het werk van De Roder ook gewoon links kunnen laten liggen. Maar dat gebeurt dus niet. Enerzijds is men kennelijk van mening dat dit werk de moeite waard is om er zoveel over te schrijven, maar anderzijds blijft men in de commentaar een beetje ter plaatse trappen. Vanwaar deze paradox? In dit artikel ga ik op zoek naar een antwoord op deze vraag.

Misverstanden

Stel dat ik, met extreme goodwill, over alle genoemde punten van kritiek heen stap, en even aanneem, bij wijze van denkoefening, dat rituelen inderdaad op zichzelf staande, betekenisloze structuren zijn, waarop zonder boe of bah exaptatie plaatsvindt die tot de geboorte van taal leidt [...].²

Met deze woorden begint Jan Lauwereyns het derde hoofdstuk van zijn boekje *Splash*. Enkel met extreme goodwill kan je volgens hem De Roders ideeën in overweging nemen, en zelfs dan kan je dit maar eventjes volhouden. Deze goodwill laat hij dan ook al snel varen, en zo dadelijk zullen we zien dat dit citaat zelf eigenlijk ook niet echt van extreme goodwill getuigt.

Toch is er volgens mij maar één manier om tot een vruchtbare lezing van De Roders essays te komen, en dat is met een bijzonder grote dosis goodwill. Zonder dit kan de lezing enkel leiden tot misverstanden. Dat wil zeggen, ik ben geneigd het misverstanden te noemen, hoewel ze het door de manier waarop De Roder schrijft strikt genomen niet zijn.

Een van de meest aanstootgevende punten in De Roders discours is natuurlijk het aanhoudend gebruik van het woord 'betekenisloos', en het idee 'dat poëzie gekenmerkt wordt door een *neiging* tot betekenisloosheid'.³ Dit brengt Bert Bultinck ertoe zich in zijn artikel 'Ferm gesloten' af te vragen 'wat je op zinnige wijze over

poëtische structuren zou *kunnen* zeggen, zonder er betekenis aan te geven, zonder er een functie aan toe te kennen'.⁴ Bultinck wijdt een behoorlijk stuk van zijn artikel dan ook aan een pleidooi voor het belang van betekenis in de literatuurstudie. Dat hij gelijk heeft is in feite naast de kwestie. Waar het om gaat is dat het woord 'betekenisloos' bij het lezen een haast onoverkomelijke blokkade is die er toe kan leiden dat interessantere dingen over het hoofd gezien worden. Ook Jos Joosten is er in zijn essay 'J.H. de Roder super-tachtiger' van overtuigd dat 'De Roders betoog ten onrechte herleid' wordt tot het idee van betekenisloosheid. Toch neemt deze kwestie ook in zijn essay de belangrijkste plaats in, want het is vooral gewijd aan het geven van een verklaring waarom lezers dit idee van betekenisloosheid zo aantrekkelijk vinden. Dit komt volgens Joosten doordat De Roders ideeën mooi aansluiten bij de inmiddels 120 jaar oude en bijzonder hardnekkige poëzieopvatting van Tachtig waarin poëzie wordt gezien als een onschuldig tijdverdrijf, als iets dat zich, ver weg van de echte wereld, in een autonome ruimte afspeelt.⁵ Ook hier geldt hetzelfde als bij Bultinck: hoe relevant dit ook mag zijn binnen de context van de bundel *Onttachtiging* waarin dit essay is opgenomen, wanneer het gaat om een echte analyse van De Roders theorie doet ze weinig ter zake.

Ook in *Splash* is deze betekenisloosheid en de zinloosheid die De Roder toeschrijft aan ritueel en poëzie een zeer belangrijk punt. Lauwereyns stoort zich behoorlijk aan het feit dat De Roder geen definitie geeft van ritueel.⁶ Het is inderdaad zo dat De Roder met de vlag 'ritueel' verschillende ladingen wil dekken: zowel met betrekking tot het Vedische ritueel als met betrekking tot de sjamanistische rituelen spreekt hij gewoon van 'het ritueel', zonder aan te geven dat het om verschillende dingen gaat. Maar waar Lauwereyns zich vooral aan stoort is de manier waarop rituelen door De Roder worden voorgesteld, namelijk als reeksen van handelingen die alleen maar correct dienen te worden uitgevoerd en niets betekenen.⁷ Dit roept bij Lauwereyns een beeld op van onze voorouders die heel toevallig beginnen dansen en ritualiseren zonder dat dit enige betekenis heeft⁸, en dat het gebruik van 'betekenisvolle gebaren' en 'semantisch geladen dingen' pas ontstond 'nadat eerst het ritueel, toen de poëzie en ten slotte de gewone taal ten tonele was gekomen'.⁹ Naar aanleiding hiervan heeft Lauwereyns het uitgebreid over betekenis en functie bij ritueel. Hierbij haalt hij een aantal heel interessante punten aan, maar terwijl ze bedoeld zijn als commentaar op De Roder, komen ze bij mij veeleer aanvullend dan wel weerleggend over. Zo meteen wordt duidelijk waarom.

Veel interessanter wordt de tekst wanneer je het tekort aan nuanceren als lezer zelf aanvult. Al snel merk je dat er zelfs met de grootste dosis goodwill nog behoorlijk wat ruimte voor kritiek overblijft. Bovendien krijg je op die manier een ruimere kijk op de teksten als geheel, omdat je je minder blindstaart op een aantal extreem klinkende punten.

Het is inderdaad zeer verbazingwekkend hoe De Roder doorheen zijn essays het woord 'betekenisloos' blijft gebruiken. Maar als je de teksten aandachtig leest krijg je ook een heleboel aanwijzingen dat deze betekenisloosheid niet zo letterlijk

opgevat mag worden als in de meeste kritieken gedaan wordt. De lichamelijke ervaring bij het lezen of horen van poëzie, de trance bij het reciteren van mantra's of het steeds herhalen van verzen door Liana Millu, zijn effecten die volgens De Roder veroorzaakt worden door de vormelijke aspecten van poëzie of mantra's. Maar deze ervaringen zijn op zich natuurlijk wel betekenisvol, de vormelijke kant van verzen of mantra's heeft hier wel een betekenis, maar gewoon niet noodzakelijk een *semantische* betekenis. De Roder probeert zijn stelling over het effect van de vorm van poëzie kracht bij te zetten met onder andere een uitspraak van T.S. Eliot: 'Poetry can communicate before it is understood'.¹⁰ En wanneer er sprake is van communicatie, is er sowieso ook sprake van betekenis, in welke vorm dan ook. Laten we daarom verder geen woorden meer vuil maken aan een te letterlijke interpretatie van het woord 'betekenisloos', en er vanuit gaan dat er, met betrekking tot de ervaring via vormelijke aspecten in poëzie, veeleer 'semantiekloos' wordt bedoeld.

Iets dergelijks kan ook gezegd worden met betrekking tot rituelen. De Roder zegt: 'Wat hebben de door Staal beschreven rituelen nu te betekenen, wat symboliseren ze? Helemaal niets. Het belangrijkste kenmerk van deze rituelen is dat ze geen zin, doel of doelstelling hebben'.¹¹ Als je dit heel letterlijk opvat, moet je wel zoals Lauwereyns een beeld krijgen van voorouders die plotseling, heel toevallig, zonder aanleiding, beginnen te zingen en rond te springen. Maar je kan er ook simpelweg vanuit gaan dat De Roder zeer karig is met informatie, en zich ertoe beperkt – zij het zonder dit expliciet te vermelden – iets over de huidige functie van het Vedische ritueel te zeggen. Op die manier vat je het niet op alsof De Roder ritueel wil reduceren tot een verzameling doelloze klanken en gebaren. Je gaat er vanuit dat er over de oorspronkelijke functie van het ritueel nog heel wat meer te zeggen valt en vermoedelijk ook over de huidige functie, maar dat dit de uitleg van De Roder gewoon zou aanvullen in plaats van weerleggen.

Frits Staal zegt hier in *Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap* een aantal interessante dingen over, die ik kort uiteen zal zetten omdat ze later nog van belang zullen blijken. Hij beweert inderdaad dat het Vedische ritueel nu geen echt doel of echte bedoeling meer heeft, dat het voornamelijk draait rond het juist handelen en het aangename gevoel dat daarmee gepaard kan gaan. Natuurlijk is dit strikt genomen ook een functie, maar wel een heel ander soort functie dan het ritueel in oorsprong had. Om iets te kunnen zeggen over het ontstaan van het ritueel, moeten we terug naar het moment dat de mens zich bewust begon te worden van zichzelf. Volgens Staal was het vooral belangrijk dat de mens zich bewust werd van zichzelf als handelend individu. Door handelend op te treden ontdekte de mens dat hij de wereld om zich heen kon beïnvloeden, en niet langer alles passief over zich heen moest laten gaan. 'Dus creëerde hij een wereld van ritueel of ideëel handelen, die intrinsiek succesvol en van alle onvoorziene gebeurtenissen gevrijwaard was. Deze wereld was een uitdrukking van het bewustzijn dat de mens van zichzelf had'.¹² Ook in wat de Confuciaanse filosoof Hsün Tzū over de Chinese rituelen zegt, herkent Staal iets van wat volgens hem de oorspronkelijke functie van het ritueel was. Hsün

Tzū zegt dat deze rituelen er kwamen om een maat te geven aan het menselijk verlangen. Door de rituelen kwamen er normen, en werden er grenzen gesteld.¹³

De goodwill voorbij

Als we de teksten met deze verhoogde toegeeflijkheid gelezen hebben, merken we dat de problemen daar eigenlijk pas echt beginnen. Wat De Roder vooral wil zeggen met zijn betoog over het effect van de vormelijke kant van poëzie, is dat de vorm in het ontstaan van dit effect autonoom kan werken, onafhankelijk van de semantische inhoud van het gedicht. Hiermee wil hij reageren tegen benaderingen die vormelijke aspecten van poëzie enkel bekijken vanuit een bepaalde relatie met de inhoud, meerbepaald de zogenaamde 'iconische' relatie, zoals die door W. Bronzwaer wordt beschreven. Volgens Bronzwaer moet de vorm een icoon zijn van de inhoud, bijvoorbeeld zoals het ritme in 'De zee, de zee klotst voort in eindeloze deining' van Willem Kloos een icoon is van wat de zin inhoudelijk uitdrukt.¹⁴

Dat De Roder een oproep doet om het belang van vorm ruimer in te schatten is op zich uitstekend, maar hoe hij die autonome werking van de vorm wil verklaren is dat iets minder. De vormelijke structuur die in poëzie wordt gebruikt, zou bestaan uit mathematische essenties, die niet enkel ook in taal en ritueel terug te vinden zijn, maar eveneens in veel andere cultuur- en natuurfenomenen. Het zijn structuren die autonoom bestaan en steeds voor een andere functie gebruikt worden, afhankelijk van in welk cultuur- of natuurfenomeen ze zich manifesteren. Eén van deze mathematische essenties is de recursiviteit.

Op dit punt komen enkele problemen in De Roder's theorie samen. Ten eerste is er de kwestie van het evolutionaire perspectief. In de evolutietheorie gaat het over hoe organismen zich doorheen de tijd ontwikkeld hebben. Hierbij kan het gebeuren dat een lichaamsdeel aanvankelijk een bepaalde functie heeft, maar na een tijd voor een andere functie gebruikt gaat worden. Zo hebben de vleugels van pinguïns 'zich ontwikkeld voor een andere functie dan die van het bevorderen van het zwemvermogen'.¹⁵ (Merk hierbij op dat De Roder er kennelijk wèl vanuit gaat dat de vleugelstructuur zich *in functie van* heeft ontwikkeld.) Dit noemt men exaptatie. De Roder stelt dat ook poëzie en taal aan de hand van dit principe tot stand zijn gekomen. Dezelfde structuren die in het ritueel aanwezig zijn worden volgens hem in poëzie en taal aangewend voor een nieuwe functie. Ze worden dus geëxapteerd. Op deze manier rangschikt De Roder ritueel, poëzie en taal in evolutionair opzicht: het volgende is telkens een exaptatie van het vorige.¹⁶ Deze rangschikking brengt echter enkele praktische problemen met zich mee. Zo is het niet meteen evident om cultuurfenomenen op dezelfde manier als natuurfenomenen in evolutionair opzicht te rangschikken, vooral niet gezien ritueel, poëzie en taal verzamelnamen zijn voor heel veel verschillende, over tijd en ruimte uitgestrekte cultuuruitingen. Bovendien maakt wat wij poëzie noemen meestal gebruik van natuurlijke taal, ter-

wijl datgene wat De Roder in evolutionair opzicht plaatst tussen ritueel en taal dat onmogelijk gedaan kan hebben. Het is één ding om te spreken over de structuur van vleugels die geëxapteerd wordt, maar het is iets heel anders om cultuurfenomenen te beschrijven als exaptaties van dezelfde structuur. Daar komt ook nog eens bij dat het bij bijvoorbeeld de vleugel van een pinguïn, los van de evolutie in functie, sowieso ook gaat om een structuur die door de tijd heen veranderd is: de vleugel heeft zich immers langzaam aan moeten ontwikkelen. Ook dit valt niet te rijmen met het idee van de steeds onveranderlijke recursieve structuren: in de evolutietheorie veranderen vormen en structuren van organismen immers continu.

Het idee van de recursiviteit als volledig autonoom *Ding-an-sich*, dat los van enige functie bestaat, en telkens voor een andere functie wordt gebruikt, brengt ons al meteen bij een volgend probleem. Je zou bij het bovenstaande misschien kunnen stellen dat het gaat om structuren in de menselijke hersenen, die telkens op een nieuwe manier aangewend worden, net zoals taalkundigen stellen dat de structuren in het taalcentrum van de hersenen ooit voor andere cognitieve vermogens ontwikkeld zijn. Maar dit is niet wat De Roder zegt. Dat zou namelijk een ander stuk van zijn theorie ondermijnen. Wanneer je stelt dat structuren zoals recursiviteit in de hersenen zitten, dan is die aanwezigheid in de hersenen een voor de hand liggende verklaring voor de aanwezigheid van recursiviteit in ritueel, poëzie en taal. Maar dan wordt het hele proces van exaptatie iets dat zich afspeelt in de hersenen, en niet daarbuiten. Op die manier wordt recursiviteit een soort hulpmiddel, een structuur die in onze hersenen aanwezig is, en gebruikt wordt als structurele basis in producten van onze hersenen, zoals ritueel, poëzie en taal. En die ook aangewend wordt, en hier komt De Roder's idee helemaal in gevaar, om natuurfenomenen mee te verklaren. Ja, er is recursiviteit te vinden in de wortels en takken van bomen, in de groei van kroos op een meer, maar is dat niet vooral zo omdat onze hersenen geprogrammeerd zijn om deze structuur te ontwaren? Is het niet omdat onze hersenen die structuur kennen en kunnen toepassen dat wij deze structuur terugvinden in zoveel natuurfenomenen? Als onze hersenen andere structuren hadden bevat, zouden we wellicht andere structuren ontwaren in de natuur. Maar dit strookt niet met De Roder's betoog. Hij spreekt wel degelijk over 'niet menselijke (met de connotatie van onmenselijke), maar ons menszijn wél kenmerkende mathematische structuren'.¹⁷ Bert Bultinck zegt hierover: 'de hele vraagstelling gaat zo manifest uit van een *Ding an sich*, van een grondpatroon van de werkelijkheid, dat het lijkt alsof Kant nooit heeft bestaan'.¹⁸ De Roder gaat er inderdaad vanuit dat 'mathematische essenties' entiteiten zijn die op zich bestaan, los van de dingen waarin ze zich manifesteren. Maar de formulering 'mathematische essenties' zelf ondermijnt dit al, want ook de mathematica is een uitvinding van de mens. Op p. 76 wordt de absurditeit ten volle duidelijk: 'Betekenis is ontstaan door klanken aan bepaalde structuren te hechten'.¹⁹ En op p. 87 gaat hij nóg een stapje verder: taal is ontstaan door 'het hechten van betekenis aan de betekenisloze structuren van het ritueel', wat neerkomt op 'het hechten van betekenis aan mathematische essenties, aan algoritmen'.²⁰

De Roder gaat er dus van uit dat de mathematische essenties structuren zijn die op zich bestaan, los van dingen waarin ze zich manifesteren, en dat ze kunnen aangewend worden om eerst klank, en vervolgens ook betekenis aan vast te hechten. Maar laten we eens goed kijken naar het principe van de recursiviteit. Het gaat om iets zeer abstracts, iets dat pas waarneembaar wordt in een concrete manifestatie. Je kan geen recursiviteit zien, horen of ervaren wanneer het niet is via iets (boomwortels, een Droste-cacaoblik,...) waarin het zich manifesteert. Het is ook pas in de abstractie dat de gelijkenis schuilt tussen bijvoorbeeld het Droste-blikje en de boomwortels. In de concrete manifestaties is er van gelijkenis soms weinig sprake. Bovendien gaat het, zoals De Roder trouwens zelf ook aangeeft, bij het beschrijven van heel wat natuurverschijnselen om recursiviteit die verwerkt zit in getallenreeksen, zoals de reeks van Fibonacci. Verschillende natuurverschijnselen dienen verklaard te worden met verschillende getallenreeksen.²¹ Hier is dus nog eens een extra abstractie nodig om tot de onderliggende gelijkenis te komen. Met andere woorden, een mathematische essentie is niet iets dat volledig los van de mens bestaat en dat in zijn autonome vorm, los van een concrete manifestatie, toch door de mens wordt waargenomen en aangewend om klank en betekenis op te plakken.

Laten we toch onze goodwill maar weer even boven halen, en afstand nemen van de onwaarschijnlijke manier waarop De Roder de aanwezigheid van structuren voorstelt. Immers, los van deze voorstelling valt het niet te ontkennen dat er effectief structurele gelijkenissen te vinden zijn tussen het Vedische ritueel en de taal. In allebei vinden we wel degelijk een vorm van recursiviteit. In taal kennen we dit allemaal. Het gaat bv. om zinnen als 'Ik denk dat ik denk dat ik denk', waarbij er steeds een zin in een andere zin wordt geïncorporeerd. Ook de incorporatie van zinnen in teksten, of van teksten in boeken kunnen we als vormen van recursiviteit opvatten. De recursiviteit in het Vedische ritueel wordt door Frits Staal 'incorporatie' genoemd.²² Hij vertelt dat bv. de *śrauta*-rituelen bestaan uit een hiërarchie van een aantal rituelen. Die rituelen bestaan op hun beurt elk uit een aantal deelhandelingen. Stel dat je ritueel A en ritueel D hebt, dan kan ritueel A bestaan uit een aantal deelhandelingen (*a1*, *a2*,...) en uit ritueel D. Ritueel D bestaat dan ook uit verschillende deelhandelingen (*d1*, *d2*,...), maar ook *a1* kan een aantal deelhandelingen van ritueel D bevatten.²³ Dit zijn dus zeer complexe vormen van incorporatie. Het is ook heel belangrijk hierbij op te merken dat Staal benadrukt dat deze complexe rituele structuur het gevolg is van een lange evolutie.²⁴ De complexe vormen van incorporatie hebben zich dus door een lange evolutie in het ritueel gemanifesteerd. Dit brengt ons alweer bij een volgend probleem. Het ondermijnt namelijk opnieuw De Roders idee over het ontstaan van ritueel en taal door het hechten van klank aan mathematische essenties zoals recursiviteit: niet de klanken (en gebaren) zijn geïntegreerd in de complexe structuren, maar net het omgekeerde is gebeurd.

Ook als we de recursiviteit in het Vedische ritueel vergelijken met die in taal en in poëzie doet zich een probleem voor. Over recursiviteit in ritueel en taal hebben we het hierboven al even gehad. Over recursiviteit in poëzie zegt De Roder enkel

dat ze in ‘de ritmische klankstructuren’ terug te vinden is.²⁵ Maar doorheen zijn essays geeft hij geen enkel voorbeeld van waar die recursiviteit in poëzie volgens hem precies te vinden is. Toch lijkt het mij niet zo moeilijk om een vorm van recursiviteit in poëzie te ontwaren. Kijken we maar eens naar ‘uma vez, uma vala’ van Augusto de Campos, een dichter van de Braziliaanse Noigandres groep:

uma vez
uma vala
uma foz
uma vez uma bala
uma fala uma voz
uma foz uma vala
uma bala uma vez
uma voz
uma vala
uma vez²⁶

Staal zegt over de *śrauta*-rituelen: ‘Elk volgend ritueel vooronderstelt het vorige en incorporeert een of meer handelingen uit een of meer eerdere rituelen’.²⁷ Hetzelfde zien we in dit gedicht gebeuren, zij het op veel kleinere schaal. Elke regel incorporeert een woord, en vaak ook nog een andere klank, uit de vorige regel. Dit is op zich al een vorm van recursiviteit. Ook het feit dat elke regel een eenheid vormt binnen de grotere eenheid van het gedicht, en dat de regels in het midden van het gedicht uit twee eenheden bestaan die samen ook weer een eenheid vormen, wijst op een soort recursiviteit. En hoewel het hier bijzonder expliciet is, is het zeker niet ondenkbaar dat dergelijke structurele principes ook in andere poëzie tot uiting kunnen komen, bijvoorbeeld via ritmische gelijkenis of klankgelijkenis.

Er is dus wel degelijk recursiviteit te vinden in ritueel, poëzie en taal. Maar niet alleen is er telkens sprake van een niveauverschil (bv. recursiviteit op niveau van een ritueel tegenover recursiviteit op niveau van een vers), er is ook een kwalitatief verschil: de ene keer gaat het om incorporatie op het niveau van talige syntaxis (ik denk *dat* ik denk), de andere keer om een puur vormelijke incorporatie van klanken, woorden, of zelfs gebaren. Deze verschillen maken het idee dat de structuur, zoals De Roder met zijn exaptatietheorie suggereert, rechtstreeks van het ene (bv. ritueel) op het andere (bv. poëzie) geëxapteerd wordt wel erg onwaarschijnlijk. Voor ritueel, taal en poëzie geldt dat de structurele gelijkenis pas echt duidelijk wordt via een zekere mate van abstractie. Het niveau- en kwaliteitsverschil tussen de structuur van talige syntaxis en die van ritme ondermijnt bovendien ook De Roders uitspraak dat ritme misschien ‘zelfs de betekenisloosheid van syntaxis ervaarbaar’ maakt.²⁸

We kunnen dus besluiten dat er *puur praktisch* gezien heel wat bezwaren te vinden zijn voor de stelling van de evolutionaire exaptatie ritueel – poëzie – taal.

De Roders verdienste

Wanneer we de rigide evolutionaire rangschikking en het idee van de onveranderlijke betekenisloze mathematische essenties wegfilteren uit De Roders idee, blijven we achter met iets dat mogelijk wèl een aanleiding kan zijn voor verder onderzoek: de structurele gelijkenissen in ritueel en poëzie. Zoals hierboven reeds duidelijk werd, vinden we wat Staal zegt over het volgende ritueel dat het vorige veronderstelt en er iets uit incorporeert, ook terug in poëzie. Sterker nog, het lijkt daar zelfs een heel belangrijk principe. Denken we bijvoorbeeld aan rijm: een rijmstructuur staat of valt met het principe dat het tweede rijmwoord het eerste veronderstelt en er een deel van incorporeert.

Het aanwijzen, of eerder gezegd het via veel omwegen in de richting wijzen van, de mogelijke structurele verwantschap tussen ritueel en poëzie is volgens mij de echte verdienste van De Roders essays. Toch is dit punt nooit echt dik in de verf gezet en ligt volgens anderen de kern van De Roders betoog elders. Ook Jos Joosten is ervan overtuigd dat de ‘echte waarde’ van De Roders essays ‘door niemand juist ingeschat is’, maar volgens hem ligt die waarde ‘in het aanbrengen van een link – wellicht is het in dit geval bij uitstek terecht te spreken van de missing link – met het taalkundig denken van Noam Chomsky’.²⁹ Chomsky hield zich niet bezig met de vraag naar het ontstaan van taal, en die lacune wordt door De Roder opgevuld met een hypothese uit het onderzoek naar rituelen van Frits Staal. Natuurlijke taal zou zijn oorsprong hebben in ritueel, en zou daardoor nodeloos ingewikkeld zijn. Rituelen zijn ontstaan om de groepscohesie te bevorderen. En het idee dat de door Staal beschreven rituelen geen zin, doel of doelstelling hebben, zou dan De Roders betoog over poëzie funderen.³⁰

Dit kan echter niet de wetenschappelijke verdienste van De Roder zijn, om de eenvoudige reden dat alles wat Joosten hier aanhaalt niet van De Roder komt, maar van Frits Staal. Het is Staal zelf die de oorsprong van taal in verband brengt met ritueel, door te wijzen op de structurele gelijkenissen zoals de principes van recursiviteit en transformatie die zowel in taal als in ritueel terug te vinden zijn. Het is eveneens Staal die erop wijst dat ook Chomsky in zijn taalkundige theorieën van deze principes gebruik maakt. En het is zelfs Staal die de hint geeft dat dezelfde structurele principes misschien ook wel in poëzie terug te vinden zijn: ‘Versmaten en gezangen lijken op ritueel in zoverre zij geen betekenis uitdrukken, maar syntactische structuren in zuivere vorm weerspiegelen’.³¹

Bovendien is het misschien niet overbodig om op te merken dat het Chomskyaans denken in feite nauwelijks een rol speelt in de essays van De Roder. Bert Bultinck zegt dat het bijzondere aan Chomsky’s theorie niet het idee was ‘om talige structuren puur formeel te willen beschrijven: dat gebeurde al voor zijn tijd [...] de echte revolutie bestond erin dat Chomsky wou gaan onderzoeken welke formele structuren nu in ons brein zijn ingebakken’.³² En net de kwestie van structuren in de hersenen bleek hierboven een problematisch punt bij De Roder. Het feit dat De

Roder iets zegt over recursiviteit en transformatie, structuren die weliswaar door Chomsky, maar ook door anderen voor en na Chomsky worden gebruikt, kan je nauwelijks een link met het Chomskyaans denken noemen.

Het blijkt heel interessant om te kijken naar wat de critici het meest benadrukken, wat zij dus het belangrijkste achten in De Roders uiteenzetting. Dit zegt natuurlijk vooral veel over waar De Roder zelf zijn accenten legt. Zowel door Bultinck als door Joosten wordt de nadruk het sterkst op taalkunde gelegd. Joosten ziet het hart van De Roders betoog in het hoofdstukje 'Van ritueel naar taal'. Bultinck wijdt een behoorlijk deel van zijn essay aan het bespreken van problemen binnen de generatieve grammatica, die op hun beurt het betoog van De Roder in de problemen brengen. Lauwereyns legt de nadruk dan weer voornamelijk op het (neuro)biologische aspect. Hij stelt zich de vraag of De Roders studie een steentje kan bijdragen tot het ontwikkelen van 'een vrij volledige en grondig beargumenteerde theorie [...] over hoe het komt dat *homo sapiens sapiens* is begonnen te spreken en dichten'.³³ De Roder vertelt hoe de Darwinisten het adaptationistische programma zien als het belangrijkste principe in de evolutieleer. Zij geloven volgens hem dat het hoofdprogramma van de evolutie inhoudt dat iets zich ontwikkelt voor een bepaalde functie. Maar vaak worden deze 'adaptationist stories' ontmaskerd doordat er sprake blijkt van exaptatie. De factor toeval speelt hierbij een belangrijke rol. De Roder wil niet pleiten voor een exaptionistisch hoofdprogramma, maar eerder voor de afwezigheid van een hoofdprogramma: het gaat om een samenwerking tussen verschillende programma's 'zonder duidelijke hiërarchie'.³⁴ Behoorlijk besliste taal en erg verdragende conclusies voor iemand die zich ver buiten zijn eigen vakgebied begeeft. De doorsnee literatuurwetenschapper zal hier wellicht vraagtekens bij plaatsen, maar is op zijn beurt evenmin voldoende op de hoogte van deze biologische kwesties om zeker te zijn of De Roder de zaken verdraait of niet. Gelukkig komt er dankzij Lauwereyns hulp vanuit neurobiologische hoek: 'bij het lezen van de vier essays over *Taal, ritueel en poëzie* stootte ik op zoveel halve waarheden en verdraaiingen op het gebied van de biologie dat ik me bijna persoonlijk aangerand voelde'.³⁵

Het hoog taalkundig en biologisch gehalte in De Roders teksten, en vooral de manier waarop hij over deze disciplines praat, leidt tot veel veralgemeningen en onvolledigheden, en zorgt daardoor voor heel wat kritiek vanuit deze vakgebieden. Natuurlijk kan kritiek heel vruchtbaar zijn voor een onderzoek, maar dat lijkt hier toch niet het geval. Bultinck besluit zijn taalkundige correcties met de opmerking dat De Roder voor zijn belangrijke punt over de betekenisloze structuren 'de generatieve taalkunde helemaal niet nodig' had.³⁶ Lauwereyns hoopt dat de mens ooit 'een grondig beargumenteerde theorie zal kunnen presenteren over hoe het komt dat *homo sapiens sapiens* is begonnen te spreken en dichten', maar op de vraag of de studie van De Roder hiertoe een steentje zal hebben bijgedragen kan hij niet echt bevestigend antwoorden. Hij wil wel positief antwoorden op de vraag of De Roders betoog nuttig is geweest, maar dan vooral omdat hij zonder dit betoog zelf niet zo ijverig was beginnen lezen en zijn eigen boekje er niet was gekomen.³⁷ Het

werk is dus eerder een stimulans dan wel een geslaagde poging tot interdisciplinariteit.

Interdisciplinariteit

We kunnen stellen dat De Roder in zijn pogingen om verschillende vakgebieden met elkaar te verbinden overambitieuze is. Hierdoor blijft er onvoldoende ruimte om iets grondig uit te werken, en dat terwijl een goed uitgewerkte basis net onmisbaar is voor een interdisciplinaire aanpak. Dit wordt bijvoorbeeld ook duidelijk in 'Natuur in cultuur, cultuur in natuur', een artikel dat De Roder schreef ter inleiding van het themanummer van *Armada* over taal, evolutie en literatuur. Hierin praat hij over het 'geëxtendeerde fenotype', een begrip dat geïntroduceerd werd door evolutiewetenschapper Richard Dawkins. Dit begrip houdt in dat men in de evolutietheorie niet enkel kijkt naar de evolutie van de genen (genotype) en van de kenmerken hiervan in en op het lichaam van het organisme (fenotype), maar ook naar effecten van de genen in 'de omgeving van het lichaam', zoals bijvoorbeeld een beverdam of een vogelnestje. De Roder stelt hier plots dat we enkel iets over literatuur in evolutionaire zin kunnen zeggen wanneer we een literair werk opvatten als een geëxtendeerd fenotype.³⁸ Hier lijkt hij te beseffen dat zijn rigide exaptatietheorie toch enigszins bijgeschaafd moet worden. Het idee van literatuur als geëxtendeerd fenotype klinkt inderdaad al iets plausibeler. Maar wat voor gevolgen dit heeft voor heel De Roders eerdere theorie, daar gaat hij verder niet op in, terwijl die gevolgen toch wel niet min zullen zijn, gezien het met de betrekking van genetisch (veranderlijk) materiaal toch al meteen over iets heel anders gaat dan onveranderlijke, onmenselijke structuren. En hoe past exaptatie hier nog in het plaatje?

Je kan er natuurlijk op wijzen dat de essayvorm een grotere vrijheid geniet, maar het probleem van de onvoldoende grondige uitwerking doet zich ook voor in 'Poetry, language, and ritual performance', een wetenschappelijk artikel dat De Roder samen met de linguïst Marco Haverkort heeft geschreven. In de eerste twee secties van dit artikel zet De Roder zijn ideeëngoed nogmaals uiteen. In de derde sectie levert Haverkort 'independent evidence' uit zijn eigen vakgebied.³⁹ 'Independent' lijkt hier echter vooral te betekenen dat het bewijsmateriaal van Haverkort niet echt iets te maken heeft met de twee vorige secties. Haverkort levert bewijsmateriaal voor De Roders exaptatietheorie door te wijzen op formele principes uit de muziek die ook in taal gebruikt worden. Verder haalt hij aan dat bij taalverwerking verschillende delen van de hersenen worden gebruikt voor verschillende onderdelen van taal, net zoals ook de verschillende aspecten van muziek verwerkt worden in verschillende delen van de hersenen. Sommige delen van de hersenen die bij taalverwerking geactiveerd worden, ondersteunen op de eerste plaats andere cognitieve functies. Dit bevestigt volgens Haverkort het idee dat taal een exaptatie is.⁴⁰ Deze argumentatie kan hooguit een aanzet tot interdisciplinariteit zijn, maar ze is

het op zich niet. Dat taal een exaptatie is van andere cognitieve functies is niet De Roders stelling, maar bestond al veel eerder. Er is ook niet noodzakelijk een link tussen dit idee van exaptatie en de manier waarop exaptatie in De Roders betoog wordt ingevuld, namelijk als de rigide evolutionaire ordening ritueel-poëzie-taal. En hoewel vermoedelijk niemand zal ontkennen dat er gelijkenissen zijn tussen muziek en poëzie, is het voor de stelling van De Roder, waarin poëzie door zijn status als missing link een belangrijke plaats inneemt (of eerder gezegd zou moeten innemen) niet aanvaardbaar om zonder meer argumentatie uit het domein van de muziek te gebruiken. Wat hier ontbreekt is een grondige basis om De Roders stelling en het materiaal van Haverkort samen te brengen, een fundament om interdisciplinariteit op uit te bouwen. Hun respectievelijke bijdrages zijn zo weinig aan elkaar verbonden dat de eindnoot, waarin gezegd wordt dat Haverkort voornamelijk verantwoordelijk is voor de derde sectie en De Roder voor de twee eerste, onwillekeurig een beetje sarcastisch overkomt.

Dus zelfs wanneer er een taalkundige wel overtuigd is dat zijn vakgebied op zinvolle wijze te linken is met De Roders ideeën, blijkt dit toch nog geen echte opening voor interdisciplinair onderzoek. Dit zou kunnen betekenen dat De Roders onderzoek een verkeerde richting uitgaat. Om verder onderzoek vruchtbaar te maken lijkt het mij dan ook beter om met een smallere basis te vertrekken. Hierboven gaf ik al aan dat er structurele verwantschappen bestaan tussen ritueel en poëzie die verder onderzoek vragen. Dit zou een minder uitgebreide maar grondigere vorm van interdisciplinariteit kunnen opleveren, een basis waarmee later natuurlijk nog steeds een vruchtbare toenadering tot andere vakgebieden gezocht kan worden.

De dualistische structuur

Hierboven werd al gezegd dat het vooral *de manier waarop* De Roder de taalkunde en de biologie in zijn betoog betreft is die hem de das omdoet. Dit komt niet enkel doordat De Roder teveel dingen tegelijkertijd met elkaar wil verbinden, maar ook doordat hij het onderzoek in de taalkunde en de biologie kost wat kost wil polariseren tot twee tegengestelde takken, een formalistische en een functionalistische. In de taalkunde gaat het om het formalisme van de generatieve grammatica en hun idee van de autonome syntaxis, tegenover de functionalistische taalkunde die de structuur van taal volledig vanuit de functie wil verklaren, en volgens De Roder geen oog heeft voor de structuur op zich. Bultinck vertelt ons dat deze oppositie sterk gerealiseerd moet worden: functionalisten proberen ook zoveel mogelijk structuren te ontdekken, velen onder hen zien het taalvermogen wel degelijk als een exaptatie van andere functies, en een heilige schrik van de factor toeval hebben ze ook al niet.⁴¹ In de biologie wordt de functionalistische tak vertegenwoordigd door de darwinisten, die volgens De Roder stellen dat een structuur zich ontwikkelt voor een functie, de zogenaamde adaptatie. De exaptionisten zijn hier de formalisten, omdat ze er vanuit

gaan dat een structuur ook voor een andere functie kan geëxapteerd worden. Lauwereyns wees erop dat ook deze oppositie sterk overdreven en veel te gesimplificeerd is, dat er bij evolutiewetenschappers geen sprake is van twee duidelijk gescheiden kampen, en dat De Roder functionalisme veel te karikaturaal voorstelt.⁴²

Toch is dezelfde oppositie volgens De Roder ook van toepassing op de literatuurwetenschap. Hier is W. Bronzwaer een vertegenwoordiger van de functionalistische tak, want hij wil de vorm van poëzie enkel bekijken als icoon van de inhoud. Hij stelt dat de dichter 'gebonden [is] aan de eis dat de vormtaal van zijn gedicht een icoon dient te zijn van de betekenis die hij wil overdragen'.⁴³ Zo heeft de ritmische structuur van 'De zee' van Kloos een natuurlijke verwantschap met de zee, en is het mogelijk dat de mens bij het lezen, het ervaren van deze regel weer dichterbij de natuur (de zee) komt te staan. Poëzie is volgens Bronzwaer dan ook 'dát taalgebruik waarin wij ernaar streven aan de willekeur of de opzegbaarheid van de tekens te ontkomen'.⁴⁴ Bronzwaer heeft volgens De Roder een voorkeur voor poëzie uit de romantisch-symbolistische traditie, omdat de iconische strategie er zo goed op toegepast kan worden. Deze traditie probeert immers de breuk tussen woord en wereld op te heffen, en zo de verbondenheid van de mens met de wereld te herstellen. Op deze manier wordt de vorm enorm tekortgedaan, omdat de zelfstandige werking ervan niet wordt onderschreven. Tot zover niets nieuws, maar op p. 79 lezen we toch wel iets heel vreemds:

Want weet de mens zich in zijn meest menselijke eigenschap, de taal, verbonden met de natuur, en wel met de natuur als samenhang van mathematische essenties, in de poëzie *ervaart* hij die verbondenheid in de lichamelijke reactie op ritmische klankstructuren. Hier is [...] het dualisme van mens en natuur opgeheven.⁴⁵

Wat blijkt nu: niet alleen ontpopt De Roder zich plots – na al zijn kritiek op de romantisch-symbolistische traditie – tot de meest radicale romanticus van allemaal, hij loopt bovendien ook nog een beetje in zijn eigen val. Het gaat bij De Roder immers om hoe de vorm door zijn autonome status ook autonoom kan werken in de ervaring van een gedicht, los van enige betekenis. Waarom zouden we dan *de natuur*, die uiteindelijk ook slechts een verzameling is van functies en betekenissen die zich dankzij deze onveranderlijke autonome structuren kunnen manifesteren, moeten ervaren en niet de structuren *op zich*?

De radicale oppositie formalisme – functionalisme, op welk gebied dan ook, blijkt dus weinig zinvol. Deze polarisatie heeft overigens nog een ander, ernstiger gevolg voor het debat. Critici willen graag de radicale oppositie in hun eigen vakgebied relativeren, maar dit belet hen niet om heel vaak (en vermoedelijk ook zonder dat ze dit zelf ten volle beseffen) datgene wat we traditioneel zien als 'vorm' en 'inhoud' van poëzie wèl in tegenovergestelde hoeken van de vechtring te plaatsen. Zo zegt Ron Elshout in zijn artikel 'De poëzie voorbij' dat ritmisering in de poëzie van Lucebert en Hans Faverey een belangrijke rol speelt, maar dat hun gedichten anderzijds

ook ‘voorbeelden [zijn] van bijkans ongelimiteerde betekenisverrijking’. Dit toont volgens Elshout dat ‘beide zienswijzen elkaar niet uitsluiten’.⁴⁶ Vorm en betekenis kunnen dus mooi in vrede naast elkaar leven. Ook deze polarisatie is het gevolg van De Roders radicale oppositie formalisme – functionalisme waarin vorm wordt gezien als een autonome betekenisloze structuur. Volgens mij is er in een debat over poëzie werkelijk niets minder zinvol dan een dergelijke polarisatie van vorm en inhoud.

Vorm, intentie en betekenis

Het wordt steeds duidelijker dat het idee van de volledige autonomie van de vorm, los van elke soort betekenis, onmogelijk kan worden volgehouden, en dat hoe verder De Roder gaat in zijn pogingen deze autonomie toch te bewijzen, hoe sterker net het tegendeel blijkt. Ik ben ervan overtuigd dat het een veel grotere reductie is voor de vorm, zowel in ritueel als in poëzie, wanneer je de *menselijke intentie*, en bijgevolg de betekenisvolheid, erin niet onderschrijft, wanneer je de vorm beschouwt als iets van een geheel andere orde, iets dat losstaat van betekenisgeving en er volledig aan vooraf gaat. Je verliest dan iets heel belangrijks uit het oog. Leo Samama zegt in ‘Over de verhouding tussen muziek en poëzie’, een lezing die hij hield voor de Achterberg Stichting op 20 april 1991, dat in voorhistorische tijden muziek niet meer was dan een verlengstuk van verbale taal, dat er nog geen duidelijk onderscheid was tussen klanken die woorden zijn geworden en klanken die tot muziek worden gerekend. Muziek werd toen gezien als een taal, er was nog geen duidelijk onderscheid tussen de twee. Muziek en taal zouden dus een gezamenlijke oorsprong hebben.⁴⁷ Laten we er even vanuit gaan dat je taal, poëzie en muziek kan beschouwen als manieren om de wereld betekenis, zin en vorm te geven. Aan de hand van wat Staal zegt over de oorsprong van ritueel, kunnen we ook over ritueel iets dergelijks zeggen. Als we dan stellen dat taal en muziek vroeger niet te scheiden waren, moet dit ook gelden voor de betekenis die zij aan de wereld gaven. De grenzen tussen wat wij nu onderscheiden als (niet-semantische) vorm en (semantische) inhoud waren toen nog vaag. Zo moet er ook bij het Vedische ritueel, waarin zowel mantras met enkel klank als mantras met echte woorden voorkomen, een fase zijn geweest waarin het onderscheid tussen klanken zonder semantische betekenis en klanken met semantische betekenis nog niet duidelijk was. Als we stellen dat ‘vorm’ en ‘inhoud’ niet strikt te scheiden vielen, dan wil dit ook zeggen dat hun manieren van betekenisgeving geen los van elkaar staande systemen geweest kunnen zijn. Als we Samama volgen is er historisch gezien geen reden om aan te nemen dat de vorm autonoom verwijst naar mathematische essenties, of dat de ervaring die vormelijke aspecten tot stand brengen veroorzaakt wordt door die autonome mathematische essenties. Voor de poëzie zou dit dan betekenen dat de vorm en de inhoud van een gedicht niet noodzakelijk in Bronzwaeriaans opzicht naar dezelfde betekenis hoeven te verwijzen, maar wel naar *hetzelfde systeem van betekenisgeving*.

Zo blijkt ook dat De Roder, door te stellen dat het bij ritueel, poëzie en taal steeds gaat om dezelfde structurele principes die voor een andere functie worden gebruikt, iets belangrijks uit het oog verliest, namelijk de gelijkenis in de *functie* van ritueel, poëzie en taal. Zonder hier verdragende conclusies aan te willen verbinden is het redelijk veilig te stellen dat ze alledrie te maken hebben met zingeving, vormgeving en betekenisgeving, én dat de vorm, de structuur, hierin steeds een belangrijke rol speelt. Deze gelijkenis in functie kan voor verder onderzoek heel interessant zijn, maar door zijn ideeën over autonome vorm en exaptatie laat De Roder deze mogelijkheid bijna geheel onbenut.

In het artikel met Haverkort vinden we een stelling die toch een heel klein beetje een aanzet zou kunnen zijn tot een vraag over de mogelijke gelijkenis in functie: 'Could it be that poetry gives us a perfect argument for the hypothesis that prosody precedes or facilitates syntax in language?'.⁴⁸ Laten we eens kijken naar onderstaande litanie uit het Vedische ritueel:

Vuur Licht Licht Vuur
Indra Licht Licht Indra
Zon Licht Licht Zon⁴⁹

Deze litanie giet de qua betekenis verwante woorden 'vuur', 'licht', 'zon' en 'Indra' (Indra is de Vedische god van het firmament) in een bepaalde vormelijke ordening. Dit kan gevolgen gehad hebben voor hun betekenis. Zo is het bijvoorbeeld mogelijk dat de verwantschap tussen de dingen waarvoor deze woorden staan door deze structuur benadrukt wordt, of net hun verschil, of allebei tegelijk. Misschien, wie weet, heeft de structuur van deze mantra de betekenis van deze woorden wel mee tot stand gebracht. Hoe dan ook, in de mantra gebeurt iets dat gelijkaardig is aan wat er in syntaxis, zij het op meer gecompliceerde wijze, gebeurt: woorden worden op een bepaalde manier met elkaar verbonden, een manier die hun betekenis binnen de zin, of binnen het geheel van woorden, kan beïnvloeden. Er is dus een gelijkenis in de manier waarop deze structuren functioneren. Wat hier vooral duidelijk wordt is de essentiële rol van vorm in het tot stand komen van betekenis. Het gaat om een soort van constante wisselwerking tussen de twee.

Wanneer we in de mantra de woorden vervangen door klanken zonder semantische betekenis, bijvoorbeeld 'Xuur Xicht Xicht Xuur', blijft de vormelijke structuur nog steeds duidelijk. Maar wanneer we de zin 'Ik denk dat ik denk dat ik denk' vervangen door 'Ik enk at ik enk at ik enk', gaat de syntactische structuur van ondergeschiktheid verloren. Om dit syntactisch principe te begrijpen moeten we immers op de hoogte zijn van de semantische betekenis van het woordje 'dat'. Misschien mogen we hieruit wel afleiden dat prosodie, in de zin van vormelijke structuur, aan de basis van syntactische structuren ligt, maar dat er om tot echte talige syntaxis te komen minstens een oervorm van semantiek nodig was.

Samenwerking en wisselwerking dus: vorm kan betekenis genereren en betekenis kan dan weer vormelijke structuren tot stand doen komen. Het *kan* eenvoudigweg geen kwestie zijn van betekenis op vorm ‘plakken’. Hier wordt opnieuw duidelijk hoe zinloos het zou zijn om vorm van zijn status als initiële betekenisgever te ontdoen, en de menselijke intentie erin niet te onderschrijven. Wanneer we het idee van de autonome mathematische essenties achter ons laten, ligt de weg voor verder onderzoek open.

Tot slot

Er is nog iets dat Bultinck en Lauwereyns met elkaar gemeen hebben: de manier waarop ze hun betoog besluiten. Ze lijken er op het einde allebei nood aan te hebben wat gas terug te nemen. Bultinck zegt het zelfs letterlijk: ‘Graag neem ik op dit moment wat gas terug: als ik in het vorige deel met scherp trachtte te schieten, was dat vooral omdat ik het zo jammer vind dat De Roder [...] zich [...] noodgedwongen verliest in een taalkundige heksenketel [...]’.⁵⁰ Lauwereyns vraagt zich af: ‘Heb ik mijn zwarte python niet op de wijze van de koloniale behandeld? Meteen het geweer erop richten en maar schieten, tot het betoog van J.H. de Roder mordsdood zou zijn?’.⁵¹ Het is opvallend dat ze hun betoog allebei vergelijken met schieten. Alsof ze zich bewust zijn van de gewelddadigheid in hun aanpak, van de drastische gevolgen ervan en misschien ook wel een klein beetje van de zinloosheid van dit geweld. De vergelijking van De Roder's betoog met een zwarte python is dan ook niet zo vergezocht: datgene wat gevaarlijk lijkt en een gewelddadige aanpak uitlokt springt onmiddellijk in het oog; datgene waar we misschien iets van kunnen leren, valt veel minder op, maar moet hetzelfde lot ondergaan. Dit kan eigenlijk niet anders dan een gevoel van leegte achterlaten, een gevoel van ongemakkelijkheid, een vermoeden dat je misschien wel iets hebt gemist... een leemte waarvoor enkel een grote dosis goodwill je kan behoeden.

Bibliografie

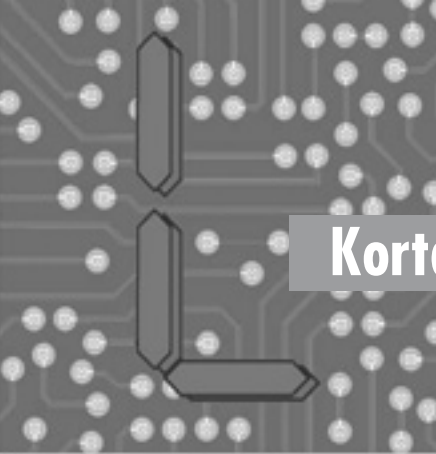
- Bessa, A.S. ‘Architecture Versus Sound in Concrete Poetry’. <<http://www.ubu.com/papers/bessa.html>>
Bronzwaer, W. *Lessen in lyriek: Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: Sun, 1993.
Bultinck, Bert. ‘Ferm gesloten’. In: *Yang*, jrg. 36, nr. 3, november 2000, pp. 343-352.
Elshout, Ron. ‘De poëzie voorbij. Over Dirk van Bastelaere, *Wuwwhooosshhh, over poëzie en haar wereldse inbedding* en J.H. de Roder, *Het onbehagen in de literatuur*’. In: *Bzzlletin*, jrg. 31, nr. 284, 2001/2002, pp. 99-102.
Haverkort, Marco; Roder, J.H. de. ‘Poetry, language, and ritual performance’. In: *Journal of Historical Pragmatics*, jrg.4, nr. 2, 2003, pp. 269-286.

- Joosten, Jos.** J.H. de Roder super-tachtiger. Over poëtische visie als andere kant van de zaak'. In: *Onttachtiging: essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*. Nijmegen: Vantilt, 2003, pp. 53-64.
- Lauwereyns, Jan.** *Splash: Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie*. Nijmegen: Jan Lauwereyns en Uitgeverij Vantilt, 2005.
- Roder, J.H. de.** *Het schandaal van de poëzie: over taal, ritueel en biologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 1999.
- Roder, J.H. de.** *Het onbehagen in de literatuur: Essays*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2001.
- Roder, J.H. de.** 'Natuur in cultuur, cultuur in natuur. Preamble met alfabetische rondleiding'. In: *Armada: Darwin & Co: dubbelnummer over taal, evolutie en literatuur*, jrg. 8, nr. 29, 2002, pp. 3-18.
- Samama, Leo.** 'Over de verhouding tussen muziek en poëzie: een korte lezing voor de Achterberg Stichting'. Enschede, 20 april 1991. <<http://www.leosamama.nl/Achterberglezing.htm>>
- Staal, Frits.** *Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1986.

Noten

- 1 Roder, de 2001, achterflap.
- 2 Lauwereyns 2005, 37.
- 3 Roder, de 2001, 33.
- 4 Bultinck 2000, 344.
- 5 Joosten 2003, 53-54.
- 6 Lauwereyns 2005, 17.
- 7 Idem.
- 8 Idem, 38.
- 9 Idem, 94.
- 10 Roder, de 2001, 73.
- 11 Idem, 40.
- 12 Staal 1986, 310.
- 13 Idem, 311.
- 14 Roder, de 2001, 73.
- 15 Idem, 48-49.
- 16 Idem, 65.
- 17 Idem, 62.
- 18 Bultinck 2000, 350.
- 19 Roder, de 2001, 76.
- 20 Idem, 87.
- 21 Idem, 83.
- 22 Staal 1986, 313.
- 23 Idem, 314-315.

- 24 Idem, 295.
- 25 Roder, de 2001, 79.
- 26 Bessa. Dit artikel staat online op Ubuweb. De weblink in de bibliografie komt rechtstreeks bij het artikel uit.
- 27 Staal 1986, 321.
- 28 Roder, de 2001, 44.
- 29 Joosten 2003, 53.
- 30 Idem, 53-54.
- 31 Staal 1986, 319.
- 32 Bultinck 2000, 348.
- 33 Lauwereyns 2005, 112.
- 34 Roder, de 2001, 52.
- 35 Lauwereyns 2005, 14.
- 36 Bultinck 2000, 351.
- 37 Lauwereyns 2005, 112-113.
- 38 Roder, de 2002, 9.
- 39 Haverkort; Roder, de 2003, 278.
- 40 Idem, 279-283.
- 41 Bultinck 2000, 348-349.
- 42 Lauwereyns 2005, 18-20.
- 43 Bronzwaer 1993, 105.
- 44 Bronzwaer 1993, 29.
- 45 Roder, de 2001, 79.
- 46 Elshout 2001/2002, 101.
- 47 Samama 1991. De weblink naar de schriftelijke versie van deze lezing is opgenomen in de bibliografie.
- 48 Haverkort; Roder, de 2003, 277.
- 49 Staal 1986, 325.
- 50 Bultinck 2000, 351.
- 51 Lauwereyns 2005, 112.



Kortaf

Ewoud Kieft, *Het plagiaat. De polemiek tussen Menno ter Braak en Anton van Duinkerken*. Vantilt, Nijmegen 2006. 415 blz. ISBN 90 75697 96 1. Prijs: € 26,95

‘Het is in dezen tijd waardeloos, katholiek te zijn. Het is een farizeeërsgedaan, te gelooven, zooals een katholiek gelooft, het is kinderachtig en belachelijk tevens, het stempelt iemand tot een geestelijke curiositeit. [...] Wie immers denkt er aan, zich, op het gebied der levensbeschouwing *zelf* te meten met een katholiek? Men meet zich met hen, die partij geven, en niet met kreupelen, die zich op het critieke moment aan de strijd onttrekken en achter hun onzinnige (vooral niet: bovenzinnelijke!) geloofswaarheden retireeren!’ In *De vrije bladen* van oktober 1930 sprak Menno ter Braak heldere taal: liever ketters dan paaps. Toen hij het opstel ‘Waarom ketters?’ in 1931 opnam in de bundel *Man tegen man* voegde Ter Braak een voetnoot toe waarin hij zijn essay presenteerde als de inleiding tot een niet gerealiseerde bundel opstellen waarin het katholicisme ‘in zijn hedendaagsche vorm’ zou worden gefileerd. Van dat voornemen was hij teruggekomen, want een zo nadrukkelijke bundeling zou

de verkeerde indruk wekken ‘dat een bestrijding van het katholicisme voor den tegenwoordigen “ketter” een quaestie van levensnoodzakelijkheid zou zijn’. Wie zich verschuilt achter een versteende waarheid, plaatst zichzelf buiten de moderne tijd en is dus hoogstens te bestrijden als een curieuze pretentie. In ‘Het opium der vormen’ uit 1927 had Ter Braak zijn katholieke generatiegenoten al buiten het moderne speelveld geplaatst door hun geloof te ‘ontmaskeren’ als een afgeleefde vorm die in de moderne tijd geen kracht meer had en enkel nog geplagieerd kon worden. In 1930 was de zaak voor hem afgedaan.

De kwestie lag niet zo eenvoudig als Ter Braak het zijn lezers wilde doen geloven. Dat bleek al uit het gegeven dat ‘Waarom ketters?’ toch de status kreeg van een proloog: in *Man tegen man* opende het de slotreeks van vijf opstellen over het hedendaagse katholicisme. Toen deze bundel verscheen was Ter Braak verwikkeld geraakt in een polemiek die bijna een decennium zou duren en waarin hij een katholieke opponent tegenover zich kreeg die niet met enkele pennestreken gediskwalificeerd kon worden: Anton van Duinkerken. In beschouwingen en brieven bleef Ter Braak beweren

dat zijn kritiek op de katholieke jongeren en zijn dispuut met Van Duinkerken een hoogst onbeduidende aangelegenheid was. Dat beeld kon later gemakkelijk worden gereproduceerd door literatuurgeschiedschrijvers. De katholieke wereld van Anton van Duinkerken was na de Tweede Wereldoorlog immers voltooid verleden tijd. De recensies die hij tot eind 1952 bleef schrijven voor het dagblad *De Tijd* maakten soms pijnlijk duidelijk dat zijn rol als literair en cultureel opinieleider was uitgespeeld. De zelfbenoemde erfgenamen van Ter Braak legden daarentegen veelvuldig de nadruk op de relevantie en (post)moderniteit van deze nomadische denker. In invloedrijke literairhistorische beschouwingen van onder anderen H.A. Gomperts, J.J. Oversteegen en later Ton Anbeek treedt Van Duinkerken op als een onbeduidende figurant die geen zichtbare sporen heeft getrokken door het denken van Ter Braak. Ook diens biograaf Léon Hanssen reproduceerde dit beeld van Ter Braak door aan Van Duinkerken hoogstens een bijrol toe te kennen.

In zijn omvangrijke boek *Het plagiaat* corrigeert historicus Ewoud Kieft dit beeld door de schijnwerpers te plaatsen op de tien jaar durende polemiek tussen Ter Braak en Van Duinkerken. Kieft schuwt de confrontatie met Hanssen – wiens omvangrijke en veelgeprezen biografie hij overigens ook veelvuldig als bron gebruikt – niet. Wat Hanssen en andere historiografen volgens Kieft onvoldoende hebben onderkend is de urgentie van het probleem waarmee Van Duinkerken Ter Braak confronteerde: dat zijn relativisme en taalscepsis hem naar een eind-

punt van het denken zouden voeren, naar een fundamenteel irrationalisme dat door zijn boezemvijand ‘praefasisme’ werd genoemd en waarmee geen effectief verzet kon worden geboden tegen bedreigende denkschema’s en ideologieën. Kieft laat goed zien dat de uitkomst van het debat in de jaren tussen de twee wereldoorlogen allerm minst vast lag, al leek Van Duinkerken – sprekend voor een grote parochie en vanuit een levensbeschouwing met een eeuwenoude traditie – de beste kansen te hebben. Waar Hanssen Van Duinkerken betekenis voor Ter Braak stellig onderschatte, daar lijkt Kieft deze betekenis enigszins te overschatten door alle denkbewegingen van Ter Braak met de polemieek te verbinden. Daar staat tegenover dat Kieft voor het eerst op basis van een extensieve documentatie overtuigend laat zien hoe de twee polemisten elkaar gebruikten als slijpsteen waaraan zij hun eigen opvattingen konden scherpen.

De polemieek begon met Van Duinkerken's offensieve boek *Hedendaagse ketterijen* uit 1929 en de bespreking van dit boek door Ter Braak en eindigde met het onvoltooide en postuum gepubliceerde satirische romanfragment ‘Het plagiaat’ dat Ter Braak tussen begin april en mei 1940 schreef en waarin hij zijn opponent neerzette als ‘de geboren en getogen conformist’ Xaverius Josephus Maria Janssens, hoofdredacteur van het katholieke dagblad *Onze Strijd*. Tussen het begin van de polemieek en de zelfgekozen dood van Ter Braak speelde zich een strijd af die door Kieft compositorisch als een tragedie in vijf bedrijven wordt gepresenteerd (ieder deel telt

drie hoofdstukken met uitzondering van deel 3 dat één hoofdstuk bevat: 'Démasqué', waarin E. du Perron op het toneel verschijnt), een tragedie waarin twee protagonisten met complexe karakters elkaar voortdurend trachten te ontmaskeren: waar Ter Braak achter Van Duinkerken robuuste zekerheden een 'ketter' meende te kunnen blootleggen, daar liet Van Duinkerken op zijn beurt zien dat achter het masker van de nihilist een 'dominee' schuilde. Een 'Voorspel' van niet minder dan zeventig pagina's vertelt over de opkomst van een katholieke jongerencultuur in Nederland rond de centrale figuur van Pieter van der Meer de Walcheren – bekeerling en vertrouweling van Jacques Maritain – en de magnetiserende werking van deze katholieke voorhoedebeweging in de vroege jaren twintig. Na deze brede expositie wordt in het tweede deel, 'Strijd', de eerste fase van de polemieken beschreven: Ter Braak en Van Duinkerken baken hun positie in het moderne speelveld af door elkaars standpunten op houdbaarheid te toetsen in een poging deze te ontmaskeren. Een 'Omslag' in de polemieken tekende zich af in de jaren 1930-1933: Ter Braak sloot een polemisch pact met E. du Perron, die – niet belast met Hollandse ernst – aanzienlijk minder terughoudend polemiseerde en katholieke woordvoerders die hem antipathiek waren resoluut buiten het debat plaatste. In Du Perrons aanvallen *ad hominem* zag Van Duinkerken een vorm van cynisme waarop geen redelijk weerwoord mogelijk was. Zijn pogingen een wig te drijven tussen de mannen van *Forum* bleven zonder gevolgen. Na

deze peripetie vond in de jaren 1933-1937 een 'Toenadering' plaats tussen de twee polemisten. De politieke radicalisering in Europa leidde tot een herijking van standpunten. Begin 1936 namen zowel Van Duinkerken als Ter Braak zitting in het anti-fascistische Comité van Waakzaamheid. Enkele maanden later zag Van Duinkerken zich genoodzaakt uit het Comité te stappen op aandringen van aartsbisschop De Jong, die een samengaan van katholieken met communisten vreesde. Dat Van Duinkerken na diens vertrek uit het Comité nog de brochure *Katholicisme en Nationaalsocialisme* als Waakzaamheidsbrochure publiceerde, noemde ter Braak in een brief aan de ketterjager 'moedig en loyaal'. De toenadering was evenwel van korte duur. Ter Braaks waardering voor Henri Brunings *Verworpen Christendom*, dat blijk gaf van een persoonlijk doorleefde worsteling met het geloof en waarin Van Duinkerken stijl werd gediskwalificeerd als 'babbelziek christendom', zorgde voor een verwijdering die definitief zou blijken.

In een zorgvuldig gedocumenteerd verhaal maakt Kieft niet alleen de afgrond zichtbaar tussen Ter Braak en Van Duinkerken maar laat hij ook op overtuigende wijze zien wat de beide combattanten met elkaar gemeen hadden. Waar gepolemiseerd wordt is men het immers met elkaar eens, minstens over de inzet van de strijd. Zowel Ter Braak als Van Duinkerken waren geschoold in de dialectiek. Bij Ter Braak leidde het Hegeliaans gekleurde theologische modernisme uit zijn jeugd en zijn afkeer van het domineesland waar halfzachte predikanten alle meningsverschillen

in naam van de lieve vrede toedekten onder een mantel van vrome consensus tot een denken in antithesen. Zijn vorm was de paradox, zijn geloof dat in het autonome individu. Van Duinkerken dialiectiek was daarentegen geworteld in de ontologie van het katholicisme. Hij had het seminarie weliswaar voortijdig verlaten (naar eigen zeggen als een diep verslagene), maar zijn denkstijl bleef geënt op de thomistische scholastiek. Zijn vorm was het syllogisme, zijn geloof dat van een gemeenschap in Christus. De confrontatie tussen Ter Braak en Van Duinkerken was in essentie die tussen een heraclitische relativist en een platoonse essentialist. Wat Van Duinkerken volgens Ter Braak ontbeerde was het vermogen om tegen zichzelf in te denken en zo in beweging te blijven. Dat vermogen herkende Ter Braak wel in de katholieke polemisten Gerard en Henri Bruning. Zij waren volgens hem door het vuur van de twijfel gegaan en hadden radicaal gebroken met de burgerlijke consensuscultuur. De militante en solitaire houding van Gerard Bruning – die na zijn vroege dood in 1926 gold als een icoon in de katholieke jongerenbeweging – maakte hem volgens Ter Braak tot een individualist die meer verwant was aan de ketters die hij bestreed dan aan ‘dát katholicisme, dat nauw gelieerd aan Vroom & Dreesmann, van droomen niets meer weet’. Wat Kieft laat zien is dat Henri Bruning Van Duinkerken op goeddeels dezelfde gronden afwees als Ter Braak: beiden verweten hem zijn collaboratie met de gevestigde orde en zijn aanpassing aan de burgerlijke cultuur van het georganiseerde katholicisme, dat

aanstuurde op numerieke expansie in plaats van op verdieping van persoonlijk doorleefde ervaring.

Maar minstens zo interessant als de tegenstelling is de consonantie tussen Ter Braak en Van Duinkerken. In de strijdcultuur van het Interbellum vonden zij elkaar aanvankelijk in hun anti-burgerlijke moderniteitskritiek, hun verzet tegen het in hun ogen richtingloze humanisme en in hun kritiek op de autonomistische vormpoetica's die in en rond de *Prisma*-polemieken werden verdedigd maar die volgens de polemisten anno 1930 geen geldigheid meer hadden. Het literaire denken van zowel Ter Braak als Van Duinkerken draaide primair om standpunten. Waar de literatuurgeschiedenis veelal een beeld presenteert van het Interbellum als een periode van poëtische debatten ('Vorm of vent') en levensbeschouwelijke en politieke polarisatie, daar laat Kieft zien hoe sterk vooral in de jaren twintig ook het generatiebewustzijn was: het gevoel deel uit te maken van een nieuwe jeugd die na de apocalyps van 1914-1918 de literaire en culturele bakens drastisch zou verzetten. Dit generatiebewustzijn erodeerde weliswaar in de jaren dertig, maar het gevoel deel uit te maken van één cultuurperiode bleef minstens latent aanwezig.

Het plagiaat is een nauwgezette reconstructie van de krachtmeting tussen twee polemisten. Voor die reconstructie keerde Kieft terug naar de bronnen: de kranten, tijdschriften, bundels, boeken en (soms ongepubliceerde) brieven die het strijdperk zichtbaar maken. Wie de stukken uit de polemieken wil nalezen

vindt in de bijlage een chronologische opgave van bronteksten. Veel gebeurtenissen en teksten die Kieft behandelt zijn inmiddels bekend, maar nergens worden zij zo uitvoerig en in onderlinge samenhang besproken als in deze studie. Door de bronteksten in hun oorspronkelijke publicatiecontext te bestuderen maakt Kieft de institutionele ruimte zichtbaar waarbinnen de polemiek gevoerd werd. Maar *Het plagiaat* is meer dan een documentatie. Doordat Kieft de dieptestructuur van het denken van Ter Braak en Van Duinkerken analyseert en samenhangen duidt tussen het leven en werk van de beide hoofdrolspelers is het boek een waardevolle studie waarin inzichten met betrekking tot de Nederlandse cultuur van het Interbellum worden gecorrigeerd en verdiept.

Mathijs Sanders

Affiliatie en een toevoeging bij Van Coller: 'Bloemlesings' 11 (2006) nr. 2, p. 166-188.

Bij het artikel van H.P. van Coller (*Nederlandse Letterkunde* 11 (2006) nr 2) is abusievelijk de affiliatie komen te vervallen. Achter de auteursnaam moet worden gelezen: "Universiteit van die Vrystraat, Bloemfontein, Suid-Afrika". Vanaf de komende, twaalfde jaargang, zal bij elk artikel de affiliatie worden vermeld. Dit omdat in (internationale) databases op dit soort institutionele gegevens wordt gescoord en de output van de instellingen wordt gemeten.

De secretaris

Register 2006

Het register over 2006 is beschikbaar
op de website van de uitgever:
www.vangorcum.nl

Nederlandse Letterkunde

Inhoud jaargang 11 - 2006

Artikelen

Els Andringa, Sophie Levie, Mathijs Sanders

Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000) 197

Els Andringa

‘Wij missen ten onzent een Virginia Woolf...’ Entree en onthaal van Virginia Woolf in het Interbellum 279

Johanna Cassiers

Een grote dosis goodwill. De receptie en verdienste van J.H. De Roders ‘Het schandaal van de poëzie’ 397

H.P. van Coller

Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende strategie 166

Lotte Jensen

Helden en anti-helden. Vaderlandse geschiedenis op het Nederlandse toneel, 1800-1848 101

Cor de Jong

Een postmodern (ba)rokje. Point of view in *Rachels rokje: een ontplooiing* 383

J.W.H. Konst

‘Waar ik gedwongen word al moordenaar te handelen.’ Adriaan van der Hoops *Hugo en Elvire* (1831) en *Die Schuld* (1813) van Adolf Müllner 23

Sophie Levie

Een Hollands-Franse verwantschap. Johannes Tielrooy als lezer van Paul Valéry 258

Ton Naaijken

Andere zenuwen, andere verlangens. Schnitzler in de ogen van zijn Nederlandse tijdgenoten 211

Jan Oosterholt

Over subjectieve en objectieve dichters. De poëzie-opvatting van de criticus E.J. Potgieter (1833-1850) 76

Liedeke Plate

Liefde tussen gevoel en verstand: Arthur Japins *Een schitterend gebrek* 62

Gijsbert Pols

Onderweg naar het Andere. Een literair-historische visie op *Willem Mertens' levensspiegel* 333

Mathijs Sanders

Van *Paludes* naar *Moer*. Nijhoff, Gide en de tekst als Europese ruimte 1

Mathijs Sanders

Sporen van Proteus. De receptie van André Gide in Nederland tussen 1891 en 1940 235

Maarten Steenmeijer

'Van Borges is veel te leren'. Contouren van een receptiegeschiedenis 304

Fabian R.W. Stolk

Dit is het antwoordapparaat van uw dichter. Robert Ankers *Goede manieren* postmodern? 136

Marleen de Vries

Geleefd voor poëzie (I): Pieter Johannes Uyenbroek (1748-1808) 44

Marleen de Vries

Geleefd voor poëzie (II): Pieter Johannes Uyenbroek (1748-1808) 149

Johan H. Winkelman

Walewein en God. Over de theologische achtergronden van een Arturverhaal 354

Kort af

Hans Anten – Wim Hazeu, *Vestdijk, een biografie* 95

Mathijs Sanders – Ewoud Kieft, *Het plagiaat. De polemiek tussen Menno ter Braak en Anton van Duinkerken* 415

Wilbert Smulders – Joost Zwagerman (samenstelling), *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen* 191

Fabian Stolk – Willem Frederik Hermans, Volledige werken 1. Romans: *Conserve, De tranen der acacia's*. Ed. J. Gielkens, P. Kegel en A. Kets 189