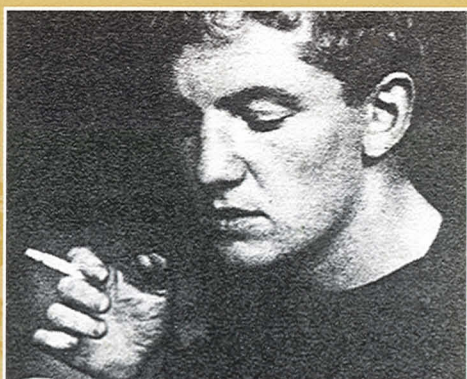


NEDERLANDSE

# Letterkunde



Jaargang 5 • nr 2 • mei 2000

**NEDERLANDSE**

# *Letterkunde*

**Nederlandse letterkunde** verschijnt in de maanden februari, mei, augustus en november.

**Redactie**

Wiljan van den Akker, Gillis Dorleijn, Dick van Halsema,  
Marita Mathijssen, Marijke Meijer Drees (redactiesecretaris)  
Paul Wackers en Riet Schenkeveld-van der Dussen

**Redactieadres**

Mevr.dr. M.E. Meijer Drees  
De Wuurde 65  
6662 NB Elst  
E-mail: [marijke.e.meijerdrees@let.uu.nl](mailto:marijke.e.meijerdrees@let.uu.nl)  
Op dit adres zijn tevens de kopij-aanwijzingen aan te vragen.

**Uitgever**

Uitgeverij Van Gorcum, Postbus 43  
9400 AA Assen, telefoon 0592-379555/fax 0592-379552  
E-mail: [assen@vgorcum.nl](mailto:assen@vgorcum.nl) Internet: [www.vgorcum.nl](http://www.vgorcum.nl)

**Abonnementsprijs**

Particulier f 99,—/Bfr 1850  
Instelling f 180,—/Bfr 3350  
Student f 59,50/Bfr 1110

Opgave van abonnementen bij de uitgever. Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij voor 1 december schriftelijke opzegging heeft plaatsgehad.

Advertentietarieven opvraagbaar bij de uitgever.

Auteursrecht voorbehouden

Overname van artikelen of gedeelten van artikelen mag alleen geschieden met schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISSN 1384-5829

  
**Nederlands  
uitgeversverbond**  
**Groep uitgevers voor  
vak en wetenschap**

# Sij singhen met soeter stemmen

HET LIEDERENHANDSCHRIFT BRUSSEL

KB II 2631

Hermina Joldersma en Diewke van der Poel

De grote studie *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming* van J.A.N. Knuttel heeft het beeld van de laatmiddeleeuwse geestelijke lyriek in hoge mate bepaald.<sup>1</sup> Knuttel behandelde de liederen thematisch; de hoofdstukken dragen titels als: 'Kerstliederen', 'Marialieder', 'Heiligenliederen' en 'Lieder op de "vier wtersten"'. Zo werd de indruk gewekt dat het hier gaat om een vrij eentonig genre, waarbij elke bron slechts variaties op dezelfde thema's te bieden heeft. Deels valt dat ook niet te ontkennen, maar toch loont het wel degelijk de moeite de overgeleverde bronnen apart te onderzoeken: ze lijken elk een eigen profiel te hebben. Liederhandschriften zijn te beschouwen als verzamelhandschriften en kunnen volgens dezelfde methodiek onderzocht worden.<sup>2</sup> Generaliserende uitspraken over het genre van het geestelijk lied als geheel kunnen alleen gebaseerd worden op studie van de bronnen als zelfstandige entiteiten.

In dit artikel staat één van Knuttels bronnen centraal: het handschrift dat in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel onder signatuur II 2631 bewaard wordt (sigle bij Knuttel: E). Het is een rijke bron voor het Middelnederlandse geestelijke lied en verdient meer aandacht dan het tot nu toe gekregen heeft. Het bevat meer dan honderd liederen, in het Middelnederlands met wijsaanduidingen en in het Latijn met muzieknotatie.<sup>3</sup> Na een kort overzicht van de stand van onderzoek, gaan we vooral in op milieu en functie van het handschrift, waarbij we deze tegen de achtergrond van soortgelijke liederenverzamelingen belichten.

## Stand van onderzoek

De datering en lokalisering van het handschrift zijn afkomstig van Knuttel (Knuttel 1906, 63-67). De datering van kort na 1525 is gebaseerd op jaartallen die in opschriften boven de liederen voorkomen. Het watermerk in het papier wijst in dezelfde richting: het is een P met een bloem op een steel in het verlengde van de stok, een watermerk dat vooral voorkomt in bronnen uit de Nederlanden, gedateerd rond 1520.<sup>4</sup>

In de secundaire literatuur is Knuttels lokalisering in een tertiariissenklooster in Dordrecht dikwijls overgenomen. De verbinding met Dordrecht is gebaseerd op een opschrift:

Dit lyedekijn heeft hier eerst ghesonghen mijn heer die pastor van die Nuewee Kerck meester Ariaen Cornelis die brouwerssoen, int jaer Ons Heren dusent vijfhondert ende XXV (F48v, opschrift bij 'Wi willen Gode loven')

Knuttel identificeerde deze *meester Ariaen* met een Adriaen Brouwer respectievelijk Adriaen Cornelisz. die in 1514, 1520 en 1544 in bronnen genoemd wordt als pastoor van de Nieuwe Kerk te Dordrecht (Knuttel 1906, 65). Knuttel volgt daarmee een voorzichtige suggestie van J.G.R. Acquoy, die echter ook een lokalisering in een andere stad met een Nieuwe Kerk (Amsterdam, Delft of een stad in de Zuidelijke Nederlanden) niet uitsloot (Acquoy 1888, 59).

Bij de plaatsing in een tertiariissenklooster speelt allereerst mee dat Knuttel het geestelijk lied uit de late Middeleeuwen over het algemeen in een milieu van vrouwen plaatst, en niet zonder reden. Bij het handschrift Brussel II 2631 vindt hij dit bevestigd door vier acrosticha met vrouwennamen en door de aantekening op een klein blaadje (afmetingen 8 x 42 mm) dat vastgeplakt was tegen 25v.<sup>5</sup> Deze aantekening luidt: *Dese drie navolgede liedekijns heeft gedicht die dijt buck ghescreven heeft.*<sup>6</sup> Over deze liederen zegt Knuttel: 'De toon, waarop in deze drie tot Jezus gesproken wordt, maakt het vrij zeker, dat ze van een vrouw afkomstig zijn' (64); het handschrift zou dus door een kopiïste geschreven zijn, die tevens de dichteres van drie liederen is. Bij lezing van de drie teksten wordt wel duidelijk wat in Knuttels ogen vrouwelijk was. In 'Jhesus mijn alre liefste heer' spreekt een *ik* Jezus toe als geliefde (bijvoorbeeld: *mijn alre liefste heer, schoen liefkijn*). Het tweede lied 'Och of ic in den hemel waer' geeft uiting aan het verlangen naar de hemel, waar Jezus 'ons' zal kronen, waar Maria onze voorbidster is en de engelen onophoudelijk prachtig zingen. Ook in het derde lied 'In liden groot heb ick verdriet' staat de tegenstelling tussen het aardse tranendal en de vreugden van de hemel centraal. Het is een samenspraak waarin de ziel Christus als geliefde aanspreekt. Waarschijnlijk vond Knuttel een vrouwelijke toon in de liefderijke manier waarin over Jezus gesproken wordt. Maar zo eenvoudig liggen de zaken niet: deze wijze van uitdrukken is niet exclusief feminien, maar past binnen het gedachtengoed van de Moderne Devotie waarin een intense aandacht voor en een liefdevolle relatie met de Verlosser in zijn menselijke aspect centraal staan in de geloofsbeleving van mannen en vrouwen. Knuttels belangrijkste argument voor juist tertiariissen is dat er in een opschrift gesproken wordt van *onsen heylighe vader franciscus* (F33v, opschrift bij 'Ic sach een ander enghel scoen'), terwijl in een Latijns gezang wel 'pater francisce' voorkomt, maar geen vermelding van Clara: dat brengt hem ertoe het handschrift te plaatsen in een klooster van de andere vrouwelijke tak van de franciscaanse orde, de tertiariissen. Knuttel voert bovendien aan dat ook de liederenhandschriften C en D



(respectievelijk Wenen ÖNB Ser. nov. 12.875 en Parijs BN FN 39, Liisbet Ghoeysaers) uit tertiariissenkloosters afkomstig zijn; de plaatsing in dat milieu is in later onderzoek weersproken.<sup>7</sup> Van deze argumenten is dat van het opschrift op F33v het sterkste. De formulering *onsen heylighe vader franciscus* is eigenlijk alleen te verwachten binnen een franciscaner klooster, maar een nadere precisering is bij de huidige stand van onderzoek niet te geven.

De argumenten van Knuttel kunnen langs verschillende wegen aangevuld worden. Zijn redenering leunde vrij zwaar op de lokalisering van andere bronnen van de geestelijke lyriek in vrouwengemeenschappen. Nu is er juist op dit punt sinds 1906 vordering gemaakt: lokaliseringen zijn bijgesteld, er zijn nieuwe handschriftelijke bronnen ontdekt en de sterke verwantschap met Nederduitse bronnen is voor het voetlicht gehaald. Het kan daarom geen kwaad een overzicht te geven van deze codices en de argumenten op grond waarvan zij met een milieu van vrouwen verbonden zijn.

Het meest recente overzicht van de handschriftelijke bronnen van Middelnederlandse en Nederduitse geestelijke lyriek is Joldersma 1997; aan de 17 handschriften die daar genoemd worden kan nog Den Haag KB 75 H 42 worden toegevoegd (Obbema 1996). Een aantal van deze handschriften bevat een eigendomsmerk. Alle vroege bezitters blijken een vrouw te zijn: Marigen Remen, Anna von Kollen, Etheken Bernts dachter, suster Mertynken van Corcelles [?], Liisbet Ghoeysaers (die haar boek aan Johanna Cueliens schonk) en tenslotte Catharina Tirs. Van de twee eerst genoemde vrouwen is weinig bekend, de anderen leefden in een klooster of begijnengemeenschap.<sup>8</sup> Voorts zijn er twee handschriften die in vrouwenkloosters geplaatst worden op grond van de heiligenliederen die erin voorkomen.<sup>9</sup> Dan zijn er nog drie handschriften die stammen uit nonnenkloosters in Duitsland. Interessant genoeg bevinden twee daarvan zich nog in de oorspronkelijke collecties: namelijk in het benedictinessenklooster Ebstorf bij Ulzen (signatuur VI 7), en het cisterciënzerinnenklooster te Wienhausen bij Celle (signatuur 9).<sup>10</sup> Als derde kan een vondst uit een (niet nader omschreven) nonnenklooster te Westfalen genoemd worden (Mone 1838).<sup>11</sup>

Hoewel enige voorzichtigheid geboden is omdat sommige codices lastig te lokaliseren zijn en omdat niet alle handschriften even intensief onderzocht zijn, komt uit dit overzicht toch duidelijk naar voren dat het merendeel van de handschriftelijke bronnen van de geestelijke lyriek inderdaad met vrouwen verbonden kan worden, waarbij het soms, maar niet altijd, om een kloostermilieu lijkt te gaan.<sup>12</sup> Met andere woorden: Knuttels bevinding dat vrouwen het grootste aandeel hebben gehad in dit genre is bij de huidige stand van onderzoek alleen maar sterker komen te staan.<sup>13</sup>

Voor het handschrift II 2631 betekent dit alles dat een plaatsing in een milieu van vrouwen inderdaad het meest waarschijnlijk is. In II 2631 zijn in dezelfde hand Latijnse en Middelnederlandse liederen geschreven. Zo'n combinatie van Latijnse en volkstalige liederen komt ook elders voor en lijkt niet op voorhand in strijd te

zijn met een verbinding met een publiek van vrouwen.<sup>14</sup> Nader onderzoek op dit punt is dringend gewenst.

### Dichters en zangers, jongeren en maagden

Knuttel ontleende ook argumenten voor de situering van het handschrift aan de teksten zelf, maar zijn lezing was zeker niet uitputtend. Om het milieu van ontstaan en functioneren van het handschrift te kunnen omschrijven, zijn zowel gegevens over de makers als over het beoogd publiek van belang. Om te beginnen de gegevens over de auteurs. Op enkele plaatsen is vermeld wie het lied heeft gedicht of voor het eerst gezongen. 'Voerlanghen voerlanghen du doeste mijnre jongher hartge pyne' is blijkens de laatste strofe gedicht door *een maecht*. Het is de vraag hoe betrouwbaar deze informatie is: slotstrofen waarin een zanger of dichter genoemd wordt, zijn over het algemeen *Wanderstrophen*, die mogelijk al in de eerste versie tot het lied behoorden, maar evengoed op een bepaald moment in de overlevering aan een bestaande tekst kunnen zijn toegevoegd. Dat een vermelding van de maker niet altijd naar de buitentekstuele werkelijkheid verwijst, blijkt ook uit de slotstrofe bij 'Druck heeft bevaen dat harte mijn', een lied waarin een ik-figuur, die in het opschrift *een dominicus broeder* genoemd wordt, zich beklagt omdat hij niet kan wennen aan de beperkingen van het leven binnen de orde: anders dan hij verwacht had, wil hij eigenlijk nog steeds het liefst plezier maken en dansen. De refreinregel vat dit kort maar krachtig samen: *Die cap en maecht die monick niet*. De slotstrofe luidt:

Mijn sinnen lopen noch seer wilt.  
Diet liedeken heeft ghemaeket,  
En brootsack woert hij in sijn schilt, (een bedelzak heeft hij als wapenteken)  
Die werelt heeft hij versaeket,  
Hij hoert seer gheern en vrolick liet  
Al is hij nu een paep ghewiet (gewijd)  
Die cap een etcetera

Dit slot past binnen de satire op bedelmonniken en biedt dus geen betrouwbare informatie over de dichter. Toch moet de informatie uit dit soort strofen ook niet te gemakkelijk ter zijde geschoven worden. Het is een opmerkelijk gegeven dat in het geestelijk lied relatief vaak een verwijzing naar een vrouwelijke maakster voorkomt in vergelijking met het wereldlijk lied (Van der Poel 1997, 217). Daarnaast kan het heel goed zijn dat onderzoek vanuit genderperspectief een nieuw licht op deze conventionele strofen zou werpen. Het lijkt in het algemeen zo te zijn dat mannen de 'degree zero position' innemen: als er een zanger of dichter genoemd wordt, is dat steeds een man, tenzij er een goede reden is om een vrouw ten tone-

le te voeren. Het lijkt de moeite waard dan te zoeken naar de reden waarom de uitzondering gemaakt is (Joldersma ter perse). De vermeldingen van het geslacht van de zanger/es hoeven dus niet zo onbetrouwbaar te zijn als ze op voorhand lijken. In de slotstrofe van 'Claer luchtich hoechgeboren' wordt ene Ysbrandus als de maker van het lied genoemd. Het is een van de liederen waarin de eerste regels van de strofen een acrostichon vormen: daardoor is de slotstrofe onverbrekkelijk verbonden met de rest en dus geen *Wanderstrophe*. Knuttel vermoedde dat ook de andere drie liederen met zo'n acrostichon van de hand van deze Ysbrandus zouden kunnen zijn (Knuttel 1906, 64).

Ook in twee van de opschriften wordt aangegeven wie een lied 'hier' voor het eerst gezongen heeft: *Dit is een gheestelijc liedekijn, ende heeft hier eerst ghesonghen Hillegont Aerontsdochter Cornelis Cornelissoens huusvrouw, int jaer Ons Heren dusent CCCC hondert ende XCVII (35v)* en de al eerder aangehaalde *mijn heer die pastor van die Nuewee Kerck meester Ariaen Cornelis die brouwerssoen (48v)*. Het gaat dus om een vrouwelijke leek (een *huusvrouw*) en een mannelijke seculiere geestelijke (een *pastor*).

Er zijn twee liederen in de verzameling waarvan de auteur uit andere bronnen bekend is. Het lied 'Met vruechden willen wi singhen' wordt toegeschreven aan de franciscaan Johannes Brugman; 'Die werelt heeft my in haer ghewout' zou gedicht zijn door de Utrechtse kluisenares Zuster Bertken.<sup>15</sup> Op grond van deze gegevens over de makers en zangers van de liederen valt het handschrift te karakteriseren als een verzameling van teksten van verschillende herkomst.

Welke aanwijzingen over het publiek bevatten de teksten uit het handschrift? Het opschrift boven het eerste lied lijkt een publieksomschrijving te bevatten:

Dit is eens hemels ghestelijc liedekijn, ende men macht sijnghen tot alre tijt als men vrolijc is voer geestelijc ende waerlijcke mensche, uut vrolijker harten onbegrepen

Dit lied (en wellicht ook alle liederen die volgen) is dus om uit blijdschap te zingen, voor *geestelijc ende waerlijcke mensche*. De vraag is natuurlijk wie daarmee bedoeld worden; de meest waarschijnlijke lezing is dat het lied zowel door geestelijken als leken gezongen kan worden.<sup>16</sup> Een soortgelijke omschrijving komt voor in het woord vooraf bij het *Devoot ende profityelck boecxken*, waarin de *aucteur van dezen boeck* verklaart dat hij:

met grote neersticheyt [heeft] doen soecken bi gheestelike en weerlike personen, in diverse cloosteren, steden ende landen, alle gheestlike liedekens ende leysenen diemen tot desen tyt toe heeft connen ghevinden<sup>17</sup>

Het zou interessant zijn na te gaan of zo'n publieksomschrijving vaker voorkomt; we kunnen er in elk geval uit leren dat niet alle verzamelingen van het geestelijk lied met een exclusief (semi-)religieus milieu verbonden zijn.

Een opvallend kenmerk van de verzameling is dat deze geestelijke liederen expli-

ciet verbonden worden met het wereldlijk repertoire, zoals vooral uit de opschriften blijkt. Degene die de opschriften maakte, ging ervan uit dat de gebruikers van het handschrift heel wat wereldlijke liederen kenden: van de 49 opschriften in het handschrift zijn er 35 die een wijsaanduiding bevatten; in verreweg de meeste gevallen wordt dan verwezen naar een of meer wereldlijke lied(eren), bijvoorbeeld:

Dit lyedeken gaet op die wijse: "Het was een wijf, sij en had gheen kijnt, sij settede een kalf op haren schoet" (F25v)

In het volgende opschrift wordt verwezen naar zowel geestelijke als wereldlijke liederen:

Dijt lyedekijn heeft drie wijsen. Die eerste is "Drie heren sijn uutghetoghen, in dat gulde jaer", ende die ander is: "Heer God, wie mach ic claghen mijn verloren tijt", die dorde: "Het viel eens hemels douwe op een cleyn maechdekijn" (F19v)<sup>18</sup>

Intrigerend is ook:

Dit is een gheestelijck suverlijck lyedekijn, ende heeft drie wijsen. Die eerste is die ou wijse, alsoe beghint, die konde ghi alle gader wel [...] (F43r)

De melodie van het lied wordt hier gegeven met een verwijzing naar de beginregel ('Och waer ic in mijns vaders lant') en degene die dit schreef had daarbij een bepaalde groep voor ogen die worden aangesproken met *ghi alle gader*: zij kennen de melodie al. De vraag is dan hoe de degene die de opschriften maakte dat weet: omdat 'Och waer ic in mijns vaders lant' een zeer bekende wijs was (de formulering *die ou wijs* lijkt te impliceren dat het om een gouwe ouwe gaat), of omdat zij/hij een bepaalde groep personen voor ogen had, van wie bekend was welke liederen zij kenden? Dat zou in de richting van een kloostergemeenschap kunnen wijzen.

Het wereldlijk en geestelijk lied liggen in de verzameling dicht bij elkaar, zoals ook blijkt uit het feit dat het handschrift zes 'wereldlijke' liederen bevat (38v-42r). Deze verhalende liederen over de verleidingen van de wereld krijgen een geestelijke lading door de context van de andere liederen (Joldersma 1997).

Het milieu van het handschrift kan voorts gezocht worden aan de hand van de gebruikte aanspreekvormen. In 'Wi moeten van deser werelt scheyden' worden achtereenvolgens *Ghij jonghee* ('gij jongeren') en *Ghij dochter van amerosen sin* aangesproken (in strofe 2 en 3) en aangespoord om zich niet met *deser werelt vals jolyt* en *onreyn mijnne* in te laten. Ook andere liederen lijken vooral op *jonge* mensen toegesneden: voor hen is het moeilijk zich van de aardse verlokkingen af te wenden ('Het bloeyet die werelt ghenoeelic', strofe 3).<sup>19</sup>



Die werelt die moeder ghelaten sijn  
Ende creaturen vergheten.  
Dat ghaet my naerder dan die doot  
Mijn jonghe natuer te breken.  
Dat gaet my naerder etcetera

Gelukkig is Jezus bereid om te helpen en het *jonghe herte mijn* blij te maken ('Jhesus die heeft ende heeft my uutvercoren', strofe 1):<sup>20</sup>

Jhesus die heeft ende heeft my uutvercoren.  
Ic hoep, hi en sel my niet laten verloren  
Daerom soe is mijn hertge soe wel ghesaest (tot rust gebracht).  
Hadieu, werelt, hebt goeden nacht  
Jhesus die is die alreliefste mijn  
Sijn eyghen dienst wil ic sijn, ho sijn!  
Sijn gracie verhoecht  
Dat jonghe herte mijn.  
Sijn eyghen dienst etcetera

Door het gebruik van het woord *dienst* lijkt het lied vooral geschikt om door een vrouw gezongen te worden.  
Ook andere liederen lijken voor vrouwen geschreven: in het lied 'Die wijnter die wil laten of' worden *susteren* gezamenlijk toegesproken (strofe 13):

Lit (berust) u nu, waerde susteren mijn,  
Een corte tijt te strijden;  
Lyden heeft hier (namelijk op aarde) een cort termijn  
Om ewich te verblijden.  
Want daer en seldi niet meer lijden moeghen,  
Want God die heeft daer of ghedaen  
Die tranen van haeren oghen.

Dit is het lied met het acrostichon *Duifgen sustel* (lees: *suster*); het is mogelijk door Ysbrandus geschreven en is gericht tot Duifgen en haar medezusters. Het lied geeft de tegenstelling tussen het kortstondige lijden hier op aarde en de eeuwigdurende vreugde in *dat hemelsche vaderlant*, die uitgebreid beschreven wordt.<sup>21</sup> Met name de *maechden* wacht daar een beloning (strofe 5):

Ghelu, wijt, root siet mense opgaen  
Die bloemkens suverlijke,  
Daerin die maechden spelen gaen.  
Sij ruken lustelijcken.

Sij plucken ende maken scone cransen  
Die op haer hoefden lustich staen  
Als sij mit Jhesus dansen.

Ook 'Mocht ic een weynich spacieren' staat stil bij de grote beloning die kuisse maagden wacht in het hemelrijk (strofe 5):<sup>22</sup>

Die maechden sellen daer volghen  
Dat lam al onbevlect  
Die hem hier hebben ghehouden  
Reyn suver onbesmet  
Daer maechden loen (de beloning voor de maagden) en is niet cleyn  
Si sellen hem daer verblijden  
Al ewelic sonder eynd.  
Daer maechden etcetera

Het niet volledig overgeleverde lied 'Hier boven in den hemel' dat volgens het opschrift hier het eerst gezongen is door *Hillegont Aeronts dochter*, gaat uitgebreid in op het hemelse feest, waar de engelen zingen, Maria de maagden voorgaat in de dans, de maagden gekroond zijn met rozenkrans en gouden kroon, David voor de maagden harp speelt, de maagden Jezus loven en van Hem hun beloning ontvangen.<sup>23</sup>

Een belangrijke thematische lijn is kortom de beschrijving van de hemelse vreugde voor maagden. En hoewel we gezien hebben dat de publieksaanwijzingen voor een deel een diffuus beeld geven (wat misschien ook niet verwonderlijk is bij zo een uitgebreide liederenverzameling), is het frappant dat de liederen keer op keer in het bijzonder maagden bemoedigen om het lijden hier op aarde vol te houden.<sup>24</sup> In dit verband verdient het lied 'Mijn suete lief woent in den hemel' bijzondere aandacht. De eerste strofe is de klacht (in directe rede) van een *ik* over de grote afstand tot *Mijn suete lief* in de hemel; de duivel verhindert dat Hij bereikbaar is. Het vervolg van het lied is daar als het ware een antwoord op en legt aan maagden uit hoe zij zich dienen te gedragen als zij Christus nabij willen zijn. Strofe 2 beschrijft een boom die aan de kant van de weg staat en weinig vrucht draagt doordat er zoveel langskomt. Op de een of andere manier kunnen maagden in de bloei van hun jeugd zich aan zo'n boom spiegelen (strofe 3):

Wat moeghen dan doen die maechden jonc,  
Die staen op hoeren eersten spronck (in de bloei van hun jeugd)?  
Si sijn soe tedder van natueren  
Ende wandelbaer (onstandvastig) tot allen uren.  
Si sijn etcetera

Als afschrikwekkend voorbeeld wordt dan *Dina dochter des patryercx* aangehaald, die naar de markt ging en daar verleid werd, waardoor zij haar maagdelijkheid verloor (Genesis 34:1). De maagden worden vervolgens gezien als de vervulling in allegorische zin van het kostbare vaatwerk dat Salomo veilig opborg:

Dit sijn die costelijke vaten,  
Die Salamoen niet sien en woude laten:  
Hy dedese sluyten in vasten mueren.  
Dese maechden beteikenen dese fyguren.  
Hi dese sluten etcetera

Met deze verwijzing naar de geheiligde voorwerpen die Salomo in de tempel plaatste (I Koningen 7:51), beargumenteert de tekst dat maagden maar het beste ingesloten kunnen zijn. De overeenkomst tussen de boom, Dina en de vaten van Salomo wordt nu duidelijk: alle drie de beelden laten zien dat het beter is drukte en openbaarheid te vermijden. Dat deze les vooral voor maagden bedoeld is, wordt nog eens bevestigd in de laatste strofen:

Ghi maechden, die besloten sijt,  
Al ist slot enghe, dat hert is wijt,  
Want mindt ghi anders dan God alleen  
Soe verderft ghi die Godtelijke mijn (liefde).  
Want mindt ghi etcetera

Jiu (Uw) lief wil hebben dat lof alleen.  
Naerre vech (een meer nabij gelegen weg) en weet ik ghen  
Dan met Heer Jhesus te treden int slot (beslotenheid, klooster)  
Hoe meerre benauthheit, hoe naerre (dichterbij) God.  
Dan met etcetera

De les aan de besloten maagden is duidelijk: wie de hemelse geliefde op de juiste manier wil beminnen, dient zich rigoreus af te sluiten voor andere soorten van liefde. De woorden *besloten* en *slot* suggereren dat het lied een bemoediging voor vrouwelijke religieuzen in een klooster is. Het kloosterleven valt wellicht niet mee, maar is toch de beste keuze: *Hoe meerre benauthheit, hoe naerre god.*

Het handschrift bevat nog een lied waarin gethematiseerd is hoe moeilijk het is een religieus te zijn, al is de toon van het geheel volstrekt anders. Het is het al eerder genoemde lied 'Druck heeft bevaen dat harte mijn', waarvan de refreinregel luidt: *Die cap en maect die monick niet* en waarin een ik-figuur vertelt, hoe hij nog steeds aangetrokken wordt tot allerlei wereldlijke genoegens, ook al is hij in een orde getreden. En al gaat het om een serieuze zaak, de toon is onmiskenbaar lichtvoetiger dan in de overige liederen. Als voorbeeld strofe 6:<sup>25</sup>

Ic ben gheneicht ghelijck ic plach,  
Tot dansen ende tot springhen.  
Van tsavonts totten lichten dach,  
Mit blider herten singhen.  
Des werlts sop my noch beghiet,  
Al nu met coude als nu met heet.  
Die cap en maect etcetera

Overzien we de opgedolven aanwijzingen over het publiek van de liederen in het handschrift, dan blijken er naast verschillen ook enkele constanten te zijn. Het lijkt in elk geval te gaan om een publiek dat goed vertrouwd is met het wereldlijk lied, en meer in het bijzonder om jonge mensen.<sup>26</sup> Opvallend is de thematisering van de maagdelijkheid: vooral aan jonge maagden wordt de beloning voorgehouden die haar in de hemel wacht. Twee liederen thematiseren bovendien de spanning tussen het leven in een orde c.q. klooster en het leven in de wereld. Op grond hiervan lijkt de liederenverzameling vooral geschikt voor jonge nonnen die kort geleden zijn ingetreden: zij kennen de wereldlijke melodieën nog goed en aan haar moet steeds opnieuw worden voorgehouden dat de liefde tot God superieur is.

### **Mediteren of zingen**

De teksten uit II 2631 zijn in het voorgaande dikwijls liederen genoemd. De vraag 'Hoe kunnen we een overgeleverde tekst herkennen als lied?' is echter in veel gevallen heel moeilijk te beantwoorden. In het *Repertorium van Middelnederlandse liederen in bronnen tot 1500* hanteert Clara Strijbosch als definitie: 'een lied is een strofische tekst geschikt om te worden gezongen' (Strijbosch 1996, 6). In deze definitie wordt met opzet geen uitspraak gedaan over het feitelijk gebruik van de teksten in de historische werkelijkheid: daarover kan immers zelden iets met zekerheid gezegd worden. De musicoloog Louis Grijp is in zijn proefschrift uitgebreid op deze kwestie ingegaan en heeft criteria ontworpen op grond waarvan besloten kan worden of een gedicht een liedtekst is. Het gaat om drie soorten criteria: allereerst typische attributen van het lied als muzieknotatie en wijsaanduiding, voorts interne evidentie, bijvoorbeeld de strofevorm, het voorkomen van refreinen en andere vormen van herhaling en tenslotte externe evidentie, bijvoorbeeld een vermelding in een bepaalde bron dat een tekst gezongen werd (Grijp 1991, 41-45). Dit laatste criterium is voor onze teksten niet bruikbaar, maar de eerste twee zijn wel met vrucht toe te passen, zoals hierna zal blijken.

Voor we hier nader op ingaan, moet het probleem van het liedkarakter van de teksten eerst nog geplaatst worden tegen de achtergrond van een discussie over de geestelijke lyriek van de late Middeleeuwen. De vraag of dit type teksten in het oorspronkelijk ontstaansmilieu werkelijk gezongen is, is recentelijk aan de orde



gesteld door Van Buuren.<sup>27</sup> Een belangrijk uitgangspunt in zijn beschouwing is het Leidse handschrift UB Ltk. 2058 (*Die gheestelike melody*), waarin de liederen elk worden vergezeld van een inleiding in proza, terwijl de verzameling als geheel verdeeld is in twee boeken, die elk eveneens een proloog in proza hebben. De proza-gedeelten maken de liederenverzameling tot een systematisch ingedeelde cyclus waarbij de liederen gerangschikt zijn naar de dagen van de week: het is de bedoeling dat men elke dag een bepaald lied *in der memorie* plant (en op zondag twee). Men kan *ydel ghedachten ende onvrede* verdrijven door de liedteksten te overwegen.<sup>28</sup> Hier lijkt een verband te kunnen worden gelegd met de meditatie die bij de Moderne Devotie zo'n centrale plaats innam. Van Buuren heeft geprobeerd dit spoor verder te volgen en heeft uit allerlei bronnen (de liedbundels zelf, maar bijvoorbeeld ook het zusterboek van Diepenveen en de geschriften van Zerbolt van Zutphen en Johannes Busch) gegevens vergaard over zingen en mediteren bij de Moderne Devoten. Het verzamelde materiaal is niet steeds eenduidig en vaak moeilijk te interpreteren. Van Buuren formuleerde de gebruiksmogelijkheden van de geestelijke lyriek vragenderwijs: 'Moeten we ons nu voorstellen dat de kloosterlingen de liederen van buiten kenden en gedurende de handenarbeid gezamenlijk, al mediterend, zongen en dat daarnaast diezelfde liederen tijdens de (persoonlijke) meditatie werden overwogen of dat iemand ze tijdens het werk zachtjes voor zichzelf opzei of zong?' (Van Buuren 1992, 245). De voorzichtige formuleringen van dit citaat bevatten de mogelijkheden die Van Buuren aftast: zijn de liederen gebruikt bij de handenarbeid en/of bij de meditatie, werden ze opgezegd of gezongen, en, als ze gezongen werden, was er al dan niet sprake van samenzang? Hoewel er geen harde bewijzen geleverd kunnen worden, pleit Van Buuren voor een nader onderzoek naar wat hij noemt: 'zingen zonder zang' of 'inwendig zingen': een gebruik van de liedteksten als persoonlijke meditatiestof, waarbij de formele kenmerken zoals het rijm en de strofevorm de memorisatie konden vergemakkelijken. Het inwendig zingen zou ook in overeenstemming zijn met de voorschriften voor het stilzwijgen (het *silentium*) die juist in de vrouwenkloosters extra streng waren.

Bij nader onderzoek zou de codex Kopenhagen KB Manuscripta Thottiana 130 oct. een heel interessante casus kunnen bieden. Deze bron bevat gebeden en meditatieve teksten voor het kerkelijk jaar van Advent tot Pinksteren, en talrijke Latijnse en Nederduitse liederen. In de introducerende teksten is er meermalen sprake van een inwendig zingen, bijvoorbeeld: *Na der mettene, wan du van den chore gheyst, so singhe an dinen herten*, maar ook *singhet myt herten unde myt munde* komt voor (Thomas 1964, 123). De opschriften wijzen duidelijk op een gebruik in een klooster.

Inmiddels heeft Ulrike Hascher-Burger bezwaar aangetekend tegen de stellingname dat de muzikale meditatie slechts in het hart betracht zou worden en niet hoorbaar zou zijn. Zij geeft een aantal aanwijzingen voor hardop zingen, zoals het voorkomen van muzieknotatie in de bronnen, en het gegeven dat er in de

Windesheimse kloosters orgels stonden in het *dormitorium*, het slaapgedeelte. Daar werden ook geestelijke oefeningen gehouden, waarbij mogelijk hardop gezongen werd. Dit laatste argument is echter niet onproblematisch: het orgel werd in 1464 verboden omdat het orgelspel te opwindend was: een aanwijzing dat het gebruik van muziek niet onverdacht was. Tenslotte voert zij aan dat de voorschriften voor het stilzwingen alleen het spreken verbieden, maar geen betrekking hebben op zingen (Hascher-Burger 1998 en 1999).

Welke bijdrage kan het handschrift II 2631 aan deze discussie leveren? Als we om te beginnen de door Louis Grijp ontworpen criteria op deze tekstverzameling toe passen, blijken er veel verschillende aanwijzingen te zijn dat het hier om liederen gaat die daadwerkelijk gezongen zijn.<sup>29</sup>

Allereerst de attributen. In de opschriften staan veel gegevens die op zingen wijzen. Bij alle liederen in het gedeelte F19r-55r is bij het schrijven ruimte opengelaten voor opschriften; bij de eerste 49 liederen zijn deze opschriften daadwerkelijk aangebracht (in rubriek), vanaf 50v ('Die werelt heeft my in haer ghewout') niet meer.<sup>30</sup> Bij de vijf liederen op F87v-90v was geen opschrift voorzien, misschien omdat deze kerst- en nieuwjaarsliederen overbekend waren.<sup>31</sup> In elk van de 49 opschriften die het handschrift bevat, wordt de navolgende tekst benoemd als *lyedekijn*.<sup>32</sup> Meestal wordt bovendien een wijsaanduiding gegeven, waarbij in zes gevallen zelfs naar meer dan één melodie verwezen wordt.<sup>33</sup> Het volgende opschrift spant de kroon met vier wijzen, waarbij zelfs nog de mogelijkheid geboden wordt een andere passende melodie te gebruiken:

Dese vier navolghende lyedekens mach men sijnghen op dese wijsen. Die eerste wijze: "Ic sach Mijnheer van Valkesteyn", die ander: "Van die Hartoch van Sassen", die derde: "Ic sie die morgensterre", die vierde wijs: "Het viel op eenen morghenstont", ende alle ander lyedekijns die men op vier regulen sijnghen mach (29r)

Die vrijheid om een niet-voorgescreven melodie te gebruiken, wordt de zanger ook gegund in het opschrift bij 'Ic sach een ander enghel scoen', dat afsluit met: *Maer die een ander wijze wet die machse singhen.*

Het lied 'Och of ic in den hemel waer' heeft twee wijsaanduidingen, afhankelijk van of men acht of vier regulen per strofe zingt:<sup>34</sup>

Dit lyedekijn heeft twee wijsen, die een is als men acht regulen voer een vaers sijnghet, dan is die wijze: "Gueden dach ende gueden nacht vens (wens) ic die liefste mijn", ende die ander wijze is als men vier regulen voer een vaers sijnghet, dan is die wijze: "Het quamen drie rutters gheloepen, gheloepen in een lant, met netten ende met knoepe, het waeren die besten die men vant"

In de opmaak van het handschrift is dit een van de zeer zeldzame voorbeelden van

een lied waarbij de schrijfregels niet uitgevuld worden.<sup>35</sup> De eerste strofe heeft acht regels, daarna volgen strofen van vier regels elk beginnend met een lombarde. Interessant is echter dat het penwerk de strofen 2 en 3, 4 en 5 en tenslotte 6 en 7 verbindt (op dezelfde wijze als een accolade dat doet in het huidige notatiesysteem). De opmaak van de tekst volgt dus de aanwijzingen voor de zangwijze uit het opschrift (zie ook Grijp 1991, 216).

Het is frappant dat meerdere opschriften expliciet aangeven hoe men dient te zingen. Een voorbeeld is het opschrift op 23v:

Dit lyedekijn gaet op die wijze: "Ic weet een moelenaerinne van herten also fijn", maer die ander twee sijnnen of regulen sellen opgaen als die twee eersten, maer die vijften sin of reghel sal neder gaen

Het liedje moet blijkbaar iets anders gezongen worden dan 'Ic weet een moelenaerinne': de melodie van de eerste twee regels moet voor de tekstregels drie en vier herhaald worden (wat blijkbaar bij het molenaarinnenlied niet het geval was) en bij de vijfde tekstregel moet de melodie dalen (zie Grijp 1991, 202-3).

Intrigerend, maar niet eenvoudig te begrijpen is:

Dit lyedekijn gaet op die wijze: "Ter Maes al opten Ryn, daer woent een joncfroukijn fijn", maer men sel die woerden van den lesten reghel wat langhe in die mont houden ende draeyen, want men moet den Dutsen altijt wat toe gheven van allen lyedekens, dat een mer ende dat ander min, als men wel tedeghen sijnghen sal, anders en ist niet veeltswaerts den sanghe

Uit de tekst van het lied zelf blijkt wat er bedoeld is met de aanwijzing dat men de woorden van de laatste regel een beetje lang in de mond moet houden en draaien. De laatste regel van elke strofe wordt namelijk afgesloten met een uitgeschreven herhaling van woorden (bijvoorbeeld in strofe 1: *O schoene maghet sonder ghelijcke ghelijcke en ghelijcke*): een versiering ter afsluiting van de strofe. Volgens het opschrift is een zekere aanpassing aan de melodie voor elk Middelnederlands lied nodig, hoewel niet altijd in gelijke mate.<sup>36</sup>

Een laatste opmerking over de wijze van zingen komt voor in het opschrift bij 'O Jhesus seker toeverlaet', waar wordt opgemerkt dat het lied dikwijls *in discant* (tweestemmig) gezongen wordt, hetgeen samenzang en dus hardop zingen impliceert. Uit al deze voorbeelden blijkt dat de opschriften veel aandacht besteden aan de manier waarop de liederen gezongen moeten worden. Dit lijkt een speciale eigenschap van dit handschrift te zijn: niet voor niets noemde de musicoloog Louis Grijp de opschriften 'een goudmijn voor wie avontuurlijke wijsaanduidingen zoekt' (Grijp 1991, 216).

Daarnaast zijn er in de teksten zelf indicaties te vinden dat deze bedoeld waren om gezongen te worden, namelijk verschillende soorten van herhaling (vgl. het twee-

de criterium van Grijp: interne evidentie). Een achttal liederen bevatten kleine herhalingen die passen in een gezongen tekst, bijvoorbeeld: *Vre-vre-veden/ Die God bemint in deser tijt/ Die heeft sijn ewich leven* in 'Wi willen gode loven' en *Sijn eyghen dienstster wil ic sijn, ho sijn* in 'Jhesus die heeft ende heeft my uutvercoren'.<sup>37</sup> Heel algemeen zijn grotere herhalingen, namelijk bisseringen die vaak twee regels beslaan. Deze worden aangegeven door de herhaling van enkele woorden, gevolgd door *etcetera*.<sup>38</sup> Een voorbeeld uit vele:

Ick wil verhoechghen mijnen sin  
Ende laten overliden,  
Daer werelts vroechede ende al haer mijn.  
Tot Jhesum wil ic my tyden.

Daer werelts vroechede etcetera (42r)

Daarnaast komen ook refreinen voor: in twee gevallen is er een vaste regel die terugkeert, in negen liederen is het refrein een strofe lang.<sup>39</sup>

Zowel inhoud van de opschriften als de vorm van de teksten geven duidelijk aan dat de teksten bedoeld zijn om gezongen te worden. Een drietal liederen roept in de eerste regel op tot samenzang: *Mit vroecheden ville wi singhen/ ende loven Triniteyt, Laet ons suetlijken singhen* en *Nu laet ons singhen het is tijt* (iets soortgelijks in de slotstrofe van 'Mit desen nyewen iaren': *Elc singhe vrolijc ave*). Zingen doe je dus met een groepje, denkelijk hardop, en met vreugde (zie bijvoorbeeld ook het al eerder aangehaalde opschrift boven het eerste lied van de bundel: [...] *Ende men macht sijnghen tot alre tijt als men vrolijc is [...] uut vrolijker harten onbegrepen* (F19r)).

Ook is het interessant om binnen de liedteksten de plaatsen te bezien die over zingen gaan. Dan blijkt dat het motief van het zingen vaak eenzelfde context heeft. Zingen is hemels, volgens veel liederen die het hiernamaals beschrijven: in de hemel zingen de engelen. In de volgende strofe is de aankomst in de hemel zelfs synoniem met het bereiken van het engelengezang:<sup>40</sup>

Och, rijck Heer God, hoe wel lust my  
Uut deser werelt te scheyden.  
O, Maria, weest my bij  
Ende wilt mijn siel gheleiden.  
Al is mijn aventuer dus cranck,  
Als ic coem in der enghelen sanc  
Sel droefheit van my sceiden.

Zingen wordt sterk geassocieerd met de hemelse vreugde en dat lijkt aan het zingen in de aardse situatie een zekere glans te geven: zingen is verbonden aan een verwachtingsvol verlangen en biedt een voorsmaak van de hemelse blijdschap. Uit de opschriften blijkt nog dat veel van de liederen een contrafact van een



wereldlijk lied zijn.<sup>41</sup> Daaruit valt af te leiden dat de beoogde gebruikers het wereldlijke lied goed kenden. Eerder merkten we op dat een aantal teksten vooral geschikt lijkt voor jonge nonnen en dat zou ook in dit verband goed passen: zij kenden de wereldlijke liederen nog, terwijl zij ook doordrenkt moeten raken van geestelijke idealen. Daartoe zijn de contrafacten zeer geschikt.

In sommige opschriften worden de liederen met zoveel woorden gepresenteerd als geestelijke contrafacten van wereldlijke liederen:

Dijt is verlanghen int gheestelijc ende beghint aldus, ende is eens hemels lyedekijn  
(21v)

Noch op die selve wijze: "Troeren moet ic nacht ende dach" int gheestelijc (35r) Een  
suverlijc lyedeken van die mey int geestelijc (36r)

In andere liederenhandschriften gaat men nog een stapje verder en wordt het geestelijk contrafact expliciet aangeprezen boven de wereldlijke variant, zoals bijvoorbeeld in een codex uit het benedictinessenklooster Ebstorf bij de Lüneburgerheide bij Ulzen (datering 1490-1520), waar de introductie bij een lied van de minnende ziel luidt:

If du begherest tho horende ifte tho synghende werlike senghe unde ghudt tydvord-  
riff tho hebbende, so holt dy tho dissen senghen<sup>42</sup>

Het lijkt ons waarschijnlijk dat deze nauwe aansluiting bij het wereldlijk lied ook de richting aangeeft waarin de gebruikscontext van de liederen uit handschrift II 2631 gezocht moet worden, namelijk een gebruik vergelijkbaar met dat van het wereldlijk lied. Deze liederen kunnen heel goed gezongen zijn geweest ter begeleiding van arbeid, meer in het bijzonder lichamelijke, ritmische arbeid als weven of spinnen. En al kennen we de ontstaansplek van het Brusselse handschrift niet precies, het is toch frappant dat juist de tertiariissen vaak in hun levensonderhoud voorzagen door activiteiten als naaien, spinnen en weven.<sup>43</sup> Het zingen tijdens de arbeid sluit overigens het overdenken van de inhoud van het lied niet uit, maar het handschrift geeft niet expliciet aan dat dat de bedoeling is.<sup>44</sup>

Alles bijeen zijn er veel aanwijzingen dat de teksten uit II 2631 werkelijk bedoeld zijn geweest om gezongen te worden. Sommige teksten bevatten een oproep tot samenzang en het lied 'O Jhesus seker toeverlaet' zou volgens het opschrift dikwijls tweestemmig gezongen worden: dat pleit tegen een geluidloos meditatief gebruik van de liederen. Het is verhelderend om deze gegevens over het Brusselse handschrift II 2631 te vergelijken met aspecten van het Leidse handschrift UB Ltk. 2058, waar Van Buuren zijn bevindingen over de geestelijke lyriek als meditatiestof op baseerde. We hebben gezien dat in het Brusselse handschrift de teksten steeds *lyedekijn* genoemd worden; in het Leidse handschrift is dat (*h*)*ymmekijn* en ook de titel

van de verzameling, *Die gheestelicke melody*, legt een relatie met muziek. De Brusselse opschriften geven meestal een wijsaanduiding en meermalen instructies over hoe men dient te zingen. De inleidingen in proza van het Leidse handschrift hebben geen enkele wijsaanduiding of indicatie van een contrafact en er is geen sprake van zingen: de teksten moeten worden *ghelesen* of *ghedacht* en het is expliciet de bedoeling dat men de woorden *overdencket* (Obbema 1971, 47). Alle andere elementen die erop wijzen dat II 2631 een liederenhandschrift is, ontbreken in de Leidse verzameling: geen herhalingen van woorden of woorddelen, geen bisseringen, geen refreinen.<sup>45</sup> De Leidse codex bevat wel nog aanvullende aanwijzingen voor meditatief gebruik, die weer in de codex uit Brussel ontbreken, te weten: het frequent aanhalen van bijbelplaatsen en, nog duidelijker, de miniaturen: op bijna alle miniaturen staan één of meer nonnen afgebeeld; door hun houding en door tekstbanderollen drukken zij de gevoelens uit die door de tekst worden opgewekt en geven op die manier een voorbeeld ter identificatie aan vrouwelijke religieuzen (zie de facsimile Obbema 1972 en Obbema 1996, 168).

Het Leidse handschrift biedt de teksten aan als meditatiestof, de Brusselse codex presenteert de teksten als liederen, die (minstens voor een deel) in een groep hardop gezongen kunnen worden.<sup>46</sup> Het vergelijkend onderzoek laat zien dat de samenstellers een heel verschillend gebruik van de boeken en hun inhoud beoogden: beide handschriften laten een mogelijke functie van dit type teksten zien. Pas als ook de andere bronnen van de geestelijke lyriek als aparte verzamelingen onderzocht zijn, zal duidelijk kunnen worden welke constanten er zijn in het beoogd gebruik van de liederenverzamelingen. Gelukkig krijgt het onderzoek naar de laatmiddeleeuwse liederenhandschriften de laatste jaren nieuwe impulsen. Het is een boeiend gebied, niet in de laatste plaats omdat het zich bevindt op een brandpunt van actuele kwesties in de medioneerlandistiek: de gendergerichte benadering, de studie van verzamelhandschriften en de aandacht voor geschriften uit de sfeer van de Moderne Devotie.

### Lijst van geraadpleegde literatuur

- J.G.R. Acquoy**, 'HS. No. 1042 van Meerman (eene verzameling van meerendeels geestelijke liederen tot ± 1525)' In: *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden*. Bijlagen tot het verslag der Historische commissie over 1887-1888. Leiden 1888, 56-64.
- C.-M. Briquet** (A. Stevenson, ed.), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. A facsimile of the 1907 edition with supplementary material contributed by a number of scholars. 4 dln., Amsterdam 1964.
- E. Bruning, M. Veldhuyzen, H. Wagenaar-Nolthenius**, *Het geestelijk lied van Noord-Nederland in de vijftiende eeuw. De Nederlandse liederen van de handschriften Amsterdam (Wenen ÖNB 12875) en Utrecht (Berlijn MG 80 190)*. Amsterdam 1963. Monumenta Musica Neerlandica 7.

- A.M.J. van Buuren**, "Soe wie dit lietskyn sint of leest". De functie van de Laatmiddelnederlandse geestelijke lyriek'. In: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, 234-254 en 399-404. Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen 7.
- F. van Duyse**, *Het oude Nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën*. Den Haag 1903-1907. 3 dln.
- R. Giermann & H. Härtel**, *Handschriften des Klosters Ebstorf*. Wiesbaden 1994.
- L.P. Grijp**, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam, 1991. Publikaties van het P.J. Meertens-Instituut 15.
- E.K. Grootes**, 'Het jeugdig publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw'. In: *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*. Red. W. van den Berg en J. Stouten. Groningen 1987, 72-88.
- U. Hascher-Burger**, 'Zwischen Apokalypse und Hohemlied. Brautmystik in Gesängen aus der Devotio Moderna'. In: *Ons geestelijk erf* 72 (1998) 246-261.
- U. Hascher-Burger**, 'Mantra's in de Middeleeuwen?'. In: *Madoc* 13 (1999) 175-181.
- D. van Heel**, 'De tertiariissen van het Utrechtsche Kapittel'. In: *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht* 63 (1939) 1-382.
- B. Hölscher (ed.)**, *Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande*. Berlijn 1854.
- Luc Indestege (ed.)**, *Middelnederlandse geestelijke gedichten, liederen, rijmspreuken en exempelen*. Uitgegeven naar een pas ontdekt handschrift van het einde der 15de eeuw, afkomstig uit het Windesheimer klooster 'Ter Noot Gods' te Tongeren. Antwerpen etc., 1951 [overdruk uit de *Verlagen en mededelingen der Koninklijke Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde*].
- R. Jansen-Sieben**, *Repertorium van de Middelnederlandse artes-literatuur*. Utrecht 1989.
- H. Joldersma**, *Het Antwerps Liedboek. A critical edition*. Princeton, 1982. Diss. Princeton.
- H. Joldersma**, "Geestelijke" en "wereldlijke" liederen. Enige aspecten van het handschrift Brussel MS II, 2631'. In: F. Willaert (red.), *Veelderhande liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600*. Symposium Antwerpen 28 februari 1995 [lees: 1996]. Leuven, 1997, 58-73. Antwerpse studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 2.
- H. Joldersma**, 'Late-Medieval 'Women and Song' in Literary History'. Ter perse.
- F. Jostes**, 'Eine Werdener Liederhandschrift aus der Zeit um 1500'. In: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 14 (1888) 60-89.
- J.A.N. Knuttel**, *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming*. Groningen etc. 1974 [oorspronkelijke druk Rotterdam 1906].
- F. Lyna**, 'Een teruggevonden handschrift (Brussel, Hs. II. 270)'. In: *TNTL* 43 (1924) 289-323.
- F.J. Mone**, 'Teutsche Volkslieder'. In: *Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit* 7 (1838) 72-87.
- P.F.J. Obbema**, 'Het proza van *Die gheestelike melody*'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1969-70*. Leiden 1971, 43-56.
- P.F.J. Obbema (ed.)**, *Die gheestelike melody. Ms. Leiden, University Library, Ltk. 2058*. Leiden 1975.
- P.F.J. Obbema**, 'Het einde van de Zuster van Gansoird'. In: (idem), *De middeleeuwen in handen. Over de boekcultuur in de late middeleeuwen*. Hilversum 1996, 166-175 (bewerking van een artikel met dezelfde titel in: *De Nieuwe Taalgids* 65 (1972) 181-190).

- J. Oosterman**, *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600. Bronnenlijst van de handschriften. Voorlopige versie*. UFSIA Antwerpen 1998.
- D.E. van der Poel**, 'Dansende maagden. Het liederenhandschrift Brussel, KB II 2631'. In: *Vooy's* 17 (1999) 18-26.
- D.E. van der Poel**, 'De opbouw van het liederenhandschrift Brussel KB II 2631'. Ter perse.
- D.E. van der Poel**, 'Vrouwelijke auteurs in de Middelnederlandse letterkunde. Een verkenning'. In: *Nederlandse letterkunde* 3 (1997) 208-227.
- R. Priebsch**, *Deutsche Handschriften in England. Erster Band*. Erlangen 1896.
- G. Rehm**, *Die Schwestern vom gemeinsamen Leben im nordwestlichen Deutschland. Untersuchungen zur Geschichte der Devotio moderna und des weiblichen Religiosentums*. Berlin, 1985.
- W. Salmen & J. Koepf (ed.)**, *Liederbuch der Anna von Köln (um 1500)*. Düsseldorf 1954. Denkmäler rheinischer Musik 4.
- W. Scheepsma**, *Deemoed en devotie. De koorvrouwen van Windesheim en hun geschriften*. Amsterdam 1997. Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen 17.
- D.F. Scheurleer (ed.)**, *Een deuoot ende profityelyc boecxken, inhoudende veel ghestelyche liedekens ende leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen gheuinden in prente oft in ghescrijfte. Geestelijc liedboek met melodieën van 1539*. Op nieuw uitgeg. en van eene inl. registers en aanteeck. voorz. 's-Gravenhage, 1889.
- E. Schröder**, 'Die Ebstorfer Liederhandschrift'. In: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 14 (1888) 1-32.
- A.J.M. van Seggelen (ed.)**, *Het liedboek van Lüsbet Ghoeyuaers*. Zwolle 1966. Zwolse drukken en herdrukken 56.
- H. Sievers (ed.)**, *Das Wienhäuser Liederbuch*. Wolfenbüttel 1954. 2 dln.
- C. Strijbosch**, *Repertorium van Middelnederlandse liederen in bronnen tot 1500*. Deel 1: *Bronnenrepertorium*. Voorpublicatie. UFSIA Antwerpen 1996.
- W. Thomas**, 'Mittelniederdeutsche Weihnachtlieder aus vorreformatorischer Zeit'. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963) 118-122.
- W. Thomas**, 'Mittelniederdeutsche Osterlieder aus vorreformatorischer Zeit'. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 9 (1964) 121-127.
- Verfasserlexikon: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin etc. 1977-...
- J.F. Vrege**, 'Eenige ascetische tractaten, afkomstig van de Deventersche Broederschap van het Gemeene Leven, in verband gebracht met het boek van Thomas a Kempis De navolging van Christus'. In: *Archief voor de geschiedenis van het Aartsbisdom Utrecht* 10 (1882) 321-498.
- P. Wackers**, 'Het belang van de studie van verzamelhandschriften'. In: G. Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden. Congres Nijmegen 14 oktober 1994*. Hilversum 1996, 22-37. Middeleeuwse studies en bronnen 51.
- Werkgroep van Utrechtse neerlandici (ed.), *Het liedboekje van Marigen Remen (Hs. Leiden, U.B., Ltk 218, F.62-F.78V)*. Utrecht 1966. Ruygh-bewerf 1.
- G.G. Wilbrink**, *Das geistliche Lied der Devotio Moderna. Ein Spiegel niederländisch-deutscher Beziehungen*. Nijmegen, 1930. Dissertatie Nijmegen.



## BIJLAGE

## Incipitregister II 2631

	Knuttel	fol.
Aensiet hoe lustelijc is ons die meye ontdaen	91	36r
Als ic aensie die min van deser aerden	116	31r
Als ic aensie dit leven al	346	51r
Als ic beghin te dencken	390	36v
Claer luchtich hoechgheboren	276	24v
Coemt Jhesus lief int herte mijn	178	29v
Daer en is ghen rust in deser tijt	394	55r
Daer isser mer dan ic ghevinden can	395	37v
Dien edelen heer van Brunesvick		40v
Die strijt van Vlanderen is opheven		38v
Die werelt heeft my in haer ghewout	403	50v
Die wijnter die wil laten of	351	22r
Droch werelt my gruwelt voer dijn weesen	352	49v
Druck heeft bevaen dat harte mijn	405	34r
Een blijden moet in teghenspoet	532	47v
Een enich een Een een alleen	134	30r
God gruet u lieflich beelde soet	20	88r
God heeft	149	36r
Hadyeu natuer hadyeu solaes <sup>47</sup>	414	50r
Her Danel ghy sijt soe schoenen man		41r
Het bloeyet die werelt ghenoegetic <sup>48</sup>	516	44r
Hier boven in den hemel	355	35v
Hoe luydt soe sanc die geest uut rechter minnen	430	44v
Hij troer die troren wil	150	30v
Ic lide soe groet verlanghen	159	47r
Ic minde die waret ende haer jolijt	414	50r
Ic sach een ander enghel scoen	319	33v
Ick wil verhoechghen mijnen sin	166	42r
In alder werelt en is ghen troest	564	45r
In hopen wil ic vrolijc leven	167	52v
In liden ende in striden	462	51v
In liden groot heb ick verdriet	463	27v
Jhesus die heeft ende heeft my uutvercoren	174	54v
Jhesus mijn alre liefste heer	466	25v
Laet ons mit herten reyne love <sup>49</sup>	43	87v
Laet ons suetelijken singhen	328	33r
Mijn hartge dat leit ghevanghen	183	52r
Mijn lyef is schoen ende suverlijck	363	19r

	Knuttel	fol.
Mijn suete lief woent in den hemel	570	43v
Min hartge dat wil ic Gode opgeven	45	48r
Mit desen nyewen jaren	51	89r
Mit vroechden ville wi singhen	361	19v
Mocht ic een weynich spacieren	365	52v
Natur wij moten scheyden	484	23v
Nu laet ons huden vrolijk sijn		34r
Nu laet ons singhen het is tijt	57	89v
Nu wel heen ende dat moet sijn <sup>60</sup>	111	29r
Och doot doot doot die niemant en spaert		39r
Och edel mens wilstu dijn God bekennen	499	31v
Och licht des hemels schijn	192	46v
Och of ic in den hemel waer	369	26v
Och waer ic in mijns vaders lant	497	43r
Och voer die doot is troest noch boet	370	49r
O Jhesus bant o vuerich bant	196	53v
O Jhesus seker toeverlaet	106	46v
Onder allen vrouwen wijntmen gheen	292	32r
Ons is een kijnt gheboren	43	87v
O reghenboech waerop so sedt die jonghelijnc sijne sinnen	369a	41v
O sceyden du crencke my die moet	513	37r
Trueren moet ic nacht ende dach	518	35r
Tusschen se berch hoghe		40r
Van lieften coemt groot lieften	520	46r
Verblijt u		29r
Voerlanghen voerlanghen du doeste mijnre jongher hartge pyne	218	21v
Weest ghegroet o maghet soet	304	54r
Weest vrolijk het is gheworden dach	109	53r
Wi moeten van deser werelt scheyden	381	45v
Wi willen Gode loven	225	48v
Wy willen ons gaen verheffen	382	20v
Wy willen vrolijk leven		30r

## Noten

- 1 In dit artikel zijn de resultaten verwerkt van een onderzoekscollège over handschrift Brussel KB II 2631, dat wij in het cursusjaar 1998-1999 aan de Universiteit Utrecht gegeven hebben. Bij het ontwikkelen van onze ideeën hebben we veel gehad aan de gedachtenwisseling met de deelnemers aan het collège, die wij dan ook graag van harte willen bedanken: Sanne van Diejen, Geurette Franken, Nienke van Geest, Trudy van Halderen, Rinke Klouwen, Else Marlies Schaftenaar, Marjolein van

Slooten, Helmut Stubbe, Esther Verhoeven, Marike van Zessen en Corien Zweistra. Ook het commentaar dat Fons van Buuren, Jeske van Dongen en Louis Grijp op een eerdere versie leverden, heeft ons zeer geholpen.

- 2 Zie voor verschillende aspecten van het onderzoek naar verzamelhandschriften Wackers 1996.
- 3 Er bestaat nog geen intergrale editie. Hermina Joldersma werkt aan een uitgave van de Middelnederlandse gedeelten; een voorlopige versie is te vinden op <[www.acs.ucalgary.ca/~joldersm](http://www.acs.ucalgary.ca/~joldersm)>. Daarnaast wordt in de Bibliotheca Neerlandica Manuscripta te Leiden een afschrift van de tekst bewaard.
- 4 Identificatie van het watermerk is ontleend aan de kaartcatalogus op de Handschriftenleeszaal van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Het watermerk is aangetroffen in de Tresoriersrekeningen van het Stadsarchief te Leiden, 1509-18, sterke gelijkenis ('var. ident.') vertonen bronnen uit Amsterdam 1508, Lille 1508-10, Langres 1510, Antwerpen 1512-19, Saint Omer 1512-21, Düsseldorf 1513, Sassenberg 1513-16, Tours 1514, Osnabrück 1518-27, Leeuwenhorst 1519-29, Namen 1520 en Utrecht 1520 (Briquet 8636-1).
- 5 De acrosticha zijn niet zo slordig als Knuttel wil doen geloven. In 'Die wijnter die wil laten of' luidt het acrostichon: 'duufgen sustel' (lees: 'suster'), in 'Natur wij moten sceyden': 'nltgn' ('neeltgen' zonder klinkers, blijkbaar was dit de bedoeling en is er geen sprake van slordigheid), in 'Claer luchlich hoechhegheborn': 'Catherina' (in dit lied wordt ene Ysbrandus als auteur genoemd) en in 'Als ic aensie die min van deser aerden': 'Aleidis' (in de laatste strofe met diminutief 'aeltgen' genoemd).
- 6 Uit de beschrijving van Knuttel blijkt dat het strookje nog vastzat toen hij het handschrift raadpleegde. Inmiddels is het losgemaakt (blijkens een aantekening in het handschrift is dit gedaan door Emiel Wagemans op 24-8-1915), waardoor ook de tekst leesbaar is geworden die onder het strookje stond: 'Dese drie navollegede liedekens heeft een persoon ghedicht, maer dat dorde lidekijn van jaren out wesen XIIIJ Jaer'.
- 7 Obbema 1996 laat zien dat de lokalisering van het Weense handschrift in het Sint-Margarethaklooster van de tertiariissen te Amsterdam niet houdbaar is. Hij stelt geen nieuwe plaatsbepaling voor, maar veronderstelt op grond van de aanspreekvormen dat de codex bestemd was voor een kloostergemeenschap van vrouwen en mannen (Obbema 1996, 172). Het liedboek van Liisbet Ghoeyuaers wordt thans geplaatst in het Sint-Claraklooster van de Clarissen-Urbanisten van Obbrussel te Brussel (ed.-Van Seggelen 1966, 23).
- 8 Zie voor Marigen Remen: Knuttel 1906, 68 en ed.-Werkgroep van Utrechtse neerlandici 1966, xlvii; voor Anna von Kollen (die misschien in een Zusterhuis in Emmerich leefde): Wilbrink 1930, 215-217 en Salmen & Koepf 1954, 3; voor Etheken Bernts dachter (kloostergemeenschap niet nader geïdentificeerd): Obbema 1996, 168; voor suster Mertynken van Corcelles (?) (begijnengemeenschap te Antwerpen): Obbema 1996, 174, noot 26; voor Liisbet Ghoeyuaers en Johanna Cueliens (Sint-Claraklooster van de Clarissen-Urbanisten van Obbrussel te Brussel): ed.-Van Seggelen 1966, 7, 8, 23 en tenslotte voor Catharina Tirs (het klooster Niesinck te Münster, waar de zusters leefden volgens de regel van Augustinus): ed.-Hölscher 1854, V en Wilbrink 1930, 14, 54-55.
- 9 Handschrift Berlijn SPK Germ Oct 190 (sigle Knuttel A) wordt door Bruning geplaatst in het tertiariissenklooster van Sint Agnes (ook genaamd Sint Barbara) te Utrecht (ed.-Bruning 1963, XXXIV-XXXV). Handschrift Berlijn SPK Germ Oct 185 (sigle Knuttel B) is afkomstig uit het Lamme van

- Diesehuis te Deventer (Zusters van het Gemene Leven). G.G. Wilbrink leidde dit af uit het voorkomen van de Deventer heilige Lebuinus en de vermelding in een ander lied van 'onse hilige patroensche Cecilia'; zij is de patrones van het Lamme van Diesehuis (Wilbrink 1930, 17-19). Overigens heeft ook deze codex een (slecht leesbaar) eigendomsmerk op het schutblad: *Dit boec hoert toe Zuster ... [afgesneden] nyestat int lijf kinderhuss*, waaruit wellicht opgemaakt kan worden dat het handschrift enige tijd in Zutphen geweest is (Wilbrink 1930, 22-24).
- 10 In Ebstorf zijn nog 51 codices, in Wienhausen 21; zie Giermann & Härtel 1994 VII, aldaar ook een beschrijving van het Ebstorfer Liederhandschrift, 193-6 (editie: Schröder 1888); zie ook *Verfasserlexikon* 2, 312-314. Van het handschrift Wienhausen bestaat een facsimile: Sievers 1954, zie ook *Verfasserlexikon* 10, 1046-1052.
  - 11 Intrigerend is ook het handschrift Kopenhagen KB manuscripta Thottiana oct. 130, dat door Thomas een *Nonnenbrevier* genoemd is (Thomas 1963, 119). Op dit handschrift komen we hierna nog terug.
  - 12 Lastiger te lokaliseren zijn de volgende codices. Handschrift Wenen ÖNB Ser. Nov. 12875 (sigle Knuttel C), dat door Obbema geplaatst is in een kloostergemeenschap voor mannen en vrouwen, op grond van de aanspreekvormen (Obbema 1996, 172); het zogenaamde 'Werdener Liederhandschrift', dat in de abdijkerk van Werden gevonden is, zou volgens Wilbrink geschreven zijn in het Augustinessenklooster te Helmstedt, door één of meer Zusters uit Kampen (Wilbrink 1930, 192-217; editie: Jostes 1888). Het handschrift is inmiddels onvindbaar (Van Seggelen 1966, 81). Zie ook: *Verfasserlexikon* 10, 883-886.
  - 13 'Mannenhandschriften' zijn er wel, maar ze zijn in de minderheid; het duidelijkste voorbeeld is een handschrift uit de collectie van de KB te Brussel dat afkomstig is uit het klooster Ter noot Gods te Tongeren (signatuur IV 421, ed.-Luc Indestege). Joldersma noemt twee andere handschriften die mogelijk uit een mannenmilieu stammen, namelijk Michaelbeuern Ms. cart 1 en Das Hohenfurter Liederbuch (Joldersma 1997, 61, noot 14, zie ook *Verfasserlexikon* 4, 94-99). De positie van Brussel KB II 270 is niet duidelijk (handschrift F bij Knuttel, maar inmiddels niet meer spoorloos, zie Lyna 1924); over dit handschrift bereidt Jeske van Dongen (Universiteit Utrecht) een publicatie voor.
  - 14 Een afwisseling van Latijnse en volkstalige liederen komt ook voor in: Berlijn SPK Germ Oct 190 (Sint-Agnesklooster te Utrecht), het handschrift van Catharina Tirs en Berlijn SPK Germ Oct 280 (het liedboek van Anna von Kollen), en ook in Wenen ÖNB Ser. Nov. 12875, dat mogelijk voor een gemengd publiek bestemd was.
  - 15 Beide toeschrijvingen komen voor in het liederenhandschrift Berlijn SPK Germ Oct 190, zie ook Knuttel, 322-323 en 360.
  - 16 *waerlic* kan eventueel 'oprecht' betekenen (MNW 9, 1566), maar door de verbinding met geestelijk ligt de betekenis 'wereldlijk' (MNW 9, 2228, s.v. *werellic*) meer voor de hand.
  - 17 Aangehaald in Van Buuren 1992, 239.
  - 18 'Drie heren sijn uut ghetoghen' is een wereldlijk lied, zie *Antwerps liedboek* CIX, waarvan de eerste regel van de tweede strofe luidt: *Die heeren zijn uut ghetoghen* (Joldersma 1982, I, 126-7 en II 202-5). 'Heer God wie mach ic claghen' is een geestelijk lied dat overgeleverd is in Berlijn SPK Germ Oct 185 (Van Duyse III, 2365-8). 'Het viel eens hemels douwe op een cleyn maechdekijn' is een geestelijk lied dat in Berlijn SPK Germ Oct 185 en Berlijn SPK Germ Oct 190 (en in verschillende druk-

- ken) is overgeleverd (Van Duyse III, 1874-9). Niet alle wijsaanduidingen zijn reeds geïdentificeerd; ook is niet altijd duidelijk of een wijsaanduiding een wereldlijk of een geestelijk lied aanhaalt. Een voorbeeld van een evidente verwijzing naar een geestelijk lied is: 'Dit lydekijn gaet op die wijse: "Och edel mens wiltu dijn God bekennen So moestu al dat in is, etcetera"' (F31r). Dit verwijst naar het volgende lied in het handschrift (F31v).
- 19 Zie ook 'Druck heeft bevaen dat harte mijn' strofe 9, 'Van liefden coemt groot liefden' strofe 4, 'Voerlanghen voerlanghen du doeste mynre jongher hartge pyne' en 'O regenboech Waerop so sedt die jonghelijnc sijne sinnen'.
  - 20 Zie ook 'Ick wil verhoechghen mijnen sin', strofe 3.
  - 21 Het motief van de gewiste tranen is ontleend aan Openbaringen 7:17 en 21:4.
  - 22 Ook het niet volledig overgeleverde 'Wy willen vrolijk leven' bevat het motief van de hemelse maagden. Voor de weggeraakte bladen uit het handschrift zie Van der Poel (ter perse).
  - 23 De *kroon* duidt aan dat de maagden bruid van Christus zijn en is misschien ook de beloning voor de overwinning in de aardse strijd (*MNW* 3, 2129, s.v. *crone*), zie ook de Bijbel: I Petrus 5:4 en Openbaringen 2:10. Ook in 'Wy willen ons gaen verheffen' strofe 2 wordt Christus 'croen daer maechden' genoemd; dit lied stelt aan een groep die met 'wij' wordt aangeduid, het eeuwigdurende feest in de hemel in het vooruitzicht, evenals de liederen 'Mit vroechden ville wi singhen' en 'Och of ic in den hemel waer'.
  - 24 Het is opvallend dat het motief van de maagdens anders is uitgewerkt in het handschrift Brussel KB IV 421 (ed.-Indestege) dat uit een mannenklooster afkomstig is; zie hiervoor: Van der Poel 1999.
  - 25 Knuttel citeert dit lied (p. 371-3) naar Berlijn SPK Germ Oct 190; deze versie komt bijna woordelijk overeen met die van Brussel KB II 2631.
  - 26 Het zingen van liederen wordt vaker geassocieerd met de jeugd (zie Grootes 1987).
  - 27 Van Buuren 1992. In Scheepsma 1997 komen een enkele maal gegevens over (leren) zingen voor, maar het lijkt daarbij steeds over de Latijnse liturgie te gaan (p. 43-44, 53, 70, 280 noot 68 en 281 noot 78).
  - 28 Geciteerd naar Van Buuren 1992, 236, zie ook Obbema 1971 en 1996. Het Leidse handschrift vertoont sterke overeenkomsten met de handschrift 's-Gravenhage KB 75 H 42 en Wenen ÖNB Ser. Nov. 12.875, al zijn de prozagedeelten daarin minder uitgebreid.
  - 29 Voor de gebruikte criteria, zie Grijp 1991, 41-45.
  - 30 Het gaat om elf opschriften. De representanten, die aangaven welke tekst de rubricator diende in te vullen, zijn goed leesbaar. In drie gevallen is dat een *d* (waarschijnlijk zou het opschrift beginnen met *Dit lydeken...*), in zeven gevallen een *e* (aan te vullen tot: *Een suwerlijc lydeken* (vgl. 37r) of *Een gheestelijc lydekijn* (vgl. 50r)). De representant bij 'Weest ghegroet, o maghet soet' (54r) is een *n*, een duidelijke indicatie voor een opschrift als: *Noch op die selve wijse* (vgl. 30r, 31v, 35r). Dat betekent dat dit lied op de dezelfde wijs gezongen kon worden als het voorafgaande ('O Jhesus bant o vuerich bant'), hetgeen ook op formele gronden zeer aannemelijk is.
  - 31 Dat geldt met name voor 'Ons is een kijnt gheboren' en 'Mit desen nyewen iaren'.
  - 32 Er is een uitzondering: boven 'Trueren moet ic nacht ende dach' staat: *Noch op die selve wijse [...]*. Door deze formulering is het evident dat ook deze tekst bedoeld is om gezongen te worden.

- 33 'Nu wel heen ende dat moet sijn': vier melodiereferenties, 'Mit vroechden ville wi singhen' en 'Och waer ic in mijns vaders lant': drie referenties en 'Wy willen ons gaen verheffen', 'Och of ic in den hemel waer', 'Laet ons suetelijken singhen': twee referenties.
- 34 Ook het opschrift bij 'Och waer ic in mijns vaders lant' houdt de mogelijkheid open om korte regels te zingen en daarbij een andere melodie te gebruiken: 'Die dorde wijse is, als men een vaers in twee del: "Het viel op eenen morghenstont"'.
- 35 Het eerste Middelnederlandse lied van het handschrift ('Mijn lyef is schoen ende suverlijck') is in strofen geschreven, zo ook de eerste strofe van het tweede lied ('Mit vroechden ville wi singhen'), daarna worden de schrijfgeregels uitgevuld.
- 36 Grijp interpreteerde het opschrift anders: volgens hem moesten er in de laatste versregel melismen (melodische reeksen van tonen op één lettergreep) gezongen worden om goed uit te komen met de tekst (zie Grijp 1991, 207). Op grond van de liedtekst stellen we een andere interpretatie voor: geen melismen, maar herhaling van woorden. In beide interpretaties zijn er meer noten in de melodie dan lettergrepen in de tekst.
- 37 Dit verschijnsel komt ook voor in: 'Voerlanghen voerlanghen, du doeste mijnre jongher hartge pyne', 'Claer luchtich hoechgheboren', 'God heeft', 'Daer isser mer dan ic ghevinden can', 'Och doot doot doot die niement en spaert' en 'Her Danel ghy sijt soe schoenen man'.
- 38 Dit komt voor in 44 liederen. De bissering is overigens niet altijd bij elke strofe aangegeven.
- 39 Een refrein van één regel in: 'Mit vroechden ville wi singhen' en 'Onder allen vrouwen wijntmen gheen'; een refrein van een strofe in: 'Ic sach een ander enghel scoen', 'Nu laet ons huden vrolijk sijn', 'Min hartge dat wil ic Gode opgheuen', 'Weest vrolijk het is gheworden dach', 'Jhesus die heeft ende heeft my uutvercoren', 'Mit desen nyewen jaren', 'Nu laet ons singhen het is tijt'; een aanvangsrefrein hebben: 'Ic minde die warelt ende haer jolijt' en 'Ons is een kijnt gheboren'. Drie liederen hebben zowel een refrein als bissering: 'Druck heeft bevaen dat harte mijn', 'Wi moeten van deser werelt scheyden' en 'Daer en is ghen rust in deser tijt'.
- 40 'Trueren moet ic nacht ende dach', strofe 6. Het zingen van de hemelbewoners komt daarnaast voor in: 'Wy willen ons gaen verheffen', 'Hier boven in den hemel', 'Och waer ic in mijns vaders lant', 'O sceyden du creneste my die moet', 'Mocht ic een weynich spacieren', 'Mit vroechden ville wi singhen', 'Och of ic in den hemel waer', 'Wy willen vrolijk leven' en 'Ic lide soe groet verlanghen'.
- 41 Het handschrift bevat 49 opschriften, waarvan er zes staan boven wereldlijke liederen. Van de overige 43 (geestelijke) liederen zijn er 35 die blijkens het opschrift een contrafact zijn, meestal van een wereldlijk lied.
- 42 Schröder 1888, 24. Het handschrift 's-Gravenhage 75 H 42 opent met de mededeling dat de liederen gezet zijn *op noetkins van weerliken liedekijns, om dat men die werlike worden sal moghen vergeheeten, want daer niet dan ydelheit in gheleghen en es.* (Obbema 1996, 170).
- 43 Van Heel 1939, m.n. 57-61; zie voor handenarbeid bij de monialen van Windesheim (vooral weven en spinnen) ook Scheepsma 1997, 60-62.
- 44 De rector Florens Radewijns adviseerde tijdens de arbeid te bidden en te mediteren, en hij verwees daarbij onder meer naar het advies van Augustinus om bij het werk *cantica divina* te zingen (Vrege 1882, 402 en Rehm, 1985, 232. Wij danken Ulrike Hascher-Burger voor deze literatuurverwijzing).

- 45 Er zijn twee teksten die in beide handschriften voorkomen: 'Hij troer die troren wil' en 'Verblijt u': sprekend genoeg hebben beide teksten in het Brusselse handschrift wel bisseringen en in het Leidse niet. Overigens komt het thema van het zingen als onderdeel van de hemelse zaligheid wel voor in het Leidse handschrift (vooral in 'O ghi die Jhesus wijngaert plant'); en is bevat het lied op Sint Agniet de zinssnede *Soe wie dees ymmen sinct of leest*.
- 46 In het handschrift Wenen ÖNB Ser. Nov 12875, dat nauw verwant is met het Leidse, zijn dezelfde teksten voorzien van muzieknotatie: daar worden ze wel als liederen gepresenteerd.
- 47 Aanvangsrefrein bij 'Ic minde die warelt ende haer jolijt'.
- 48 Incipit bij Knuttel: 'Tis al verdriet daer ic mi hene kere'.
- 49 Aanvangsrefrein bij 'Ons is een kijnt gheboren'.
- 50 Incipit bij Knuttel: 'Wel heen wel heen'.

# 'Dikke Duitsers in burger'

OVER DE FUNCTIE VAN STEREOTIEPE  
DUITSLANDBEELDEN IN HET WERK VAN WILLEM  
FREDERIK HERMANS

Ute Schürings

## 1. Inleiding

In een recensie die op 9 augustus 1952 in *De Groene Amsterdammer* verschijnt, geeft Harry Mulisch lucht aan zijn verontwaardiging over de novelle *Het behouden huis* van Willem Frederik Hermans. Bij de wijze waarop de strijdende partijen in deze tijdens de Tweede Wereldoorlog spelende novelle worden voorgesteld, past volgens hem 'een ruitserlijke verwerping. Want hoe worden de communistische partizanen afgeschilderd? Uitsluitend moordend en vernielend uit wellust, hetgeen niet met de werkelijkheid strookt. En hoe de nazi's? Als welgemanierd, behoedzaam, Beethoven spelend. Zeker, de schrijver ironiseert dit, maar hij verzuimt om de bestiale destructie aan te duiden, die achter deze correctheid woedt' (Mulisch 1952). Mulisch veroordeelt de vervalsing van de historische werkelijkheid en het naar zijn mening tekortschietende ethische en politieke verantwoordelijkheidsgevoel van een auteur die slechts zeven jaar na het einde van de oorlog Duitse soldaten als beschaafd beschrijft.

Misschien zou Mulisch de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid tegenwoordig anders taxeren, maar uit zijn toenmalige recensie spreekt de mening dat er geen belangrijke verschillen mogen zijn. Daarbij ziet hij over het hoofd dat de beschrijving van de Duitsers als kunstzinnig en beschaafd aan een nationaal stereotype beantwoordt dat in de tekst van Hermans een duidelijk te omschrijven functie vervult.

Stereotiepe beelden als deze waren toen al niet nieuw. Even gangbaar als het genoemde cliché is de voorstelling van de Duitser als onderdanig en militaristisch. Het betreft traditionele beelden die steunen op een lange geschiedenis in de literatuur. De imagologie, een tak van de vergelijkende literatuurwetenschap, verricht onderzoek naar deze nationale stereotypen, waarbij ze zich buigt over traditie en functie van literaire beelden van 'het andere land'. Er bestaat in de Europese literatuur zoiets als een traditioneel Duitslandbeeld, alsook een Nederlandse variant daarvan, waarover reeds een studie is verschenen (Müller 1993). In dit artikel wil ik aandacht besteden aan de Duitslandbeelden waarvan



Hermans zich bedient; het is daarom op te vatten als een bijdrage aan de comparatistische imagologie.

Voor een onderzoek naar het Nederlandse Duitslandbeeld is het werk van Willem Frederik Hermans niet het meest voor de hand liggende object. Anders dan Harry Mulisch of Cees Nooteboom stelt hij de verhouding tussen Duitsland en Nederland nergens expliciet aan de orde. Ook komen er in zijn werk weinig Duitse personages voor. Mij is het echter niet begonnen om een karakteristiek van Duitsland, maar om de manier waarop Hermans de hantering van stereotypen tot een onderdeel maakt van zijn literaire strategie. Aan de hand van enkele fragmenten uit de romans *De donkere kamer van Damokles* en *De tranen der acacia's*, en de novelle *Het behouden huis* analyseer ik de literaire verwerking van stereotype Duitslandbeelden en hun tekstuele functie. Daaraan voorafgaand schets ik beknopt de relevante aspecten van het literaire Duitslandbeeld.

## 2. Kunstzinnig en militaristisch: facetten van het literaire Duitslandbeeld

De imagologie beweegt zich in het spanningsveld tussen de historisch-politieke achtergrond van een tekst en zijn esthetische functie. Ik richt mij in dit artikel op de literaire functie van nationale stereotypen in het werk van Hermans. Het is daarbij van cruciaal belang dat de beschrijving van Duitse (of Nederlandse) personages afgemeten kan worden aan bepaalde conventies, waardoor aan de overeenkomsten en afwijkingen een betekenis kan worden toegekend. De comparatist Karl Ulrich Syndram (1991) benadrukt het verband tussen nationale clichébeelden en literaire conventies, als hij schrijft: 'Within the text, images fulfill a textual function: the typification of a literary character as representative of his nation, the description of countries and their inhabitants: all that follows textually established patterns, adheres primarily to established conventions of representation. In this respect, they are no different from other literary conventions, and should be studied in the aspect of their conventionality' (186). In het hierna volgende zal ik dan ook ingaan op de belangrijkste trekken van het Duitslandbeeld, zoals dit zich aftekent in de moderne Nederlandse literatuur, in het bijzonder die van na de Tweede Wereldoorlog.

In 1946 publiceerde Bert Voeten *Doortocht. Een oorlogsdagboek 1940-1945*. Het boek oogstte veel lof van critici, beleefde enkele herdrukken en werd bekroond met de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs. Hermans schreef een vernietigende bespreking,<sup>2</sup> waarin hij de auteur een schromelijk gebrek aan originaliteit verwijt: 'Er staat praktisch geen oorspronkelijke regel in het dagboek van Voeten' (89). 'Het boek staat vol frasen', poneert Hermans elders. 'Frasen zoals zij toen in de praat van alle dag te pas kwamen, over de moffen, de jappen, de gelederen die worden gedund en aangevuld (...)' (91).

Tot de clichés die Voeten debiteert, behoort de volgende voorstelling van de Duitser: 'Toen ik, diep in den nacht, naar mijn kamer ging, zag ik duidelijker dan ooit te voren, de "Kultur" als een groteske camouflage, een reusachtig, protserig pleisterwerk rondom het diepste wezen van den gemiddelden Duitser, die niet meer is dan een straf gedresseerd beest met strookleurige manen' (146).<sup>3</sup> In dit citaat zijn de twee kanten van de Duitser, en Duitsland, herkenbaar, die steeds weer terugkeren in de moderne Nederlandse literatuur. Enerzijds representeert Duitsland het militaristisch-agressieve, de kadaverdiscipline en de onmenselijkheid ('een straf gedresseerd beest'), anderzijds de cultuur, de kunst en de filosofie, het gevoelvolle en fantasierijke (Duitsland als de natie van dichters en denkers). Onder invloed van de Duitse terreur in de bezettingstijd evalueert Voeten deze kant als 'een groteske camouflage'. Het ligt voor de hand dat de militaristische en barbaarse trekken van het Duitslandbeeld in de eerste naoorlogse jaren domineren. Voeten rept van 'het Kadaver-Gehorsam' (9), van 'de barbarie' (41) en van 'de barbaren' (55). Maurits Dekker bestempelt de Duitsers in zijn veelgelezen roman *De laars op de nek* (1946) als het 'biervolk, dat op grove soldatenlaarzen Neerland's rustige tuin was binnengestormd', als 'Nietzsche's blonde beesten' en als 'de Pruisische soldeniers' (501).<sup>4</sup> In het boek *5 jaar onder Duitschen druk* spreekt de journalist J.H.D. Kammeijer van 'den vechtlustigen Pruis' en van het 'slavenvolk' (Kammeijer 1946, 10 resp. 185). Toch verdwijnt in deze jaren het beeld van Duitsland als bakermat van kunst en gevoel niet geheel. In de populaire roman *Die van ons* (1945) van Willy Corsari doet een artieste op een gegeven ogenblik de volgende waarderende uitspraak over de Duitsers: 'Je weet hoe de Duitsers zijn tegenover kunstenaars... zo heel anders dan de Hollanders' (103).<sup>5</sup> Verwant aan deze visie is de neiging tot vervoering die Bomans de Duitsers een aantal jaren later toekent in *Van de hak op de tak* (1984) (Müller 1992, 164).

Het uit twee componenten opgebouwde beeld van Duitsland bestaat al heel lang. In 'Brieven van een nutteloze toeschouwer' schrijft Louis Couperus op 1 augustus 1914 over 'het hard militarisme' van 'les Prussiens', maar ook over 'de schoonheid in de Duitse ziel'.<sup>6</sup>

Men kan echter nog veel verder teruggaan, tot *De l'Allemagne* van Madame de Staël uit 1810 en Publius Cornelius Tacitus' geschrift *Germania*. Tacitus beschrijft in *Germania*, een verslag uit 98 na Christus, de Germaanse volkeren als onbedorven, dapper en trouw. Eenvoud (*simplicitas*) en vrijheid (*libertas*) vormen de pijlers van hun bestaan. Het klimaat in Germanië is koud en onbehaaglijk, het bosrijke landschap zonder bekooring (Tacitus 1959, 20). Er ontstaat een nogal positief beeld van primitieve, onbedorven mensen. Hoewel Tacitus geen historische objectiviteit nastreefde, wordt *Germania* eeuwen later juist gelezen als een historisch document.<sup>7</sup> Door de humanistische receptie in de zestiende eeuw krijgen de begrippen 'Germaans' en 'Duits' dezelfde betekenis. In de negentiende eeuw beroepen Duitse nationale krachten zich op het door de humanisten gemodificeerde beeld van Tacitus. De positieve kanten daarvan nemen zij over als beeld van het Duitse

nationale karakter. Hier dient vooral de Duitse filosoof Johann Gottlieb Fichte te worden genoemd, die in zijn *Reden an die deutsche Nation* (1807/08) een nationaal bewustzijn tracht te creëren, dat gegrond is op een gemeenschappelijke geschiedenis. Daartoe kwalificeert hij de Duitsers als 'Urvolk' en de Duitse taal en cultuur als superieur aan andere Europese culturen (Fichte 1978).

Rond deze tijd schreef Germaine de Staël haar beroemde werk *De l'Allemagne*, waarin het door Tacitus geïnspireerde beeld van Duitsland doorwerkt. Net als *Germania* begint *De l'Allemagne* met de beschrijving van een onherbergzaam landschap met eindeloze wouden. Daarbij wordt vooral de ongereptheid van Duitsland benadrukt: 'La multitude et l'étendue des forêts indiquent une civilisation encore nouvelle [...] mais de vastes bruyères, des sables, des routes souvent négligées, un climat sévère, remplissent d'abord l'âme de tristesse' (De Staël 1968, 51).<sup>8</sup> De Staël beschrijft Duitsland als het land van de Romantiek, met bijbehorende inwoners: 'La puissance du travail et de la réflexion est aussi l'un des traits distinctifs de la nation allemande. Elle est naturellement littéraire et philosophique' (De Staël 1968, 57).<sup>9</sup> Een diep zieleleven, eenzaamheid en goedmoedigheid zijn eigenschappen die zowel Tacitus als Madame de Staël aan de Duitse mens toekennen.

In de tweede helft van de negentiende eeuw verandert dit beeld door de stichting van het Duitse Rijk, door de Bismarck-oorlogen en, niet in de laatste plaats, door toedoen van auteurs als Heinrich Heine en Ludwig Börne. De oude romantische versie wordt echter niet verworpen, maar aangevuld met nieuwe elementen. Aan het romantische Duitslandbeeld wordt een militaristisch-agressieve trek toegevoegd. Duitsland is daardoor aan de ene kant fantasierijk, geneigd tot dromen en filosofisch; aan de andere kant gedisciplineerd en oorlogszuchtig. Op de verbinding tot een stereotype structuur – ook aanwijsbaar in de Nederlandse literatuur – is de benaming 'Deux Allemagne' van toepassing (vgl. Fischer 1979, 38; vgl. ook Leiner 1989, 154).

Hermans zet de stereotiepe voorstellingen van Duitsland en de Duitsers eigenzinnig naar zijn hand. In verschillende studies is aangetoond dat hij zich bedient van wat Claudemans (1990) 'strategisch realisme' genoemd heeft (131). Deze vertelstrategie houdt in dat met behulp van realistische technieken een schijn van authenticiteit wordt gewekt, die vervolgens wordt ontmanteld als een onhoudbare illusie (cf. Janssen 1976). Nationale stereotypen kunnen hierbij uitstekende diensten bewijzen. In 'Antipathieke romanpersonages' beweert Hermans (1967) immers dat de werkelijkheidsvoorstelling van de lezer voor 99 procent uit vooroordelen bestaat (117). Daartoe behoren stellig ook de nationale stereotypen. Hun herkenning vergroot de waarschijnlijkheid van de tekst, zoals door Joep Leerssen (1996) wordt beklemtoond: 'It is the very nature of commonplace and stereotype that they obtain their meaning, not in their reference to empirical reality, but in their reference to earlier similar statements. Stereotype functions against a yardstick, not of "truth value" but of "recognition



Een typische keverkop?

©Erven Willem Frederik Hermans

value”, much as in the poetics of mimesis it was habitually pointed out that literary representation “worked” by way of its vraisemblance (verisimilitude) rather than its vérité (truth)’ (55). Om een beschrijving voor realistisch te doen doorgaan, zijn de categorieën ‘waarschijnlijkheid’ en ‘herkenbaarheid’ van groter belang dan het criterium ‘overeenstemming met de historische werkelijkheid’.

Daarmee is echter in het werk van Hermans slechts een voorlopig doel bereikt. De realistische voorstelling fungeert als ‘de brug naar de normaliteit’ (Glaudemans 1990, 307), die in een volgend stadium wordt opgeblazen. Met speciale aandacht voor de stereotiepe uitbeelding van Duitsers zal ik deze ontwikkeling beschrijven in *De donkere kamer van Damokles*. In de andere werken die ik wil behandelen, *De tranen der acacia’s* en *Het behouden huis*, bevorderen de nationale clichés niet alleen de geloofwaardigheid, maar constitueren zij vooral een wereld die bizar en verwarrend is.

### 3. Duitslandbeelden in het werk van Hermans

#### 3.1. De tranen der acacia’s (1949)

In *De tranen der acacia’s* wordt tegen de achtergrond van de Tweede Wereldoorlog een werkelijkheid beschreven waarin misverstanden en onzekerheden hoogtij vieren. Centraal staan de vragen naar waar en onwaar en naar schuld en onschuld; tegenstrijdigheden bepalen het handelingsverloop. Hermans gebruikt nationale stereotypen om de Duitse deserteur Ernst te beschrijven, maar ook om de identiteitsproblematiek van de Nederlandse hoofdpersoon Arthur Muttah te verbeelden.

De gegevens over de identiteit van de protagonist wijzen in twee tegenovergestelde richtingen: zijn grootmoeder scheldt hem uit voor ‘stinkjood’<sup>10</sup>, terwijl zijn Franstalige vader hem als een Germaan aanduidt. Deze laatste karakteristiek verdient een nadere beschouwing: ‘Cet Arthur! Is hij niet jong? Natuurlijk is hij jong. De hele wereld ligt voor hem open. Hij is een gebieder! Hij is geboren als heerser! Hij is blond, hij is sterk. Hij is een germaan. Hij behoort tot dat ras zo cynisch, dapper en machtig. De wereld ligt aan zijn voeten. Hij overziet haar met een treurige glimlach en onbarmhartige wolvenogen. De melancholie der heersers! [...] Het is avond en het uur is romantisch. Dan zingen de Teutonen in hun droefgeestige wouden en verlangen naar de dood. Alleen de sterken verlangen naar de dood, omdat zwakken het sterven vrezen’ (306). Wat heeft dit te betekenen? Op de persoon van Arthur en zijn levensomstandigheden zijn deze uitspraken nauwelijks van toepassing. Het gaat om een stereotype met een rijke geschiedenis, samengesteld uit elementen die afkomstig zijn uit twee tradities. Tacitus benadrukt de natuurlijkheid van de Germanen: dapper, blond, sterk, machtig en onbarmhartig. De droefgeestige wouden en het gezang zijn uit dezelfde traditie afkomstig. De voorstelling van de Germanen als melancholiek

herinnert daarentegen aan het Duitslandbeeld van Mme de Staël, waarin romantische elementen als doodsverlangen en melancholie zijn geïncorporeerd. De geciteerde beschrijving heeft niets te maken met de individuele persoon Arthur Muttah en contrasteert met de identiteit die zijn vader hem later, net als zijn grootmoeder, geeft door hem het paspoort van een dode Belgische jood te geven (329). Maar ook op zichzelf markeert deze in het Frans uitgesproken karakteristiek het isolement van Arthur. Hij wil bij de wereld van zijn vader horen, maar deze laat hem niet toe. Arthur herhaalt zijn vaders woorden in zichzelf ('Il est beau, germanique, fort' – 307), als om de afstand tot zijn vader te verkleinen. Echter, doordat de Nederlandse Arthur door zijn Franstalige vader als een Germaan wordt gekwalificeerd, gebeurt het tegenovergestelde. Hermans refereert op deze manier immers aan de oude oppositie tussen Romanië en Germanië. De indeling van Arthur bij de Germanen berust op de oude Romeinse grenslijn die deze gebieden scheidde. Volgens deze scheidslijn hoort de vader bij een andere wereld dan de zoon. Hermans grijpt terug naar de Europese geschiedenis en Europese denktradities en bedient zich van de daaruit voortgekomen stereotypen om de identiteitscrisis van zijn protagonist vorm te geven.<sup>11</sup>

Ook voor de karakteristiek van de enige Duitse romanfiguur, de deserteur Ernst, maakt Hermans gebruik van aloude sjablonen. De voormalige SS-soldaat leeft teruggetrokken in een kleine kamer, waar hij werkt aan zijn autobiografie. Voordat het moeizame schrijfproces op gang komt, moet hij 'veel en zwaar ijsberen' (130). Ernst beantwoordt aan het geijkte beeld van de wat trage Duitse dichter. In zijn kamertje kan hij pianomuziek horen: 'Het buurmeisje van één hoog begon piano te spelen. Door de aanleg van de buizen in de keuken, was er geen enkel vertrek in het huis waar men dit pianospelen zo duidelijk kon horen als in deze uitbouw. Toch was het ook onduidelijk genoeg, dat hij de fouten en de verkeerd gelegde crescendo's en decrescendo's niet horen kon, en daardoor leek het of het meisje heel mooi speelde' (130). Ernst houdt zich niet alleen bezig met literatuur, maar heeft ook verstand van muziek: als hij het pianospel beter had kunnen horen, waren de fouten hem niet ontgaan. Het personage Ernst belichaamt het cliché van de romantische, kunstzinnige Duitser.<sup>12</sup>

Dit is echter slechts één kant van de zaak, want de gedeserteerde SS'er verkondigt ook de meest vreselijke 'volkse' denkbeelden: 'Het is het noodlot van het Duitse volk altijd de nederlaag te lijden. Wij kunnen slechts overwinnen in de nederlaag. Dat is geen formule, dat is realiteit. Tafsache! Er is geen enkel volk ter wereld dat voor een zo groots-tragische roeping is geschapen! Het grootste en schoonste dat ten ondergaat, bewijst daarmee dat het het schoonste en grootste is. Tussen ons en de andere volken der aarde bestaat dezelfde scheiding die er tussen lichaam en ziel bestaat. Wij zijn de ziel der wereld, de anderen slechts het lichaam' (78). Nationaal-socialistische volkpsychologie wordt hier vermengd met de voorstelling van Duitsland als ziel van de wereld en de natie waarop een noodlot rust. Dit gedachtenbrouwsel verraadt een racisme dat ook tot uiting kwam in de etnische

theorieën van nationalistische stromingen (vgl. Dann 1994, 267). De organische metaforiek en het beeld van het superieure Duitsland als ziel van de wereld passen in de traditie van Fichtes *Reden an die deutsche Nation*. Al met al voegt Ernst zich soepel in de 'Deux Allemagne'-structuur: aan de ene kant is hij artistiek onderlegd, maar aan de andere kant hecht hij geloof aan nationalistische fabeltjes.

Elders in de roman komt een vergelijkbare organische metafoor voor. De duistere Deen Sörensen, die Oskar in de gevangenis ontmoet, smeedt grootse toekomstplannen. Het gaat er daarbij vooral om zoveel mogelijk macht te veroveren: 'En dan zullen wij eens zien wat wij van dit land kunnen maken. Een land als Nederland kan de brains van de wereld worden!' (110-111) Het beeld van Nederland als de hersenen van de wereld doet sterk denken aan het beeld van Duitsland als ziel van de wereld. Het lijkt er niet toe te doen wie zo'n hoogmoedige voorstelling van zaken geeft, een Duitse soldaat of een gevangene van de Duitsers, zij is steeds uitermate dubieus. Het geloof in het bestaan van een 'goede' kant wordt daardoor ondergraven. Slechts vier jaar na de bevrijding laat Hermans in *De tranen der acacia's* de courante tegenstelling tussen 'goed' en 'fout' achter zich. Met behulp van nationale stereotypen karakteriseert hij romanfiguren, daarbij spelen morele categorieën geen rol.

### 3.2. Het behouden huis (1952)

In de novelle 'Het behouden huis' komt de fundamentele tegenstelling tussen natuur en cultuur tot uitdrukking. De cultuur manifesteert zich in de luxe van de badplaats, bijvoorbeeld in de artificiële omstandigheden waarin zeldzame vissoorten ten koste van veel inspanningen in leven worden gehouden. Tegenover deze kwetsbare cultuur staat de woeste natuur buiten het stadje (Raat 1985, 118-119).

De Duitse verhaalfiguren, in het bijzonder de kolonel, vertegenwoordigen hetzelfde obsoleete cultuurbegrip. Zijn scheerritueel symboliseert een civilisatie die is verstard tot een aantal rigide gedragsregels. "Zolang ik in dienst ben," zei hij, "heb ik mij elke ochtend geschoren, precies om half zeven, met warm water. Ik ben vandaag precies veertig jaar in dienst. Geschoren met warm water, oorlog of geen oorlog! Dat is wat ik onder cultuur versta! [...] De cultuur geeft geen pardon! Cultuur is eenheid! Buitengewone omstandigheden bestaan alleen als uitvlucht! Wie aan buitengewone omstandigheden toegeeft, nàh! die is al eenvoudig geen cultuurmens meer!"<sup>13</sup> De cultuuropvatting van de kolonel beperkt zich tot reinheid en pedante punctualiteit. Zij bestaat slechts uit de volharding in een absurd ritueel. Zoals Raat (1985) heeft aangetoond, wordt op subtiële wijze gesuggereerd dat de cultuur van de Duitse kolonel niet meer is dan een façade (119). Hij wijst in dit verband op de volgende zin: 'Zijn nek en achterhoofd waren in lange tijd niet geschoren en begroeid met mosachtig wit pluis' (100). Slechts het vooraanzicht van de kolonel is verzorgd. Wat daarachter schuilgaat, is verwaarloosd en verouderd. Ook in de beschrijving van de andere Duitse militairen treft de gehechtheid aan

uiterlijke vormen. Zij zijn zeer beleefd en ordelijk: 'Ook werd er geen rommel meer gemaakt. Een week later waren er 's ochtends in de tuin twee bezig kleden te kloppen. Op de piano gaven zij uitsluitend klassieke muziek ten beste. Steeds hetzelfde: Für Elise van Beethoven en de Turkse Mars' (100). Het is een bizar tafereel: Duitse soldaten die zich hartje oorlog onledig houden met kleden kloppen en pianospelen! Hermans grijpt terug naar een nationaal stereotype (de Duitser als ordelievende muzikminnaar), dat in de gegeven situatie een grotesk effect sorteert. De Duitse personages belichamen een gedegeneerde beschaving, die alle vitaliteit ontbeert. De monotone herhaling van de pianostukken drukt wederom verstarring uit (Raat 1985, 119).

In 'Het behouden huis' wordt de draak gestoken met de Duitsers als hoeders van een orde waaraan zijzelf ten prooi vallen. Zo laat de kolonel het slot van de kelderdeur repareren, dat zijn manschappen bij hun aankomst in de villa hebben opengebroken. Als hij later achter dezelfde deur wordt opgesloten, wordt hij het slachtoffer van dit correcte gedrag. Het cliché van de onberispelijke Duitser (Blaicher 1992, 209 en 345) ondergaat een ironische vervorming. Ook de kunst wordt de kolonel fataal: de partizanen spannen hem eerst op in het frame van de vleugel en hangen hem vervolgens op aan een pianonaar (121 en 123).

Hiervoor schreef ik dat de Duitsers een beschaving representeren die geen levenskracht bezit en derhalve ten dode is opgeschreven. Het is zelfs mogelijk te betogen dat deze ondergang al een feit is. Dezelfde Duitsers zijn immers een barbaarse oorlog begonnen, en de protagonist heeft in een Duits concentratiekamp gezeten. Daarmee krijgt de voorstelling van de Duitsers in de novelle ook een ander facet: zij staan niet alleen voor beschaving, hoe weinig vitaal ook, maar tevens voor barbaarsheid. De overeenkomst met het idee van de 'Deux Allemagne' springt in het oog. Doordat de Duitse soldaten tegen een achtergrond van oorlogsgeweld muziek maken, wordt de relatie geaccentueerd tussen de twee componenten die in dit begrip zijn verenigd. Elke ordenende handeling van de Duitsers wordt geïroniseerd. De verstarring van hun cultuur strekt zich wellicht ook uit tot hun oorlogshandelingen. In dit licht bezien verwijzen het bevreedende en zelfs onheilspellende gedrag van Duitsers in de villa naar hun onbegrijpelijke daden in de Tweede Wereldoorlog. Ook deze vloeien voort uit een volstrekt versteende civilisatie.

Het zijn trouwens niet alleen de Duitsers die de orde proberen te handhaven, op hun manier doen de partizanen dit ook. Na de herovering van de villa beginnen zij met opruimen. Zij verrichten hun vernietigingswerk met een grondigheid die bijna spookachtig aandoet. Netjes hangen zij hun slachtoffers op in de boom in de tuin (123). Daarbij valt een interessante parallel te constateren met *Germania*. In hoofdstuk 12 schrijft Tacitus dat de Germanen verraders en overlopers in bomen plachten op te hangen.

In de novelle van Hermans zijn de rollen omgekeerd, waardoor de begrippen 'goed' en 'fout' eens te meer worden gelineariseerd. In 'Het behouden huis'



worden geen serieuze uitspraken gedaan over het Duitse nationale karakter of over de gangbare strijdwijze van partizanen. De in het begin van dit artikel geciteerde kritiek van Mulisch gaat voorbij aan een literaire strategie die zich van nationale stereotypen bedient.

### 3.3. De donkere kamer van Damokles (1958)

Anders dan in *De tranen der acacia's* en 'Het behouden huis', heeft het gebruik van nationale stereotypen in *De donkere kamer van Damokles* primair de functie een illusie van authenticiteit op te wekken. Pas in tweede instantie wordt het aanvankelijk opgeroepen beeld van de werkelijkheid in twijfel getrokken. De lezer van de roman wordt doelbewust misleid. Deze misleiding is mogelijk doordat eerst een geloofwaardig beeld van de werkelijkheid is geschetst. Overeenstemming met de historische feiten is geen doel op zichzelf; de realistische passages zijn onderdeel van een bepaalde vertelstrategie. Janssen (1976) formuleert dit als volgt: 'De roman die de onkenbaarheid van de werkelijkheid tot thema heeft, werkt met een aantal de werkelijkheid suggererende middelen: de historische stof [...], de personale vertelsituatie [...], de nauwkeurige beschrijving van geografische (dit is buiten de roman bestaande) situaties en het gebruik van de tegenwoordige tijd hierbij [...]' (61).

De karakterisering van de Duitse romanfiguren past binnen deze strategie; de toestand van permanente onzekerheid waarin de lezer wordt gebracht, manifesteert zich hier en detail. In eerste instantie beantwoordt de beschrijving aan het conventionele verwachtingspatroon van de lezer. De indeling in 'goed' en 'fout' wordt gerespecteerd, terwijl eveneens wordt geappelleerd aan de kennis die de doorsnee lezer bezit van de historische feiten (Smulders 1983, 129).

Het is volkomen vanzelfsprekend dat Osewoudt de Nederlandse officier Dorbeck, die hij nooit eerder heeft gezien, helpt en onder zijn leiding voor het verzet werkt. Een buurman van Osewoudt, Evert Turlings, is lid van de NSB en een naïeve bewonderaar van Hitler. Turlings' familie was eerder ongunstig getypeerd, en het verbaast dan ook niet dat de zoon de foute kant kiest. 'Evert Turlings keerde bruinegebrand uit de krijgsgevangenschap terug. – Prachtkerels zijn die Duitsers, Osewoudt! Wacht nog drie maanden en ze hebben Engeland ook verslagen! Het is het sterkste leger van de wereld! Hitler is een genie!' (25) <sup>14</sup>

Deze scène verleent extra glans aan het optreden van Dorbeck. Hij stelt zich teweer tegen de Duitse bezetter en verdedigt het vaderland, waardoor hij de belichaming is van de 'echte held' (23-24). De Duitse soldaten worden daarentegen als onnozel en ijdel geportretteerd. Als Osewoudt een gevangenis fotografeert, waarvoor een Duitser op wacht staat, reageert deze aldus: 'De Duitser kreeg het in de gaten. Hij ging, in plaats van alarm te maken, nog strammer in de houding staan' (29). In deze satirische beschrijving is het cliché van de gehoorzame, domme onderdaan herkenbaar (Blaicher 1992, 49 e.v.). Duitsers worden gezien als vertegenwoordigers van de bezettingsmacht en gereduceerd tot de rol van vijand. Duitse

soldaten en Nederlandse verzetsstrijders staan als duidelijk onderscheiden partijen tegenover elkaar in een eendimensionale wereld (Smulders 1989, 5).

Dit uit heldere tegenstellingen opgebouwde beeld boet spoedig aan scherpte in. Een verandering die al wordt aangekondigd in de episode waarin Osewoudt zich vermomt door een bril met geslepen glazen te dragen. Zijn vage waarneming wordt nauwgezet beschreven: 'Alle rechte lijnen werden bol en mistig, de kleuren van de bestrating, de huizen, de daken en de hemel vloeiden in elkaar als plassen waterverf. Wanneer hij zijn hoofd bewoog, werd de wereld van elastiek' (64). Wat duidelijk te onderscheiden was, verliest zijn contouren, kleur en vorm: Osewoudt krijgt uitzicht op een wereld, waarin niets meer vaststaat. Deze ontwikkeling wordt in het vervolg van het verhaal zichtbaar in de beschrijving van het verzet. Het personage Labare betoont zich tegenover Osewoudt wars van nutteloze heldenmoed (84), maar in Duitse gevangenschap roept hij pathetisch "Leve het vaderland", hetgeen hem op een schop komt te staan (188) (Raat 1984, 465). De zo nuchtere verzetsman gedraagt zich inconsequent.

Diverse situaties lijken nu inbreuk te gaan maken op het vertrouwde beeld. De volgende scène speelt zich af in een restaurant. 'Er kwam Duitse muziek uit de radio. Er zaten Duitsers aan de tafeltjes: grijze officieren van de luchtmacht, groene van de SS, dikke Duitsers in burger. Ook waren er dikke Hollanders met dunne dossiermappen, die zaken deden' (100). Duitsers in uniform en Duitsefs die zich hebben volgevreten op kosten van bezet Nederland, zijn overeenkomstig de verwachting van de lezer. De dikke Hollanders detoneren op het eerste gezicht, maar dit zijn collaborateurs. Het contrast tussen lichaamsomvang en mappen verleent de beschrijving een satirische toets. Er wordt getornd aan de volstrekte eenduidigheid die tot dan toe bestond.

Nadat Osewoudt gevangen is genomen, ziet hij tijdens het verhoor Duitsers zonder de hoofddeksels die bij hun officiële uitmonstering horen. Het uniform begunstigt de perceptie van de Duitsers als een homogene vijandelijke macht en accentueert de dreiging die van hen uitgaat. 'Vreemd was het deze geüniformeerde Duitsers hier zo te zien rondlopen of zij gewone kantoorbedienden waren. De indruk werd vooral versterkt doordat zij, hoewel in uniform, natuurlijk geen petten ophadden. Het was of hij voor het eerst Duitsers zonder petten zag' (147).

De eerste Duitser die Osewoudt ondervraagt, draagt de naam Wülfing. Hij wordt als zeer beschaafd en voorkomend afgeschilderd. Hij biedt Osewoudt koffie aan en richt zich met de volgende woorden tot hem: 'Allerlei praatjes doen over ons de ronde, meneer Osewoudt, maar u begrijpt wel, wij hebben er geen enkel belang bij als beulen en barbaren op te treden! [...] U en ik moeten nu komen tot een gesprek! Een gewoon gesprek van mens tot mens! Is er iets mooiers op deze wereld dan het gesprek? Ik vraag mij zelfs af of er iets is dat de mens in zo hoge mate van het dier onderscheidt als het gesprek! Zijn wij toch menselijk!' (148) De zalvende nadruk op 'menselijk' en 'gesprek' contrasteert schrill met het gedrag van degene die deze woorden in de mond neemt. Wülfing chanteert Osewoudt met zijn

moeder, die in handen van de Duitsers is, om informatie van hem los te krijgen. Niettemin noemt hij het verhoor een 'gesprek'. Deze verdraaiing van de feiten wordt versterkt door de hoogdravende toon. De opmerking over het gesprek, waardoor de mens zich van het dier onderscheidt, maakt een absurde indruk. Het is overduidelijk dat Wülfing zich extreem 'onmenselijk' gedraagt: hij is de wolf in schaapskleren. De situatie illustreert de Latijnse spreuk 'homo homini lupus' en verklaart aldus de naam Wülfing. Beschaving fungeert als dekmantel voor 'wolfachtig' gedrag en de hooggestemde taal moet de rauwe werkelijkheid verbloemen. De karakteristiek van Wülfing als wreed en cynisch strookt met het bekende beeld van de 'foute' Duitser, maar bevat ook noties als cultuur en beschaving en beantwoordt aldus aan het 'Deux Allemagne'-cliché.

Het lot van Osewoudt is nauw verbonden met dat van de Duitse officier Waldemar Ebernuss. Dit personage kent meer diepgang dan Wülfing en maakt een ontwikkeling door. In het begin is hij uitsluitend de vreemde overheerser die Osewoudt als een soort levensverzekering probeert te misbruiken. Maar de macht van Ebernuss brokkelt af en tenslotte is deze officier gereduceerd tot zijn doodsangst. Dan valt op dat hij van meet af aan reeds is voorgesteld als een zwakke en decadente figuur, die vol ijdelheid zijn uiterlijk verzorgt, viooltjesparfum gebruikt (een leidmotief) en homosexueel is.

Ebernuss zet alles op alles om zijn huid te redden. Zijn wanhoop en zijn huilerige sentimentaliteit laten een persoon zien die voor zijn leven vreest. Deze allesoverheersende doodsangst maakt hem tot een deerniswekkend schepsel, dat zijn superioriteit heeft verloren. Daardoor beantwoordt Ebernuss niet langer aan het ongenueanceerde beeld van de dader. De tegenstelling tussen dader en slachtoffer wordt opgeheven. De positie van Osewoudt en Ebernuss is even hopeloos; zij zullen spoedig sterven en zijn verantwoordelijk voor elkaars dood. Een parallel die de opheffing van de tegenstelling onderstreept. Een detail aan het einde van de roman markeert deze ontwikkeling eens te meer. De Duitse officier Krügener, die de overeenkomst tussen Osewoudt en hem benadrukt ('Wij zijn allebei slachtoffers [...]'), fungeert daar als diens chauffeur. 'De officier liep naar de auto en hield het rechterportier voor Osewoudt open. Zijn pet die op de voorbank lag, gooide hij achterin' (233). Deze gediensstige man, die zijn pet achteloos op de achterbank gooit, lijkt in niets meer op de wrede geüniformeerde vijand van weleer.

In de slotfase van *De donkere kamer van Damokles* treedt een jonge Nederlandse SS'er op. Hij wordt getypeerd als een Germaan, op een wijze die herinnert aan het vaderlijke portret van Arthur Muttah: 'Hij had een hoog voorhoofd en daaronder, in ondiepe kassen, de groene wolvenogen van de wildste germaanse stammen' (292). Dit personage bestempelt zichzelf als een 'amorele theoreticus' (293) en sluit het bestaan van een geldige moraal uit: 'De warhoofdige filosofen die onze westerse beschaving gemaakt hebben, die dachten dat er verschil was tussen schuld en onschuld. Maar ik zeg: in een wereld waar iedereen de doodstraf krijgt, daar kan

er geen verschil tussen onschuld en schuld bestaan' (293). Doordat de begrippen 'schuld' en 'onschuld' hun geldigheid verliezen, ontvalt de basis aan de indeling in 'goed' en 'fout'.

Ook hier valt een vermenging van stereotypen te constateren. De hardvochtige theorie wordt uitgerekend verwoord door een Nederlander die dienst heeft genomen in de SS. Dat juist dit personage de filosofische kwintessens van de roman formuleert, brengt tot uitdrukking dat de courante morele categorieën niets meer waard zijn. De wijze waarop vooral de Duitse romanfiguren in *De donkere kamer van Damokles* zijn uitgebeeld, ondersteunt de opzet van de roman vraagtekens te plaatsen bij wat de lezer voor reëel houdt. Dat het beschrevene aanvankelijk overeenstemt met de traditionele voorstelling van Duitsland, draagt bij aan het schijnbaar realistische gehalte van de roman. Maar vervolgens gaat de romanwerkelijkheid sterk lijken op het beeld dat in een lachspiegel verschijnt. Deze vervorming strekt zich ook uit tot de Duitse romanfiguren. Tal van situaties laten nu een andere interpretatie toe en geven aldus gestalte aan het thema van de onkenbare werkelijkheid (vgl. Bahlke 1993, 245).

#### 4. Besluit

De voorafgaande analyse heeft aangetoond dat stereotypen van Duitsland een substantieel bestanddeel vormen van Hermans' vertelstrategie. De clichés over dit land en zijn bewoners, waarvan hij zich in zijn verhalende proza bedient, maken deel uit van de twintigste-eeuwse Nederlandse cultuur en wortelen in een traditie die teruggaat tot Tacitus en Madame de Staël. In een soort demontagetechniek bewerkt Hermans deze conventionele beelden, door kunstgrepen als karikaturisering en ironisering, tot het subversieve effect verzekerd is. – De demontage van courante voorstellingen blijft in het werk van Hermans overigens niet beperkt tot nationale stereotypen: algemeen gedeelde opinies vormen daarin steevast een dankbaar doelwit.

De demontagetechniek manifesteert zich zowel op de korte als op de lange baan. In het eerste geval worden standaardbeelden van begin af aan door ongerijmdheden aangetast. Deze strategie, die goed zichtbaar is in *De tranen der acacia's* en 'Het behouden huis', heeft onvermijdelijk tot gevolg dat ook de werkelijkheidsconceptie van de lezer aan het wankelen wordt gebracht. Dat hetzelfde procédé ook op de lange baan werkzaam kan zijn, blijkt uit de analyse van *De donkere kamer van Damokles*. Mede met behulp van stereotiepe Duitslandbeelden wordt in deze roman eerst een vertrouwd beeld van de werkelijkheid opgebouwd, dat in een volgend stadium grondig wordt ontmanteld. Een werkwijze die eveneens consequenties heeft voor de werkelijkheidsopvatting van de lezer en de morele categorieën waarop deze berust.

In hun vermaarde handboek *Theory of Literature* schrijven Welke en Warren (1956): 'Verisimilitude in detail is a means to illusion, but often used, as in *Gulliver's Travels*, as a decoy to entice the reader into some improbable or incredible situation which has 'truth to reality' in some deeper than a circumstantial sense' (213). Ongetwijfeld hebben zij niet aan het werk van Willem Frederik Hermans gedacht, maar niettemin definiëren zij diens strategisch realisme. Hij gebruikt realistische technieken om de lezer een lokaas voor te houden. Deze herkent een vertrouwde wereld, hapt toe en spartelt vervolgens aan een haak, waaraan hij uit het lauwe water van zijn solide geachte werkelijkheidsconceptie wordt getrokken. Daarna volgt de confrontatie met de verontrustende waarheden die in het werk van Hermans worden verkondigd. Het doelbewuste gebruik van nationale stereotypen past geheel binnen deze strategie, omdat zij een zeer verleidelijk lokaas vormen.

*Met dank aan Yoka Kooistra en G.F.H. Raat voor de vertaling*

## Bibliografie

- Michael Bahlke, *Labyrinthe in niederländische Erzählliteratur. Studien zu Funktionen und Bedeutungen des Labyrinthischen in moderner niederländischer und deutscher Prosa*, Frankfurt/Main enz. 1993.
- Günther Blaicher, *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*, Darmstadt 1992.
- Günther Blaicher (Hrsg.), *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*, Tübingen 1987.
- Willy Corsari, *Die van ons*, 5de dr., Amsterdam 1947, 1e dr. 1945.
- Louis Couperus, *Verzamelde Werken*, deel 9, 2de dr., Amsterdam 1975.
- Otto Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, München 1994.
- Maurits Dekker, *De laars op de nek, roman 1939-1944*, 2de dr., Leiden 1946, 1e dr. 1945.
- Hugo Dyserinck und Karl Ulrich Syndram (Hrsg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 1988.
- Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation*. Mit einer Einleitung von Reinhard Lauth, Hamburg 1978.
- Manfred S. Fischer, 'Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme', in: *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10 (1979), p. 30-44.
- Willem Gerard Glaudemans, *De mythe van het tweede hoofd. De literatuuropvattingen van W.F. Hermans, 1945-1964*, Utrecht 1990.
- Willem Frederik Hermans, *De tranen der acacia's*, 12de herz. dr., Amsterdam 1971, 1e dr. 1949.
- Willem Frederik Hermans, *Paranoia*, 12de dr., Amsterdam 1980, 1e dr. 1953.
- Willem Frederik Hermans, *De donkere kamer van Damokles*, 25ste dr., Amsterdam 1983, 1e dr. 1958.
- Willem Frederik Hermans, *Mandarijnen op zwavelzuur*, 3de dr., Amsterdam 1970, 1e dr. 1963.
- Willem Frederik Hermans, *Het sadistische universum*, 5de vermeerderde dr., Amsterdam 1967, 1e dr. 1964.
- Frans A. Janssen, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam 1976.

- J.H.D. Kammeijer**, *5 jaar onder Duitschen druk. Geschiedenis van de Duitse bezetting in de jaren 1940-1945 voor nu en later aan het Nederlandse volk verteld door* -, Laren 1946.
- Joep Leerssen, Karl Ulrich Syndram** (Hrsg.), *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies*, Amsterdam/Atlanta 1992
- Joep Leerssen**, 'National Stereotypes and Literature: Canonicity, Characterization, Irony', in: *Il confronto letterario. Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'università die Pavia e del dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'università di Bergamo*, Fasano 1996, p. 49-59.
- Wolfgang Leiner**, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt 1989.
- Bernd Müller**, 'Tendenzen und Entwicklungen im Deutschlandbild niederländischer Literatur 1945-1990', in Dietmar Storch (red.), *Die Niederlande und Deutschland. Nachbarn in Europa*, Hannover 1992, p. 164-179.
- Bernd Müller**, *Sporen naar Duitsland. Het Duitslandbeeld in de Nederlandse roman 1945-1990*, Aken 1993.
- Harry Mulisch**, 'De behouden vrijheid', in: *De Groene Amsterdammer*, 9-8-1952.
- G.F.H. Raat**, Boekbeoordeling: W.H.M. Smulders, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*, in: *De nieuwe taalgids* 77 (1984), nr. 5 (september), p. 462-465.
- G.F.H. Raat**, *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans* Amsterdam 1985.
- W.H.M. Smulders**, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*, Utrecht 1983.
- Wilbert Smulders**, 'Willem Frederik Hermans: *De donkere kamer van Damokles*', in: *Lexicon van Literaire Werken*, januari 1989.
- Madame de Staël**, *De l'Allemagne*. Chronologie et introduction par Simone Balayé, Paris 1968 (1810).
- Karl Ulrich Syndram**, 'The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach', in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991), p. 177-191.
- Publius Cornelius Tacitus**, *Germania*. Herausgegeben, übersetzt und mit Erläuterungen versehen von Eugen Fehle, Fünfte überarbeitete Auflage besorgt von Richard Hünnerkopf, Heidelberg 1959.
- Publius Cornelius Tacitus**, *Germania*. Übersetzung, Erläuterung und Nachwort von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1971.
- Bert Voeten**, *Doortocht. Een oorlogsdagboek 1940-1945*, Amsterdam 1946.
- René Wellek en Austin Warren**, *Theory of Literature*, New York 1956 [1949].

## Noten

- 1 Vgl. Joep Leerssen, Karl Ulrich Syndram (Hrsg.), *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies*, Amsterdam/Atlanta, Ga. 1992. Hugo Dyserinck, Karl Ulrich Syndram (Hrsg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 1988; Günther Bläicher (Hrsg.), *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*, Tübingen 1987.
- 2 De kritiek van Hermans verscheen onder de titel 'Belijdenis der clandestiniteit' in *Criterium* 4 (1945-1946), nr. 15 (december), 838-842 en werd onder de titel 'De knijpkat op de schoorsteenmantel' herdrukt in *Mandarijnen op zwavelzuur*, 89-92). Ik citeer uit deze versie.
- 3 Ik citeer uit de eerste druk, Amsterdam 1946.

- 4 Ik citeer uit de 2de druk, Amsterdam 1946.
- 5 Ik citeer uit de 5de druk, Amsterdam 1947.
- 6 Louis Couperus, *Verzameld Werk*, deel 9, 2de dr., Amsterdam 1975, 544.
- 7 Vgl. het slotwoord van Manfred Fuhrmann in *Germania* (Tacitus 1971).
- 8 'Talrijke grote bosgebieden duiden op een nog jonge beschaving [...] onafzienbare heidevelden, zandgronden, vaak verwaarloosde wegen en een ruw klimaat vervullen de ziel met droefheid.' (vertaling van mij, U.S.).
- 9 'De machtige drang tot arbeid en overpeinzing is eveneens een kenmerk van het karakter der Duitsers. De natie is van nature literair en filosofisch georiënteerd.' (vertaling van mij, U.S.).
- 10 Ik citeer uit de twaalfde, herziene druk uit 1971. Aldaar p. 61.
- 11 Of Hermans bewust naar het werk van Tacitus verwijst of dat het een onbewuste parallel betreft, is van ondergeschikt belang. Men kan er slechts over speculeren of Hermans het werk van Tacitus heeft gekend. Daarvoor pleit dat hij het gymnasium heeft doorlopen. Interessant is in dit verband dat in het verhaal 'Paranoia', uit de gelijknamige bundel, een papegaai voorkomt die Tacitus heet. Aangezien *Germania* grotendeels teruggaat op een werk van Caesar, zou Tacitus als een van de eerste papegaaien beschouwd kunnen worden die het beeld van Duitsland heeft naverteld.
- 12 Zie ook Leiner (1989).
- 13 Ik citeer uit de 12de druk van *Paranoia*, de bundel waarin Het behouden huis in 1953 werd opgenomen, Amsterdam 1980. Aldaar p. 102.
- 14 Ik citeer uit de 25ste druk, Amsterdam 1983. Aldaar p. 25.

# Meisje doodt Man: Een (post) moderne lezing van Vincent Mahieus 'Tjoek'

Frans-Willem Korsten

Ergens tussen 1950 and 1952 schrijft de Nederlands Indische auteur Vincent Mahieu (pseudoniem van Jan Boon) het verhaal 'Tjoek'. Het is een beladen tijd, zowel politiek als persoonlijk. Na de onafhankelijkheidsverklaring van Indonesië in 1949 is alle Indo's aangezegd te kiezen welke nationaliteit zij willen voordat de band met Nederland officieel wordt verbroken. Die band zal officieel worden verbroken in 1954. Het is voor de meesten een pijnlijk, bijna onverdraaglijk dilemma. Uiteindelijk kiest Boon —als 80% van alle Indo's— voor de nationaliteit van zijn vader, de Nederlandse. Later zal hij in literair opzicht kiezen voor zijn half Indische moeder door te schrijven onder haar naam: Robinson.<sup>2</sup> Wanneer Mahieu 'Tjoek' schrijft, is hij maar enkele jaren verwijderd van de definitieve beslissing. De belangrijkste thema's in het verhaal zijn identiteit, wording, splitsing, en verlies. En alhoewel de concrete historische keuze waar Boon voor stond niet letterlijk ter sprake komt, suggereren deze thema's dat het verhaal ten dele een reflectie is op de historische omstandigheden.

Het verhaal behelst, in het kort, het volgende. Na de beschrijving van een landschap, en na de introductie van een aantal andere personages, concentreert de verteller zich op een Indo meisje dat Tjoek heet, ofschoon ze officieel Gerda heet. Haar leven wordt beschreven, en met name haar hevig verzet tegen jagers. Zij walgt van het doden van dieren en het eten van vlees. Toch is het een van de jagers, Elmo, die haar opvoedt. Vervolgens leert zij Man kennen; een Indo jongen die officieel Sylvester heet. De twee beginnen een leven voor zichzelf op het Chinese kerkhof, levend in een tombe die zij hebben omgevormd tot Het Groene Huis. Ondanks haar eerdere en felle verzet tegen de misdaad van jacht wordt Tjoek nu medeplichtig. Man is een bekwaam jager en voorziet het tweetal van de middelen waarmee zij wellicht ooit een nieuw leven kunnen beginnen, elders; Tjoek verkoopt het vlees en de huiden op de markt. De band tussen het tweetal krijgt speciale glans door de gezamenlijke jacht op een mythisch dier, Si Badak, dat



niemand ooit heeft kunnen vangen. In de zoektocht naar Si Badak traint Man Tjoek in het jagen en ze wordt daarin bekwaam. Zo bekwaam dat ze op het eind Si Badak kan doden, met het geweer dat ooit aan haar opvoeder Elmo behoorde. Alleen, wat zij denkt dat Si Badak is, blijkt Man te zijn, die haar naam een laatste keer uitschreeuwt en dan sterft, wegzinkend in het moeras.

De relatie tussen Man en Tjoek — beiden Indo's — wordt in het verhaal letterlijk beschreven als een twee-eenheid. Met het eind van het verhaal verliest een van de twee haar 'andere' deel, en een complete leefwijze. Er is wat dit aangaat een spiegeling met de concrete historische omstandigheden waarin Boon verkeert. Omdat Boon moet kiezen tussen twee nationaliteiten, en daarmee twee leefwijzen, staat ook hij op het punt een deel van de twee-eenheid die hij als Indo was te verliezen. Die spiegeling is interessant studiemateriaal. Maar in de lezing die ik hier voorleg, concentreer ik me niet op zo'n autobiografische motivering.<sup>3</sup> De relatie tussen het leven van Boon en zijn werk is al onderwerp van studie (zie bijvoorbeeld Paasman 1994, maar ook Rob Nieuwenhuis 1978, of Rudy Kousbroek in zijn nawoord bij *Tjoek*, 1994). Ik beschouw het werk van Mahieu vooral als behorend tot de Nederlandse (post)moderne, postkoloniale literatuur — waarmee de historische link met Indonesië relevant blijft, maar niet het centrale punt van studie is.<sup>4</sup>

Een van de voornaamste postmoderne en postkoloniale kenmerken in het verhaal is wel het tegelijkertijd 'waar' kunnen zijn van tegengestelde proposities. Neem bijvoorbeeld de manier waarop het verhaal is opgebouwd en naar een eind toewerkt. 'Tjoek' is de Indo uitspraak van 'choke': een geweerloop die kegelsgewijs is versmald. Als gevolg van die versmalling van de loop naar het eind wordt de hagel meer geconcentreerd, dodelijker, maar wordt het ook moeilijker om te raken. Tjoek krijgt haar bijnaam dus omdat zij explosief is, geconcentreerd, gevaarlijk, direct. Een andere duiding van de titel is dat het verhaal zich qua opbouw spiegelt aan die smal toelopende loop van het geweer. Het verhaal start breed, met een panorama van een landschap, versmalt zich tot een aantal figuren, dan smaller tot het leven van Tjoek en Man om te eindigen met het richten van Tjoek op Man. De vorm van de plot heeft dus dezelfde vorm als die van de loop van het geweer: beide wijzen kegelsgewijs naar het eind — dood. Tegelijkertijd is het allerlaatste beeld in het verhaal dat van Tjoek die als een foetus opgerold op haar bed ligt. Dat beeld van een in zichzelf gevouwen figuur is eveneens niet toevallig. Naast de vorm van de kegel speelt de opgekrulde vorm van de moederschoot een even belangrijke rol in het verhaal. Terwijl de kegel en de richting die daaruit volgt lineariteit benadrukt, verbeeldt de moederschoot cycliciteit. Beide begrippen zijn cultureel beladen in hun relatie tot de begrippen plot en progressie. Door hun simultaan optreden vormen ze de eerste indicatie dat 'Tjoek' een postmodern, tevens postkoloniaal werk is. Postmodern omdat in die literatuur de plot als chronologisch geordende reeks is geproblematiseerd. In plaats daarvan komen vormen van re-cycling. Postkoloniaal omdat in die literatuur

de idee van progressie en het doel van de geschiedenis is geproblematiseerd. In het vervolg zal ik kijken of die indicatie klopt.

### 1. Chinese Fragmenten: aangrenzendheid en metonymie

In het verhaal komen verschillende Chinese elementen voor. Het belangrijkste deel van het verhaal speelt zich af op een Chinees kerkhof en in een Chinese graftombe. Drie maal wordt een personage vergeleken met een Chinees afgodsbeeld of een Chinese Boeddha; er passeert een Chinese vaas, en Chinees perkament. Bovendien is een van de personages de Indo-Chinees Go, de enige die naast Tjoek en Man bezeten is van de jacht op Si Badak. Een mogelijkheid is hier de Chinese elementen te lezen als realistische details die verwijzen naar een buitentekstuele werkelijkheid. De tekst vormt dan een uitdaging op verkenning te gaan naar die werkelijkheid. Chinezen wonen sinds lang in de verschillende delen van wat nu Indonesië is. Men kan de fragmenten dus simpelweg zien als realistische details die het verhaal een *couleur locale* verlenen. Dat zegt echter niet veel over de betekenis van deze elementen met betrekking tot de rest van de tekst.<sup>5</sup>

Binnen het verhaal contrasteert het Chinese kerkhof waar Tjoek en Man gaan wonen met een ander kerkhof, waar de Europeanen worden begraven — in het bijzonder Mans grootvader. Het kleine beeld van Jezus aan het kruis dat in de platte grafsteen van grootvader is uitgehouwen vergelijkt Man met 'een mismaakte melaatse bedelaar [...] weerloos achteroverliggend, reddeloos verloren en beroofd van de mogelijkheid tot wederopstanding' (176). Via de metaforische vergelijking van Christus met de bedelaar worden zowel verval en rotting als wederopstanding symbolisch aangeduid. Man zelf geeft de voorkeur aan een ander type graf: 'o nee, als hij dood was, zou hij nooit zo belachelijk op een kerkhof willen liggen. Hij zou willen sterven als het hert, als de vogel in de wildernis. Grafloos en deel van de aarde.' (178). De vergelijking tussen Man en het hert en de vogel is metaforisch, maar die vergelijking wordt beheerst door het metonymisch gegeven dat mens en dier via de dood in dezelfde aarde belanden, of daartoe terugkeren. Deze andere vorm van verbinding is ook geïmpliceerd in het Chinese graf waarvan de vorm expliciet wordt aangeduid als 'het grafmodel van de moederschoot' (156). Het graf wordt door deze benoeming onderdeel van een vruchtbare, vruchtbrengende beweging. Voorts is het graf dat door Tjoek en Man wordt bewoond niet primair een symbolische ruimte, maar een bewoonde. Het graf is een afgesloten ruimte, kan daardoor hol worden, en vervolgens worden verfraaid tot huis. De relatie tussen ruimte, hol, huis is daarmee niet symbolisch, maar metonymisch gemotiveerd: de drie raken aan elkaar, blijven onderdeel van elkaar.<sup>6</sup>

Nog een ander voorbeeld. Het Chinese kerkhof wordt negatief gefocaliseerd door de volwassenen, als een dodelijke plaats waar ratelslangen en schorpioenen huizen en waar geesten en malariamuggen over de graven van de verdoemden zwerven

(157). Vanuit het perspectief van de verteller is het de perfecte wereld voor de kinderdroom, een wereld waarin 'eerlijke natuur' (167) spontaan en vanzelfsprekend haar gang gaat. Dienovereenkomstig wordt de wereld van het Chinese kerkhof voor Tjoek als een droomwereld beschreven. Voor Tjoek is het kerkhof mythisch gelocaliseerd in de tijd. Hier kan ze haar eigen sterrenconstellaties creëren, 'de hele wereld' overzien vanaf de hoogste grafheuvel, en die wereld veranderen in haar eigen gefantaseerde paradijs (164). Deze wereld, als haar wereld, staat tegenover de werkelijke omdat deze wereld 'geen haat of liefde kende, geen wit of zwart, geen voor of tegen' (163). Beschreven op deze manier lijkt het kerkhof een autonome wereld, ver weg van de werkelijke wereld van alledag, ver weg van de stad. Maar deze ogenschijnlijke staat van een pure afgeslotenheid is tevens onmogelijk vanaf het begin omdat het kerkhof geen natuur is — natuur beschouwd volgens het cliché van 'tegengesteld aan de maatschappij'. Het kerkhof betreft de verwevenheid van natuur en maatschappij: Tjoek en Man gaan daar leven en hebben er niet alleen een huis, maar ook hun eigen zaak.

Aldus beschouwd kan ik het Chinese kerkhof en het Chinese graf, en de andere Chinese fragmenten opvatten als een uitdaging om het verhaal te lezen in termen van metonymie. De Chinese fragmenten vormen dan het startpunt voor een lezing die uitgaat van de vraag: waar, hoe, op wat voor manier, en, met wat voor effect is aangrenzendheid — het aan elkaar raken of het in elkaar verglijden van dingen — zo belangrijk? Verwevenheid, of het feit dat dingen aan elkaar grenzen wordt ook wel aangeduid als contiguiteit. Ik richt me daar nu verder op.

Aan het begin is Tjoek het jonge kind dat geniet van het leven met de kinderen uit de buurt. Ze is een onvermoeibare zwerver, niet gebonden aan een plek, en tegelijk principieel, een vechter, een 'panter' en 'boskat' (170), die zichzelf tot doel heeft gesteld de dieren te verdedigen, een droomster die gerechtigheid nastreeft. Maar naarmate het verhaal vordert en zij groeit, raken de dingen steeds meer met elkaar vervlochten. Haar principes blijken niet langer houdbaar omdat er zo veel in iets anders verglijdt, of aan iets anders raakt. Omdat zij haar dromen wil realiseren begint de vegetariër de dieren te verkopen die Man met zijn dagelijkse jachtpartijen heeft vergaard. Daarmee verandert ook hun leven in de natuur. De jacht wordt een vorm van bedrijvigheid en de stad die eerst zo ver weg leek, vindt zo zijn plaats in de natuur. En ook de stad als symbool van de alledaagse realiteit tegenover de droomatmosfeer verandert. Het leven in de grote stad wordt Tjoeks droom. De stad trekt aan vanwege haar gracieuze lijnen en contouren, de dames in avondkleding, de villa's, gala's, kortom: de luxe en de weelde. Tjoek droomt van tochten naar Europa, Amerika, Shanghai en Singapore. Levend in de natuur hangt Tjoek stadsfoto's aan de muur. Opposities worden dus ingezet en dan verbonden, met elkaar vervlochten. De stad is geen metafoor meer voor het besmettelijke of vieze, de stad is metonymisch aanwezig aan de muur en in het gedrag van Tjoek en Man.

Zelfs bij een zo sterke oppositie als die tussen jager en prooi wint de contiguiteit:

Het lis, het riet, het zwijgende lis en riet, het beschermende en koesterende lis en riet, het nest met het stuntelige reigersjong dat moedig zelf gaat leven, de moeraslang, nader glijdend met knipperloze ogen en schichtige dubbel tong, de hem volgende slangenreiger met wijze, statige stap, de haar volgende jager, gebukt met glanzend geweer en glanzende ogen, tredend in de weg van de met kroos en modder versierde krokodil, ... het eeuwenoude verhaal dat zo moe wordt, zo moe dat de hand op de cello slapen gaat. (168-169).

De passage begint met: 'Het lis, het riet', planten die geen individuele manifestaties zijn, maar eerder verbeelden hoe dingen altijd aan elkaar raken, langs elkaar, tegen elkaar glijden. Deze planten leveren het materiaal voor een nest, bieden bescherming aan zowel jong als jager. En de passage eindigt met muziek — opnieuw een verbeelding van iets dat verglijdt, dankzij het aan elkaar grenzen van noten en aan elkaar raken van klanken die samen de muziek maken. Muziek is illustratief voor de contiguiteit in het verhaal. Dat wordt nog versterkt door het eerste personage dat wordt geïntroduceerd: mijnheer Barrès, de cellospeler. Niet alleen heeft hij alle plafonds uit zijn huis laten slopen om één ruimte te krijgen, zijn muziek doortrekt ook de hele omgeving, alsmede het verhaal, omdat het ook zijn muziek is waarmee het verhaal eindigt.

Het in elkaar verglijden, aan elkaar raken, is steeds verbonden met de Chinese fragmenten. Het Chinese kerkhof duidt een wereld aan 'waartoe alles eens terugkeert na een kort bestaan van leven, van beschaving kan men zeggen, want daarna houdt alle ontwikkeling weer op' (158). Hier schetst de verteller niet een oppositie tussen leven en dood. Het begrip 'terugkeer' suggereert een verschuiving. Dienovereenkomstig fungeren individuen als 'toevallige manifestatie van hun omgeving, toevallig levend en snel weer oplossend in de roerloze oneindigheid.' (158). Het element van contiguiteit is wel het sterkst verbeeld met het Chinese kerkhof als een plaats van behuizing. Naar aanleiding van dit element uit het verhaal stelde Mahieu: 'Alle elementen zijn historisch (alleen herrangschikt), ook het wonen in een graf [...] en zelf meegemaakt (niet van horen zeggen).' (Nieuwenhuis 1978:519). En Beekman (1996:527) noemt een autobiografische tekst waarin 'Boon describes a large Chinese graveyard, beyond Tanah Abang, where squatters had built rough dwellings amidst the large Chinese tombs [...]. He calls this 'endless territory [that is] half kampong and half graveyard' a 'wonder complex' that is both a city and a village.' Deze beschrijving van het kerkhof als een mix van niet bewoonde en bewoonde wereld, als een eindeloos gebied, een miraculeus geheel is precies waarmee 'Tjoek' start. In dit opzicht grenst de tekst aan de werkelijkheid. Maar de aangrenzendheid is niet beperkt tot een autobiografische motivatie. De oppositie tussen leven en dood wordt ontkracht door het kerkhof te beschrijven als een plaats van terugkeer, en die terugkeer wordt nog concreter uitgewerkt doordat een van de tombes het huis

wordt van de kinderen. En het is daarbij niet alleen een huis als thuis, maar ook een handelsplaats, een bedrijf.<sup>7</sup>

Ik maak een tussenbalans. Door de Chinese fragmenten niet primair te beschouwen als realistische details maar als richtingaanwijzers voor een lezing, kon ik zien dat die fragmenten een belangrijk kenmerk van het verhaal aanduiden. Dat kenmerk is dat geen enkele oppositie uiteindelijk stand houdt omdat alle elementen aan elkaar raken, of in elkaar verglijden. En in 'Tjoek' is dat niet de enige manier om opposities te ondergraven.

## **2. Bevestigen en ontkennen: de rol van 'de' geschiedenis**

Verhalen kunnen op verschillende niveaus proposities bevatten. Personages kunnen concreet argumenteren, maar ook verhaalvormen kunnen een propositionele inhoud hebben. De vorm van het verhaal is tegelijk een voorstel om de tekst als zodanig te lezen: een autobiografie als autobiografie en een sprookje als sprookje. Het kenmerkende bij 'Tjoek' is dat de tekst autobiografie is en tevens sprookje.

Mensen die hebben geleefd waar Mahieu leefde, zeggen dat de scènes die hij beschrijft 'waar' zijn, of zo herkenbaar (Nieuwenhuis 1978, Cleintuar 1989). Een veelzeggende controverse, in dit verband, betreft Mahieus oordeel over Hella Haasses *Oeroeg*. In Mahieus ogen was die novelle onwaarachtig omdat Haasse de jeugd van de jongens beschreef op een manier die niet strookte met 'de' werkelijkheid (zie Paasman 1994, vooral de discussie tussen Mahieu's dochter, Siem Boon, en Rudy Kousbroek). In overeenstemming met Mahieus stellingname in dezen is Tjoek autobiografisch onderbouwd. Over Man zegt Mahieu bijvoorbeeld: 'Ik vereenzelvigde me met de figuur Man of met mijn eigen figuur toen ik ongeveer twaalf jaar was en in die tijd erg veel jaagde en zwierf. 90% van wat in het verhaal staat is echt beleefd, de resterende 10% is "intuïtief doorvlochten"' (Cleintuar 1994:64). Het dubbellevens dat Tjoek leidt is op eenzelfde manier onderbouwd. Tjoek is wild, fel, explosief in haar eigen ruimte, maar beschaafd, dociel en hypocriet als Gerda, in de omgeving van de stad. Over zijn eigen jeugd zegt Mahieu: 'Eigenlijk leidden wij een dubbellevens en spraken wij twee talen. Het ene leven was het leven thuis en op school, met een taal die erg veel leek op de schriftelijke taal. Het andere leven was op straat met een taal die erg veel leek op Papiamentu. We moesten er erg voor oppassen deze twee werelden niet door elkaar te halen. In beide gevallen deed dat pijn' (Nieuwenhuis 1978:515). Dus of het nu is door het presenteren van realistische details of door de presentatie van autobiografisch onderbouwde gevoelens en ambiguïteiten, in beide gevallen wordt een realiteitseffect bewerkstelligd; dit verhaal lijkt 'waar'.<sup>8</sup>

Tezelfdertijd wordt het verhaal op verschillende plaatsen gepresenteerd als een sprookje. Ondanks het feit dat het landschap aan het begin heel realistisch wordt

beschreven, krijgt datzelfde landschap een sprookjesachtige werking. Tjoek ziet de wereld van het kerkhof als een sprookjeswereld met 'tienduizend bergen, met de vijfduizend kastelen en duizend ivoeren torens' (164). De Indo-Chinees Go wordt in zijn zoektocht naar Si Badak ook wel Don Quick Shot genoemd, naar Don Quichot, die andere jager op hersenschimmen. De referentie naar Cervantes definieert het verhaal anders. Het is niet langer realistisch, integendeel: het betreft hier een volstrekt fictieve wereld. Hetzelfde gebeurt wanneer het geluid van vogels in het moeras wordt vergeleken met 'een signaal van rovers. Of de namaakbijl van de vader van Klein Duimpje' (157). Met die namaakbijl wordt de wereld in het verhaal voorgesteld als fictief. Het is de verteller die de bijl ziet als een namaakbijl, terwijl die voor de kinderen in het verhaal werkelijk is. Via Don Quichot en de sprookjeselementen wordt de leefwereld dus voorgesteld als fictief. De vraag is niet welke van de twee nu het meest waar is: het gaat om het grensgebied dat zo is gecreëerd waarbinnen verteller en lezer moeten zien te balanceren.

Balanceren: dat kenmerkt ook Mahieus positie als Indo, en de positie van de twee hoofdpersonen, Tjoek en Man. G.L. Cleintuar omschreef de Indo als volgt: 'Indo-Europeanen hebben zichzelf altijd beschouwd als de belangrijkste verbinding tussen Oost en West [...] als een medium waardoor het Westen het Oosten beter kon begrijpen, door gebruik te maken van de kennis die de Indo had van het land, het volk, de talen en het ethos. Tevens maakte de mix van Indo-Europese cultuur het westen begrijpelijk voor een groter deel van de Indonesiërs [...] De gigantische veranderingen in de twintigste eeuw [...] brachten [de Indo's] in de lastige positie van buffergroep tussen de belangen van Oost en West die in toenemende mate heviger botsten.' (Cleintuar 1971:21). Elders vangt Cleintuar de beschreven positie in de metafoor van de amfibie.<sup>9</sup> Die metafoor benadrukt dat de Indo niet een wankelaar is tussen twee posities, maar iemand met een eigen aard. (Cleintuar 1994:89). Tezelfdertijd verbeeldt de metafoor van de amfibie een simultane bevestiging en ontkenning. Schrijvend onder de naam Tjalie Robinson (1970:14) benadrukte Mahieu vooral die gelijktijdigheid van tegengestelde posities als kenmerkend voor de Indo.

Zeker wanneer we de allusies naar de bijbel volgen die het verhaal bevat, wordt de spanning van simultane bevestiging en ontkenning duidelijk. Enkele allusies naar de bijbel zijn: 'de weg, als het enige stuk waarheid en leven' (157, vgl. Johannes 14:6); 'ontzie de armen van geest' (170, vgl. Mattheüs 5:3); 'bewogen door een kolossaal gevoel van ontferming' (180, vgl. Mattheüs 9:36, Marcus 8:2); 'want ze weten niet wat ze doen' (188, vgl. Lucas 23:34). Het zijn vooral allusies naar Jezus Christus, de Messias, en redder. Expliciet speelt Jezus een rol in relatie tot het graf van Mans grootvader. Die rol is opmerkelijk, allereerst omdat grootvader gedurende zijn leven geen tekenen heeft vertoond van geloof. Maar ondanks die desinteresse in het geloof is dit het graf volgens het ontwerp van grootvader zelf:

Ik wil niet onder zo'n zware kei liggen, maar onder de blote lucht [...] Aan het hoofdeind komt een zware staande zerk met een gekruisigde Jezus in een nis. Aan mijn rechterzijde een eveneens rechtopstaande marmeren plaat, waarin worden uitgehouwen mijn Winchester.450 en mijn Paradox, mijn Mauser en mijn Bayard, mijn jachtmes van Solingen en mijn jachtmes van Tjibatoe. Aan mijn linkerzijde komt een marmeren plaat met mijn vrienden: de banteng en de tijger, het everzwijn en de mliwis. Geen naam en geen datum. Howgh. (176)

De relatie tussen Jezus en geweren en messen wordt hier opnieuw contigu gerealiseerd: de twee grenzen aan elkaar op het graf, en via de dode grootvader. Maar de aangrenzendheid is gemotiveerd. Grootvader zelf stelde dat de Westerse beschaving slechts één werkelijk beschaafd product heeft voortgebracht: het geweer. Door deze opmerking wordt de relatie van geweer en Jezus er een van gelijkenis: beide representeren centrale waarden van de Westerse beschaving. Een andere relatie is dat Jezus symbolisch kan worden gezien als degene op wie is gejaagd, een positie die is verbeeld in Jezus als dier, als lam. In dit opzicht verenigt het graf de dode jager in het graf, zijn wapens, en zowel de symbolen als de concrete afbeeldingen van jager en bejaagde.

Dit graf met zijn verbinding van Jezus en wapentuig zou van marginaal belang kunnen zijn, ware het niet dat die verbinding elders wordt bevestigd. De Drie Huizen zijn een mogelijke referentie aan Golgotha. De plaats van de huizen, buiten de stad, op een verhoging van het terrein, met een kerkhof terzijde maakt de plaats tot een vergelijkbare 'schedelplaats'. Het middelste huis is verlaten, behalve op zondag, rustdag en gebedsmoment, wanneer de jagers er bijeenkomen met hun wapens. En de leegte van het middelste huis wordt symbolisch gevuld als Elmo zichzelf heeft neergeschoten en in het middelste huis wordt gelegd. De manier waarop Elmo zichzelf neerschoot is een extra bevestiging van het beeld dusver: hij schoot zichzelf in de zij, zoals Jezus in de zij werd gestoken. Bovenal: Tjoek die naar het dode lichaam staat te kijken heeft een plotseling moment van desoriëntatie wanneer ze het lichaam opeens overeind lijkt te zien staan, als een letterlijk herrezen figuur.

Het netwerk van verbanden tussen Jezus, Elmo, grootvader, Man, geweer, Tjoek en Westerse beschaving impliceert een kritiek op een — en ik zeg bewust niet 'de' — Christelijke conceptie van tijd. Het is een conceptie van tijd die gekoppeld is aan het rationele, progressieve denken van het kapitalisme. Wanneer John A. Bernstein stelt dat 'the Bible seems unambiguous about the linearity of time' (1993:31) bedoelt hij daarmee een lineariteit die is gebaseerd op de idee van zonde, en via die idee op de noties van vooruitgang en verlossing. Zoals Bernstein (1993:34-35) beargumenteert impliceert de idee van zonde dat men zonden niet simpelweg herhaalt, want dan wordt het normaal gedrag. Als men opnieuw zondigt moet dit vergezeld gaan van schuld. Dergelijke schuld zou verstikkend kunnen worden, ware het niet dat de lineariteit van tijd die verstikking tegengaat. Zondigen is verdraaglijk dankzij de idee dat men het op den duur, uiteindelijk, beter zal doen.

En die poging het beter te doen kan leiden tot het vereiste doel: de verlossing of genezing.<sup>10</sup>

De lineariteit en doelgerichtheid van tijd wordt zowel bevestigd als ontkend door de twee kinderen. Tjoek is degene die deze conceptie van tijd bevestigt. Ze wordt beschreven als bezeten door de idee van zonde. Om te beginnen is het doden van dieren zondig; maar ze werkt daar wel aan mee. Verder is haar idee van tijd gebaseerd op lineariteit als vooruitgang. Tjoek wil "Doen", om doelen te bereiken. Zij is degene die orde schept in de chaos van het hol waarin Man woont. Haar droom is de stad, maar om daar te komen zal ze geld moeten weten te maken, dus dieren doden, en hun vlees en huiden verkopen. Juist dit proces van 'orde, rangschikking, doelgerichtheid' (184) werpt Tjoek in een terugkerende gewetensnood. Maar die nood is precies wat haar in staat stelt vooruit te komen, zich te verbeteren. En ze verbetert zich ook, al is dat ironisch: ze wordt een goede jager. Ze wordt zo'n goede jager dat ze leert hoe ze om moet gaan met Elmo's Bayard, en weet hoe ze daarmee moet doden. Op dat moment van doden verandert verlossing plotseling in catastrofe, waarover later meer.

Man representeert de ontkenning van deze tijdsconceptie. Zijn leven kent geen ordening volgens een begin, midden en eind. Tijd is voor hem een staat, niet een ontwikkeling; hooguit een beweging. Hij kent geen zonde, en verlossing interesseert hem niet: 'Man dacht alleen wat hij deed en doen kon. Hij leefde zó rustig en zó gewetenloos. [...] En hij vermaakte zich kostelijk. [...] De toekomst bevreesde hem niet. 'Komt tijd, komt raad!' (189). Zonde wordt hier expliciet en impliciet ontkend. Man heeft geen geweten, en hij geniet, wat betekent, zoals elders in het verhaal wordt aangegeven, dat hij speelt. Zijn tijd heeft geen plan, of koers. Mocht er een probleem opduiken dan is er tegen die tijd genoeg tijd om er wat aan te doen. De houding van Man ten opzichte van tijd is ook die van de verteller wanneer die schetst:

Ze groeiden verder omdat ze niets anders konden in groeiende lichamen en een groeiende geest, in een wereld die bestond uit eindeloos groeiende firmamenten aan de oostelijke nachthemel en uit myriaden groeiingen aan hun voeten. Van planten en van dieren. Hoor de groei! Hoor de muskieten, de krekels en cicaden. Hoor het schuifelen van de adder in het gras, de verenschudding van de vogel. Hoor de fluistering van het water en hoor het signaal van de plotseling brekende tak. Wie deed dat? Waarom? Wij leven voorzichtig als de slangen en oprecht als de duiven. Wij gaan op jacht. Vandaag en morgen. En de dag na morgen en de avond daarna. Alle dagen en nachten. En wie niet jaagt, die wacht. (187-188)

De 'zij' waarmee de verteller zijn personages in het begin aanduidt, veranderen in de loop van dit fragment in een 'wij' waarin vooral Man/ 'man' en de verteller samenkomen. En wat start met 'groei' verandert in iets geheel anders: een zijnsstaat. De kinderen groeien, maar hun groeien is niet zozeer een ouder groeien, maar een beweging. Vanaf het moment dat de verteller zegt : 'Hoor de



groeï!’ gaat de passage niet langer over groei maar over geluiden en in het algemeen de sensitieve ervaring van leven. Als een letterlijke verwijzing naar Mattheus 10:16 bevestigt de zinsnede “voorzichtig als de slangen en oprecht als de duiven” nog eens de omkering van het christelijke project die in het verhaal wordt verbeeld. In die bijbelpassage spreekt Jezus tot zijn apostelen en zendt hij hen met een opdracht, een missie, de wereld in. Zij zullen zich moeten gedragen als schapen onder de wolven, waarna de zin van slangen en duiven volgt. Maar zij moeten zich zo gedragen omdat dat hun missie het best dient. Met andere woorden: de missie en het doel bepalen het gedrag. In deze passage zijn zowel het doel als de missie afwezig. De kinderen groeien ‘verder’ niet uit opdracht, maar ‘omdat ze niets anders konden’. En ze leven niet met een missie, maar simpelweg voorzichtig, om te overleven.

Dienovereenkomstig zijn de tijdsaanduidingen op het eind niet lineair: ‘Vandaag en morgen. En de dag na morgen en de avond daarna. Alle dagen en nachten.’ Met de laatste kwalificatie wordt tijd een aaneengesloten massa. Het ‘geen naam, geen datum. Howgh!’ waarmee grootvader zijn beschrijving van het graf eindigde kan nu ook beter worden begrepen. De frase geeft aan dat dit graf geen aanduiding moet zijn van een uniek leven in een lineaire geschiedenis, lopend van een begindatum naar een eind-. Naamloosheid duidt een bestaan aan als dat van al het andere, wijst terug naar een leven dat eerder een zijnsstaat was dan een chronologische opeenvolging.

Tot slot, het graf waar geweer en Jezus bij elkaar komen wordt vernietigd door Man. Want uit geldgebrek hebben de nabestaanden besloten dat de kolom met de nis waarin Jezus was uitgehouwen geen kolom moet worden maar gewoon een conventionele grafplaat. De rest kan zo worden uitgespaard. In tijden van regen verandert de nis daardoor in een badkuip, waardoor Jezus ironisch wordt omgedoopt in ‘Jezus in the rugslag’ (176). Dit beeld vat de kritiek samen. Hangend aan het kruis heeft Jezus nog steeds een overzicht, neerkijkend op de dingen en omhoog, wetend wat is gebeurd en wat gaat komen. Grootvaders graf, met de nis die in een badkuip is veranderd waardoor Jezus op zijn rug lijkt te zwemmen, verdraait al die noties van overzicht, besef, directie. Het kruis duidt niet langer een ruimte aan en Jezus’ figuur beweegt maar zonder te weten waarheen. Ondanks al zijn historisch geïnvesteerde macht heeft Jezus zijn positie verloren en is hij speelbal geworden van de elementen.

Het geweer bij Tjoek — het personage dat werd beschreven als degene die meeding in de consumptieve vooruitgang, die wilde jagen om te kunnen verkopen, en die in dat opzicht functioneerde als symbool voor het kolonialisme — is een wapen dat tijd als zijnsstaat vernietigt om geschiedenis te maken. Maar hoewel die geschiedenis overeenstemt met de begrippen begin en eind, zondigen en pogen vooruitgang te boeken, kent ze geen verlossing. Er is pijn aan het eind, niets anders. De troost komt niet van het verhaal, maar van de muziek in het verhaal; en die horen we als lezer niet. Blijft over het opgekrulde lichaam van een huilende

Tjoek. In het hierna volgende zal ik me afvragen tegen wie Tjoek zich met haar opgekrulde houding wil beschermen, en of Tjoeks doodschieten van Man wel een ongelukje is.

### 3. Wording: gender en asymmetrie

Tjoek wordt zo genoemd door de goede jagers omdat ze 'geladen en explosief' is (171). Maar al veel eerder in het verhaal heet ze Tjoek, zo genoemd door de verteller. Die legde niet alleen uit wat 'choke' betekent, hij meldde ook dat Tjoek gek was op stelen en jagen (163). Tjoek jaagt op groente en fruit om mijnheer Barrès van voedsel te voorzien. In eerste instantie kan de lezer verbaasd zijn waarom een personage zo een dodelijke naam krijgt voor een tamelijk onschuldige activiteit. Belangrijker met betrekking tot de kwestie van naamgeving is wie in het verhaal in staat is om namen te geven en wie niet.

Mijnheer Barrès is het personage dat als eerste en als allerlaatste wordt genoemd. Als zodanig omkadert Barrès het verhaal. En dat terwijl dit personage zich juist kenmerkt door het overschrijden van grenzen. Barrès leeft buiten de stad, in een van de buitenste huizen op de grens tussen kerkhof en moeras. Dit is alles net als bij Tjoek. De mensen zeggen van hem dat hij gek is — net als Man dat bij vlaggen denkt van Tjoek. Niemand weet hoe hij in zijn leven voorziet of in leven blijft maar hij ziet er ontzettend gezond uit (159) — en de lezer weet dat Tjoek daarin een voorname rol speelt omdat ze voedsel steelt en dat bij Barrès op de stoep legt. Barrès heeft alle plafonds uit zijn huis gesloopt om een ononderbroken ruimte te krijgen en het geluid van zijn muziek doortrekt het huis en de gehele omgeving (160). Als men hem vanuit de verte beschouwt dan wordt hij spookachtig, een geest die de toeschouwer en toehoorder betovert met zijn beweging en muziek en die ruimte en tijd laat verdwijnen (160). Toch, ondanks deze grenzeloosheid is mijnheer Barrès iemand die Tjoek bepaalt, invult, inperkt. Wanneer de verteller schetst hoe Tjoek de geschiedenis van de mens kent — een geschiedenis die wordt gedefinieerd door de mens als jager (164) — geeft hij toe dat Tjoek, als kind, die geschiedenis natuurlijk niet kán kennen. Toch weet ze het 'want door Barrès' cello leefde zij in alle tijden' (164). Muziek vertelt dus een verhaal en produceert kennis (vergelijk 169). Die kennis bepaalt Tjoek, vult haar in als personage. Technisch gezegd: Barrès' visie op de geschiedenis bepaalt Tjoeks visie. Zij is in dat opzicht bepaald door Barrès als focalisator.

In die visie van de jagers heet Gerda 'Tjoek', zij geven Tjoek haar naam. Dat is de tweede invulling. Dan is Elmo Wyatt, 'de beste jager van allemaal', degene die Tjoek opvoedt en dus als derde invult: 'Het was Elmo die haar opvoedde.' (172) Hij brengt niet alleen kleren voor haar mee, maar leert haar ook hoe ze zich publiekelijk moet gedragen als meisje en als vrouw: 'Jij moet niet meer zo zitten Tjoek, met jouw mooie beentjes. Je bent een meisje, *djangan loepa*' (172). De vierde

man die Tjoek invult is Man, die expliciet met Elmo wordt vergeleken (185) en diens erfenis draagt, via de Bayard. Wanneer de twee kinderen op jacht gaan naar dat mythische dier Si Badak, traint Man Tjoek in jachttechnieken en Tjoek leert om hem 'onvoorwaardelijk te gehoorzamen' (192). Tot slot, of beter, vanaf het begin, is het vijfde mannelijke subject dat Tjoek definieert de verteller. Die zegt aan het eind van het verhaal: 'Eindelijk leerde Tjoek de wèrkelijke jager kennen en begrijpen'. Maar die bevestiging wordt tegelijkertijd ontkend met: 'Ach nee, zo ver zou Tjoek het nooit brengen' (192). Tjoek wordt dus bepaald door, of zit ingeklemd tussen vijf mannelijke focalisatoren.

Maar focalisatie is niet alles. Tjoek heeft haar eigen activiteiten. De meest bepalende handeling van het verhaal — dat iemand Man doodschiet — is die van Tjoek. En die handeling is niet *per se* negatief. In de visie van Elmo, de voornaamste held en jager van het verhaal, helpen goede jagers zoals hijzelf en Man de natuur om zwakkelingen op te ruimen, en zo de meest geschikte te laten overleven. De jacht is goed, in de woorden van Elmo, omdat het een test is of wezens wel oplettend genoeg zijn (172). In deze optiek betekent Mans dood dat Man niet oplettend genoeg was, of slim, of sterk genoeg. Dat wordt bevestigd in het verhaal zelf. Wanneer Tjoek Man voor het eerst heeft ontdekt in zijn hol denkt Man: 'nooit meer zou hij zo onvoorzichtig zijn, nooit. [...] Hij, de Jager, heerser over alle dieren, waakzamer, sterker, onoverwinlijker dan zelfs Si Badak, was verrast en betrapt door zo'n klein dom meisje...' (181). Welnu, op het eind ziet Tjoek Man aan voor Si Badak, en is Man niet 'waakzamer, onoverwinlijker' en zeker niet alert genoeg om te zien wat er gaande is; hij wordt dus gedood.

Andere activiteiten van Tjoek passen beter in het cliché van 'Vrouw en Verzorgster' waarmee zij ook wordt gekenschetst (185). Zij is degene die een thuis creëert voor Man en haarzelf, waardoor de tombe verandert van hol in 'Het Groene Huis' (181). Tjoek ruimt op, hangt plaatjes aan de muur, terwijl van Mans wereld wordt gezegd: 'in moeras en kerkhof, bestond geen perspectief' (183). In contrast met Tjoeks verzorgende activiteiten wordt Man vergeleken met Winnetou (185). Dit stereotype van de edele wilde leeft in de Europese literatuur sinds de 15e eeuw en de verteller stemt volledig in met dat stereotype (170). De mensen van de stad contrasteren met de edele jager: de steden zijn het verwesterde gedeelte van de kolonie, en worden in het verhaal vaak geschetst als centra van ordening, beklemming, hypocrisie. Via haar naam Gerda is Tjoek geen 'Vrouw en Verzorgster', maar onderdeel van deze Europese stad. Terwijl Man doodt zonder te tellen, berekent Tjoek hoeveel winst ze nog nodig hebben en wat hun toekomst kan zijn dankzij het geld. In plaats van het spel met tussengebieden en contigüiteit, het tegelijk en gelijkwaardig presenteren van tegenstellingen, blijft ook hier dus een oppositie in stand. Grenzen bestaan zodra gender een rol speelt.

Op het eerste gezicht mag de vereenzelviging van Tjoek met Europa en Man met Azië verbazen. Die verdeling is gewoonlijk anders in termen van gender. Macht wordt vaak gesymboliseerd door mannen. Witte mannen symboliseren daarbij

Europa, terwijl de onderworpen kolonies meestal verbeeld worden door vrouwen. Hier wordt dat stereotype omgedraaid. Maar die omdraaiing wordt op haar beurt weer omgedraaid doordat de verteller en vier andere mannelijke subjecten — Barrès, de jagers, Elmo en Man — zich verenigen tegenover hun object Tjoek. Tezamen geven de genoemde subjecten Tjoek vorm, geven ze haar kennis, voeden ze haar op, trainen ze haar, leren ze haar te gehoorzamen. De band tussen Tjoek en de jagers blijft er voor beide partijen dan ook een van tegenstrijdige emoties. De asymmetrie daarbij is dat Tjoek altijd tegen een groep strijdt — van jongens, van jagers, van personages die structureel op één lijn staan. De jagers worden wel beschreven als geïsoleerde figuren, maar in de praktijk van het verhaal zijn ze altijd samen. De enige die geen medestander heeft en die ook structureel geïsoleerd blijft, is Tjoek.

De andere vrouwelijke personages bieden geen soelaas; het zijn er bovendien maar twee en met een magere rol: Tjoeks moeder en die van Man. De jagers hebben geen relaties met vrouwen. Elmo wordt een vrouwengek genoemd, maar leeft geïsoleerd (172). Barrès' enige contact met vrouwen irriteert hem en in plaats van ze muzikles te geven zendt hij ze huiswaarts om te gaan breien (159). De algemene indruk is dat vrouwen mannen tot last zijn en ze vermoeien met hun irrationaliteit en zorg. Die irrationaliteit kan grenzen aan gekte, bijvoorbeeld in de optiek van Man: 'Heimelijk dacht hij vaak dat Tjoek krankzinnig was' (180). Kortom, wanneer we de relaties tussen mannen en vrouwen extrapoleren — iets wat bijna wordt opgeroepen door de naam 'Man' — dan blijkt voor vrouwen de rol weggelegd dat ze mannen beklemmen, bijvoorbeeld omdat ze mannen dwingen geld te verdienen voor haar eigen luxe en dromen. Dat is expliciet zo in de claim van Tjoek op Man om meer te doden zodat ze geld krijgen om hun dromen te realiseren — en *en passant* te trouwen. 'Trouwen?!' roepen verteller en Man beklemd uit (184).

Maar opnieuw: Tjoek is hier een geïsoleerd geval. Ze past niet in de oppositie tussen mannen en vrouwen want ze is geen vrouw: 'Tjoek moest nog vrouw worden'; een verandering die overeenkomstig de opgezette oppositie wordt gekwalificeerd als 'die noodlottige wending' (162). Vooralsnog is die nog niet ingetreden. Tjoek verkeert op de grens van volwassen worden. Het vreemde hier is dat hoewel Tjoek en Man nauw samenleven, er geen sprake is van erotiek of concrete seksualiteit. De verteller zegt: 'Als Tjoek dan Man naast zich zag staan, vol bereidheid en gevoel en begrip kon ze overmand worden door een plotselinge golf van grote liefde en eerbied voor deze vreemde vriend, die zoveel eindeloos geduld had met haar. Om plotseling met tranen in de ogen te beseffen dat hij ergens kind bleef en eeuwig kind zou blijven' (190). In de laatste zin focaliseren verteller en Tjoek gezamenlijk, of beter, het is Tjoeks visie maar geformuleerd in termen van de verteller. Ze weten beiden dat Man een kind zal blijven. Maar dan corrigeert de verteller: 'Nee nee, geen kind. Dier te midden van de dieren' (190). De asymmetrie hier is dat Man leeft in een tijdloze wereld, terwijl Tjoek in een wereld

leeft waarin de tijd voortschrijdt en waarin zij vrouw wordt. In de afwezigheid van seksualiteit is de grens die haar volwassenheid markeert de dood van Man. Met die dood is het icoon van jeugd verdwenen. Dat Tjoek Man doodt is een ongeluk, maar het doodschieten van Man kan ook worden gezien als een handeling waarmee Tjoek zich manifesteert in de wereld van de werkelijkheid, van volwassenheid, van haarzelf als vrouw.

Het belang van 'wording' wordt versterkt door datgene wat Tjoek ook steeds wordt zonder het ooit te zijn: jager. Deze staat houdt haar alert, en in leven, zoals duidelijk wordt op het eind:

Ach nee, zo ver zou Tjoek het nooit brengen. Ook al omdat de som van dit leven en het andere te groot was, de last te zwaar. [...]

Zo ook die ene nacht. Toen de dunne maan van de Arabische vlag de grote Rawa betoverde tot een levende droom, zó absoluut, zó dwingend, dat alleen de verschijning van Si Badak de stap terug naar de werkelijkheid kon maken. En hij kwam [...]

En dan de bliksemende intrede in de werkelijkheid van het donderende schot, de vuistslag van de terugstoot van het geweer en de ontzettende schreeuw van Man: 'Tjoeoeoeoeoek!!!' [...]

Tjoek was overeind gevaren met een schreeuw van ontzetting... (193)

Ogenschijnlijk start de passage met een duidelijke grens, wanneer de verteller zegt dat Tjoek nooit zo ver zou komen. Maar die grens is precies wat Tjoek grenzeloos maakt: ze is geen jager, maar er altijd een aan het worden. En ze is er permanent een aan het worden omdat ze meisje is en vrouw wordt. Dit is de tweede grens, en dit keer een stellige: de grens tussen twee soorten levens. Die twee zijn niet evenredig: er is een 'dit', en 'het andere'. 'Dit' versus 'het andere' maakt de twee oneven, onevenwichtig, uit balans, dus 'te zwaar'. Dan is er de grens tussen dag en nacht, die wordt vervaagd door de maan. De beschrijving van die maan — 'de maan van de Arabische vlag' — maakt dat letterlijk en figuurlijk door elkaar gaan lopen. En de kwalificatie 'Arabisch' helpt daarbij omdat het letterlijk een verwijzing is naar een concrete vlag van een bestaand land en een verwijzing naar een literair genre: dat van het sprookje van de *Duizend en een nachten*. Met het beeld van de maan op Arabische vlag wordt de droom ononderscheidbaar van werkelijkheid. Met het schot wordt de droom 'ontzet' — 'ontzettende' en 'ontzetting' wordt niet voor niets herhaald — en het 'dit' en 'dat' hersteld.

Gezien de trage opbouw van het verhaal en de afwezigheid van een duidelijke fabula, kan de lezer de dood van Man ervaren als onverwacht, misschien zelfs onlogisch. Toch is het niet de eerste keer dat Tjoek, die jagen haat, schiet op een man; en met een geweer dat een ervaren jager vereist. Wanneer haar relatie met Elmo wordt beschreven zegt de verteller dat de jagers hun wapens ontladden sinds de keer dat Tjoek bijna Elmo aan stukken had 'geblazen' met zijn eigen geweer (170). Later meldt de verteller dat Tjoek twee keer bijna Elmo 'in amok heeft vermoord' omdat ze hem een 'moordenaar' vond (171-172). En wanneer

Man een kalong — een vliegend hondje — heeft gedood noemt ze hem evenzo: 'Moordenaar! Moordenaar!! Moordenaar!!!'. Ze grijpt de Bayard en probeert Man te doden. Alleen dankzij een bliksemsnelle reflex van Man, die de loop weglaat, komt Man er levend vanaf (186-187). In het licht van deze eerdere aanslagen is het schot op het eind geen verrassing, tenzij we het als lezer met Man eens zijn wanneer die Tjoek ziet als een 'klein dom meisje'. Wanneer we werkelijk met Tjoek meekijken, dan is haar schot op Man niet vreemd, en geen ongelukje. Het zat er al die tijd al aan te komen, zoals Tjoek het gehele verhaal in staat van wording verkeerde.<sup>11</sup>

#### 4. Conclusie: Geen verlossing

In de laatste zinnen van het verhaal keert Tjoek terug. Terugkeer kwam al eerder voor als belangrijke beweging, namelijk toen het ging over het Chinese kerkhof. Het Chinese graf werd in dat verband omschreven als 'moederschoot'. En ofschoon Tjoek niet een graf ingaat, is het beeld van die moederschoot toch bepalend in de laatste alinea, door de foetale houding van Tjoek:

*Ze draaide zich om en strompelde terug, klagelijk en makkend snikkend, de hele lange weg terug, langs de zwarte besluiteloze krekken, de dwalende paadjes, het zwijgende riet, de vastere berm, de straatweg, het huis. Ze rolde zich op in haar bed, de armen geslagen om de opgetrokken knieën, waartegen het hoofd leunde met de langzaam smorende snikken. Inslappend in de veilige schoot van het Verdriet, terwijl buiten de cello van mijnheer Barrès een begrijpend lied zong van troost. (193)*

De eerste drie zinnen zijn een echo van wat veel eerder in het verhaal beschreven is, wanneer Man voor de eerste keer op weg was om van de graftombe zijn schuilplaats te maken. Wanneer Man van de muur om het kerkhof springt, landt hij in 'de zachte berm' (178), loopt dan 'vrij en onverdacht op straat', haalt zijn bezittingen op en passeert de Drie Huizen op 'de verlaten landweg'. Wanneer hij de weg verlaten heeft, zijn er geen paden meer, dus volgt hij 'het onzekere pad', 'langs smalle beekjes met bijna stilstaand water' om uiteindelijk zijn doel te bereiken (179). Zoals Man een weg naar binnen zoekt, baant Tjoek zich een weg naar buiten. Maar Mans weg naar binnen is tegelijkertijd een uitweg uit de stad, weg van zijn ouderlijk huis. Zo is Tjoeks uitweg ook een weg naar binnen, naar haar ouderlijk huis toe. Deze beweging van omkering, van het terugbrengen van wat weggeweest is, wordt verbeeld door het lichaam van Tjoek, dat opgerold als een bal begin en einde met elkaar verbindt. Dat gebeurt ook heel concreet, want de eerste zin waarmee zij het verhaal werd geïntroduceerd luidde: 'een meisje, dat op de stoep zat van haar huis, met de armen geslagen om de opgetrokken knieën' (161). Zoals het bovenstaande aanduidt, benadrukt het verhaal consistentie, alsof het

einde niet verschilt wat vanaf het begin aanwezig was en wat door het middenstuk herhaald werd. Man sterft wegzakkend in het moeras, 'het laatst omhoog de arm tot hij omklapte als de lichtbundel van de vuurtoren. Als een signaal: voorbij.' (193). Deze zin is echo van een zin kort na het begin van het verhaal, wanneer Tjoek bovenop een graftombe staat en, haar wereld overschouwend, ziet: 'als de fiere armzwaai van een jong matroos flitste telkens de lichtbundel van een verre vuurtoren langs de noordelijke hemel. [...] Tjoek wist dat ze leefde. Ze moest Doen' (164). Tweemaal wordt de lichtbundel van een vuurtoren dus vergeleken met de arm van een jonge man; aan het begin een onbekende jonge zeeman en aan het einde met de arm van Tjoek's 'dierbare'. En terwijl Tjoek in het begin het verlangen voelt om te Doen, heeft ze aan het einde gedaan: iemand het ultieme aangedaan. Omdat Man zelf — zoals in het midden van het verhaal verteld werd — in de natuur begraven wilde worden, één met de aarde, lijkt het moeras als de plaats van terugkeer gepast. Bovendien geeft het verhaal aan dat Man 'ergens kind bleef en eeuwig kind zou blijven' (190). Omdat Man als kind gedood is zal hij een kind blijven en nooit tot een man opgroeien.

Met dit eind biedt het verhaal geen uitweg of oplossing; het biedt eerder een terugwijzing of doorverwijzing. Niet het een of het ander, maar doorverwijzing is constitutief voor het verhaal; en dat is wat het verhaal zo postmodern en postkoloniaal maakt. Er is niet een optie die door een andere wordt tegengesproken, waarna een derde mogelijkheid een oplossing biedt. Deze dialectische drieledigheid die een plot, een doelgerichtheid en progressie impliceert, wordt vermeden doordat alles voortdurend in elkaar verglijdt, aan elkaar grenst, of tegelijk waar is. De dialectische trits van these, antithese en synthese wordt bovendien onmogelijk gemaakt door de afbraak van de lineaire opvatting van tijd. Er is wel sprake van 'wording'. Heel concreet is dit het geval in het voorbeeld van Man, die een dier wordt, of van Tjoek die een jager en vrouw wordt. En het kenmerkende van 'wording' is nu juist dat dat niet leidt tot een oplossing maar dat het is wat het is: een proces.

Postmodern en postkoloniaal als de tekst is, kan ze zelfs gelezen worden als een kritiek op een aspect van beide. Terwijl Tjoek zich zo fel verzet tegen het doden van dieren, gaat ze er later aan mee doen, en de boodschap met de dood van Man is heel cru dat er iets of iemand dood moet, tenslotte. Het is in dit opzicht dat de tekst van Mahieu zo modern is, in kritische zin. 'Wording' is een belangrijk begrip in de hedendaagse, postmoderne filosofie, met name in het werk van Gilles Deleuze. Het begrip is vooral zo belangrijk gebleken omdat het ons helpt niet langer te denken in termen van essenties. Maar met het denken in termen van 'wording' en proces is 'dood' nu juist een thema dat vaak wordt overgeslagen. Dat doet 'Tjoek' niet; en terecht, lijkt me. Wording is niet uitsluitend een onbekommerd of positief gebeuren; het is een complex gebeuren waarin dood en leven met elkaar zijn vervlochten.

## Bibliografie

- Alphen, Ernst van**, *Bij wijze van lezen: Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg, 1988.
- Alphen, Ernst van**, *Op poëtische wijze: Handleiding voor het lezen van poëzie*. Heerlen, 1996.
- Ankersmit, Frank**, *The Reality Effect in the Writing of History: the Dynamics of Historiographical Topology*. Amsterdam, 1989.
- Arendt, Hanna**, *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Ed. Ronald Beiner. Chicago, 1982.
- Bal, Mieke**, *On Story-Telling: Essays in Narratology*. Sonoma California, 1991.
- Bal, Mieke**, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York/London, 1996.
- Barlow, Tani E.**, *Introduction to I Myself am a Woman: Selected Writings of Ding Ling*. Boston, 1989.
- Barthes, Roland**, *Le Bruissement de la langue*. Paris, 1984.
- Beekman, E.M.**, *Troubled Pleasures: Dutch Colonial Literature from the East Indies 1600-1950*. Oxford, 1996.
- Bernstein, John Andrew**, *Progress and the Quest for Meaning: A Philosophical and Historical Inquiry*. London/Toronto, 1993.
- Bersani, Leo**, *The Culture of Redemption*. Cambridge, Mass./London, 1990.
- Bowler, Peter J.**, *The Invention of Progress: The Victorians and the Past*. London, 1989.
- Cleintuar, G.L.**, *Indische Nederlanders: Een ontheemde bevolkingsgroep zonder toekomstbeeld*. Den Haag, 1971.
- Cleintuar, G.L.**, 'Tjoek van Vincent Mahieu'. *Tijdschrift voor Indische Letteren* 4 (1989), 81-94.
- Cleintuar, G.L.**, 'Tjalie Robinson, een verscheurde ziel'. Bert Paasman (ed.), *Tjalie Robinson, de stem van Indisch Nederland*. Den Haag, 1994.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix**, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London, 1984.
- Dermoût, Maria**, 'Toetie'. In: *Verzameld werk*. Amsterdam 1990.
- Edelstein, Ludwig**, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*. Baltimore, 1967.
- Ferguson, Marjorie & Peter Golding (eds)**, *Cultural Studies in Question*. London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.
- Herman, Arthur**, *The Idea of Decline in Western History*. New York/London/Toronto/Sydney/Singapore, 1997.
- Mahieu, Vincent**, *Cuk*. Transl. H.B. Jassin. Jakarta, 1976.
- Mahieu, Vincent**, 'Tjoek'. *Verzameld Werk*. Amsterdam, 1992, 156-193.
- Mahieu, Vincent**, *Tschuk*. Transl. Waltrand Hüsmert. Berlin, 1993.
- Mahieu, Vincent**, *Tjoek: met een nawoord van Rudy Kousbroek*. Amsterdam, 1994.
- Mahieu, Vincent**, *The Hunt for the Heart: Selected Tales from the Dutch East Indies*. Transl. Margaret M. Alibasah. Oxford, 1995.
- Nieuwenhuis, Rob**, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der compagnie tot op heden*. Amsterdam, 1978.
- Nieuwenhuis, Rob**, 'Ik ben een halfbloed. Tjalie Robinson/Vincent Mahieu'. Rob Nieuwenhuis, Bert Paasman & Peter van Zonneveld, *Oost-Indisch magazijn. De geschiedenis van de Indisch-Nederlandse letterkunde*. Amsterdam 1990.
- Nisbet, Norbert**, *History of the Idea of Progress*. New York, 1980.
- Paasman, Bert**, *Tjalie Robinson, de stem van Indisch Nederland*. Den Haag, 1994.
- Robinson, Tjalie**, 'De verdeeldheid van de Indo'. *Tong Tong* (1968), 14-16.
- Silverman, Kaja**, *The Subject of Semiotics*. New York, 1983.



## Noten

- 1 Voorbereidende analyses die leidden tot wat in dit artikel sectie 1, 2, en 3 zijn geworden, werden gemaakt door respectievelijk Tine Stalmans, Cor de Jong, en Itandehui Jansen. Ik dank Henk Maier voor zijn waardevolle commentaar; alsmede Markha Valenta.
- 2 Mahieu — Jan Boon — werd het meest bekend als Tjalie Robinson. Geboren in 1911 in Nijmegen, was hij de zoon van een Engels-Indonesische moeder, Fela Robinson, en een Nederlandse vader, Cor Boon. Los van het feit dat Robinson de familienaam is van zijn moeder, is de naam veel geladener in een koloniale en post-koloniale context, en zou die naam ook meer recht doen aan wat Boon zag als zijn werkelijke achtergrond en afkomst (Rob Nieuwenhuis 1978:510). Ik houd het bij Mahieu omdat onder die naam Boons verzameld werk is uitgebracht.
- 3 In verband met de huidige studie van Indo-Nederlandse literatuur is een controverse relevant die het afgelopen decennium speelde in culturele studies. Die controverse draaide om het primaat van betekenisgeving, en berustte op de tegenstelling tussen de producenten en de ontvangers van artefacten. Gemiddeld genomen concentreert men zich in de studie van Indo-Nederlandse literatuur op de producenten, en op de historische receptie van hun werk. Mijn voorstel is de tekst te lezen als (post)moderne literatuur, daarmee de nadruk leggend op hoe wij de teksten nu willen lezen. Voor een overzicht van de controverse zie Marjorie Ferguson and Peter Golding (1997).
- 4 Met betrekking tot 'Tjoek' merkte Cleintuar (1989) op dat het raar was dat zo een opmerkelijk verhaal zo weinig studie heeft gekregen. Dat is zo. Het verhaal zelf doet het goed: het is opnieuw uitgebracht als onderdeel van de gelijknamige bundel (1994, met een nawoord van Rudy Kousbroek), en het is vertaald in Indonesisch, Duits, en Engels (*Cuk* 1976, *Tschuk* 1993, in *The Hunt for the Heart* 1996).
- 5 Er zit iets willekeurigs in het kiezen van de Chinese elementen. Over die willekeur is getheoretiseerd door mensen als Hannah Arendt die het concept 'going visiting', introduceerde (een concept dat teruggaat op Walter Benjamins *flaneur*, Hannah Arendt 1982:156), of Michel de Certeaus die 'poaching' voorstelde. Beide begrippen benadrukken de partialiteit van lezen, dat we als lezer struikelen over iets toevalligs, iets dat ons bevreemdt, en ons interesseert. Die willekeur leidt overigens niet tot een willekeurige lezing. Het element dat ons opvalt of bevreemdt, dient — als het goed is — als startpunt voor een systematische analyse.
- 6 Metaforen hangen af van een relatie van identiteit in gelijkenis; een identiteit die niet compleet is maar juist ook verschillend. Metonymie werkt door contiguiteit, aangrenzende tekens worden vergeleken op een syntagmatische as (Van Alphen 1996:140). Voor een meer uitgewerkte analyse van de relatie tussen metafoor, icoon, en paradigma enerzijds, en metonymie, index en syntagma anderzijds, zie Kaja Silverman (1983), of Van Alphen (1988:75-79). Ik vermijd hier bewust om die twee rijtjes te beladen met een culturele toevoeging, bijvoorbeeld dat metafoor meer Westers is en metonymie meer Oosters (zoals bijvoorbeeld Tani E. Barlow 1989:9-10 beweert).
- 7 Het voert hier te ver om het verhaal van Tjoek en Man te zien als voorbeeld van het proces van territorialisering dat volgens Gilles Deleuze en Felix Guattari (1984) karakteristiek is voor het kapitalisme. Volgens Deleuze en Guattari verschuift het kapitalisme onophoudelijk grenzen, heft ze op, verandert ze, of herdefinieert ze wat zich binnen die grenzen bevindt. Wat Tjoek en Man met het graf doen, namelijk er een bedrijfje vestigen, is hiervan een fraai voorbeeld. Het interessante is

dat Deleuze en Guattari daarbij net als 'Tjoek' niet uitgaan van een tegenstelling tussen natuur en maatschappij. De twee zijn deel van één proces, niet omdat ze één zijn maar omdat ze in elkaar verglijden, aan elkaar raken.

- 8 Over het detail dat realistisch werkt, zie Roland Barthes (1984:167-174), Mieke Bal (1991:109-145, en 1996:54), of Frank Ankersmit (1989).
- 9 In het Maria Dermoûts verhaal 'Toetie' wordt een ander amfibisch dier gebruikt om de Indo mee aan te duiden: de 'boeaja', Maleis voor krokodil. (1990:633)
- 10 Nog een andere oorzakelijke relatie tussen lineariteit en vooruitgang betreft de idee van de preparatie op de komst van de messias. Zoals Ludwig Edelstein stelt: 'The role played by the teaching of the Jewish prophets — their Messianism — has been stressed as the harbinger of modern progressivism.' (Edelstein 1967:xx; zie ook Robert Nisbet 1980:47). Deze Christelijke idee wordt verder filosofisch politiek uitgewerkt in de negentiende eeuw in het werk van Hegel, Karl Marx, Auguste Comte en Herbert Spencer. In die eeuw raakt de idee van vooruitgang nauw verweven met de veronderstelde superioriteit van de Westerse beschaving en haar koloniale expansie (Arthur Herman 1997; zie ook Peter J. Bowler 1989:9; Bernstein 1993:310).
- 11 Voor kritiek op de opvatting dat literatuur een oplossing of verlossing in zich draagt, zie Leo Bersani 1994.



## Stand van zaken:

# *Geen rust voor de kunstlooien*

Over de stand van de Claus-studie

Geen auteur die aanzien geniet en op een oeuvre van enige omvang kan bogen, ontkomt eraan. Vroeg of laat wordt hij het middelpunt van een kring, genootschap of centrum dat de studie van zijn werk en persoon nastreeft en de resultaten openbaar maakt in een eigen periodiek. Zo is het Vestdijk, Achterberg, Hermans (die zelfs een heus instituut ten deel viel), Boon en Claus vergaan.

Een nadeel van deze genootschappelijke organisaties is de heterogene belangstelling van de leden. De belofte van stimulerende diversiteit verkeert dan licht in frustrerende controverses. Maar ook in te veel homogeniteit schuilt een gevaar: het ontstaan van een klimaat van inteelt en mutuele bewieroking, waarin geen prikkelende vragen opborrelen en afwijkende inzichten niet gedijen.

Niettemin zijn de voordelen onmiskenbaar. Bundeling van krachten voorkomt verspilling van energie. Belangrijke documenten en onderzoeksresultaten kunnen centraal worden beheerd en gezamenlijke initiatieven ontwikkeld. Het onderzoek naar het werk van Hugo Claus dat de laatste jaren is geëntameerd en verricht, maakt de positieve effecten zichtbaar. Waarmee niet gezegd wil zijn dat er voor die tijd niets is gepresteerd.

In een ongedateerde brief uit 1948 schrijft de dan achttien- of negentienjarige Hugo Claus aan de schilder Roger Raveel:

Ik geloof dat ik nog in de loop der maand een plaquette met verzen zal publiceren [...]. In de loop van volgende maand verschijnt mijn roman, als alles verloopt zoals voorzien nog dit jaar mijn novellenbundel en mijn toneelstuk.

Ik verlies heel weinig tijd en word onhandelbaar (Wildemeersch 1999, 586).

De beloften worden lang niet allemaal ingelost, maar de publiceerdrijf die Claus hier aan de dag legt, is sindsdien nooit meer geluwd. Het resultaat is een indrukwekkend literair oeuvre van meer dan honderd titels, dat vrijwel alle genres bestrijkt. Alleen het beschouwende proza is spaarzaam vertegenwoordigd. Zijn pic-

turale werk en zijn optreden als theater- en filmregisseur laat ik dan nog buiten beschouwing.

Dit oeuvre heeft over een periode van meer dan vijftig jaar gemengde reacties opgeroepen. 'Negentig procent van de recensies zijn ronduit afwijzend, vele zelfs beledigend van toon', beweert Paul Claes (1999, 73). Het lijkt een ongeloofwaardig hoog percentage, gezien de talrijke eerbewijzen waaronder Claus bijkans bedolven is geraakt, en maakt daarom nieuwsgierig naar de uitkomst van een degelijk onderzoek naar de receptie van zijn werk. Het zou een mooie gelegenheid bieden om de ontvangst in België te vergelijken met die in Nederland. Maar zo valt er nog wel meer te wensen.

Aan belangstelling van academische zijde heeft het Claus nooit ontbroken, al heeft hij daar meermaals over geklaagd:

Ik ga de mensen in de schouwburg niet lastig vallen met rare quasi erudiete hints naar de structuur. Het moet eruit zien, alsof het bijna echt is. Maar de mensen die daarvoor betaald worden, die tot professor benoemd worden en die als kunstvlooien leven van de originele produkten van de auteurs, hun plicht is het om dergelijke zaken te zien. Dat is hun werk. Als de universiteiten jaarlijks zoveel mensen afleveren die op dat terrein werkzaam zijn, dan is het minste wat ik kan vragen dat ze de meest voor de hand liggende elementen in een literair werk ontdekken.<sup>1</sup>

Claus doet zijn beklag naar aanleiding van de reacties op het toneelstuk *Vrijdag* (1969), dat van academische zijde overigens druk is becommentarieerd.

Wat 'de meest voor de hand liggende elementen' zijn, laat verder enige discussie toe. Reeds in de jaren zestig heeft Jean Weisgerber diepgaand aandacht besteed aan het werk van Hugo Claus, waardoor hij kan gelden als de grondlegger van de Claus-studie. Hij herleidde de thematiek tot twee mythen: die van Oedipus en die van de zondeval. In de antiek-heidense mythe krijgt de problematiek van het gezin gestalte: de manlijke hoofdfiguur rivaliseert met de vader (figuur) en slaagt er niet in zich te onttrekken aan de invloed van de moeder of haar plaatsvervangsters, waardoor zijn volwassenwording stagneert. De initiatie door het verwerven van kennis is het thema van van de bijbels-christelijke mythe. Voor wie de inwijding in de volwassen wereld heeft ondergaan, gemarkeerd door een kennismaking met de seksualiteit, behoren de zuiverheid en ongebondenheid van de jeugd definitief tot het verleden. Weisgerber situeert het werk van Claus ook literair-historisch, tegen de achtergrond van modernisme en experimentele kunst. Onverminderd waardevol is zijn monografie *Hugo Claus. Experiment en traditie* (1970), waarin hij zijn inzichten uit deze jaren heeft samengevat. Als eerste gaat hij uitvoerig in op de talrijke allusies en citaten, waarvan Claus zich bedient. Baanbrekend is zijn artikel over *De verwondering*; 'Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor'. Daarin analyseert en interpreteert hij de verwijzingen in deze roman naar onder andere de *Divina Commedia* van Dante en de vegetatiemythen die James George Frazer beschreef in *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*.<sup>2</sup> Weisgerber laat zien hoe het vlechtwerk van

allusies en citaten functioneert binnen de oedipale en inwijdingsthematiek die ook in *De verwondering* herkenbaar is.

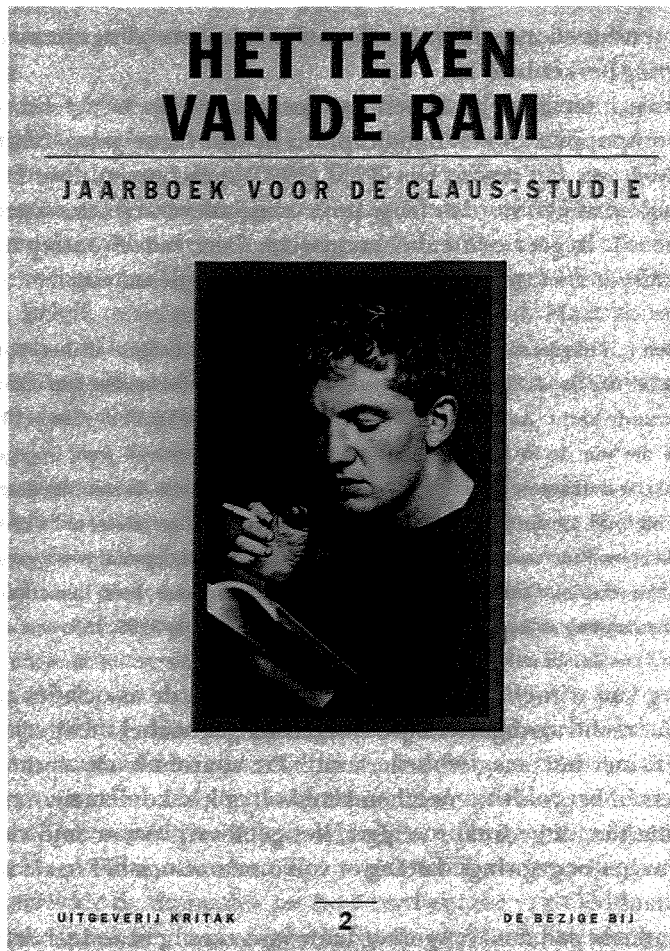
Het speuren naar intertextuele elementen is een hachelijke bezigheid, waarbij eruditie zich kan ontpoppen als een handicap. Dit bewijst *Claus' geheimschrift. Een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België* (1995), geschreven door Dina en Jean Weisgerber. In deze studie worden langs puur associatieve weg uiterst gezochte relaties geconstrueerd. Ik geef een enkel voorbeeld. Over het 'Frontreparaturbetrieb ERLA', dat in *Het verdriet van België* voorkomt, schrijven de auteurs:

Indien men [...] uitgaat van de volgorde van de letters in het Latijnse alfabet en, rekening houdend met het feit dat de "j" daarbij niet van de "i" werd onderscheiden, aan elke letter een wiskundige waarde hecht (A=1, B=2 enz.), dan verkrijgt men voor ERLA de som  $5+17+11+1=34$ . Dat is precies die van de in het "magische vierkant", de z.g. *mensula Jovis*, opgegeven getallen. Magisch is dat vierkant in die zin dat, in welke richting dan ook, de som van de getallen onveranderlijk blijft: 34. In zijn prent *Melancholia I* heeft Albrecht Dürer (al...er of ERLA) zo'n vierkant uitgebeeld achter een treurende engel. Het werd als talisman opgevat, een tegengif voor zwartgalligheid en verdriet: Constance Seynaeve, de moeder van Louis, heeft immers een verhouding met Henny Lousengier (la...er), de ERLA-directeur (Weisgerber 1995, 15).

Langs deze weg kan vrijwel alles worden bewezen, want de associaties zijn volstrekt willekeurig. Wat rechtvaardigt het bijvoorbeeld via gegoochel met getallen een verband te leggen met het 'magische vierkant'? En waarom is de aanwezigheid van identieke letters in bepaalde namen betekenisvol, ook al komen zij overeen met de lettercombinatie die, uitgedrukt in cijfers, het getal van voornoemd vierkant oplevert? Waarbij in het oog springt dat Dürer volkomen associatief in de interpretatie wordt betrokken.<sup>3</sup>

Op het intertextuele pad dat Weisgerber in de jaren zestig baande, heeft Paul Claes in de volgende decennia grote vorderingen gemaakt. Zijn aandacht ging vooral uit naar de antiek-heidense kant van Claus' oeuvre. (De bijbels-christelijke zijde is verhoudingsgewijs minder bestudeerd.) De kroon op zijn werk zette Claes met *De mot zit in de mythe*, als dissertatie uitgebracht in 1981 en met weglating van veel theorie van de intertextualiteit in 1984 onder dezelfde titel als handelseditie herdrukt. Claes levert een grondige beschrijving van de vrijmoedige en originele wijze waarop Claus uit antieke bronnen put.

Genoeg nu over het verleden. Sinds 1994 verschijnt *Het teken van de ram*. Hoofdredacteur is Georges Wildemeersch, de auteur van *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs* (1973), een studie die vooral Claus' poëzie belicht. Hij wordt bijgestaan door een redactie van Claus-kenners uit België en Nederland. De 'Verantwoording' in de eerste aflevering van *Het teken van de ram* laat nog vele mogelijkheden open. Het jaarboek afficheert zichzelf als 'een vakblad voor Claus-liefhebbers', dat het werk van Claus 'zo ondogmatisch en zo veelzijdig mogelijk' wil benaderen. En niet alleen het literaire werk zal aandacht krijgen:



Ook de activiteiten van de beeldend kunstenaar, de scenarist, de film- en de theaterregisseur staan op het programma, evenals de inbedding van al deze werkzaamheden in een ruimere (maatschappelijke, culturele, artistieke...) context.

In de 'Verantwoording' wordt verder beloofd dat het jaarboek een aantal vaste rubrieken zal bevatten, zoals een kroniek en een bibliografisch gedeelte. Dit hangt samen met het voornemen per aflevering nader in te gaan op het werk uit een bepaalde periode.

Wat is er terechtgekomen van deze plannen? Er zijn tot nu toe twee jaarboeken verschenen, in 1994 en in 1996. *Het teken van de ram 3* zal in het voorjaar van 2000 uitkomen, deze keer voorzien van een ondertitel die niet strijdig is met een onregel-

matige verschijningsfrequentie: 'Bijdragen tot de Claus-studie'. Overeenkomstig de aankondiging concentreert elke aflevering zich op een bepaald tijdvak: de tijd tot 1950 in het eerste deel, 1950-1955 in het tweede en 1955-1965 in het derde. Uit elke periode is ongepubliceerd werk opgenomen: in het eerste deel gedichten en in het tweede deel gedichten, verhalen en brieven aan Simon Vinkenoog. In aflevering 3 wordt een selectie openbaar gemaakt van Claus' radiobijdragen uit de jaren zestig, over auteurs als Faulkner, Nabokov, Salinger en Streuvels. Dit is uiterst welkom materiaal, daar de werkexterne poëtische uitlatingen van Claus schaars zijn.

Elke aflevering bevat verder een beschrijvende bibliografie van het werk dat in de betreffende periode verscheen en een kroniek, waarin onder meer de artistieke contacten en interesses van Claus zijn geboekstaafd. Het beeld van de context wordt aangevuld door artikelen over de bemoeienissen met de tijdschriften *Soldatenpost*, *Janus* (dat in een vergevorderd stadium van voorbereiding bleef steken) en *Tijd en mens*, en Claus' schilderkunstige activiteiten.<sup>4</sup>

De poëzie uit de perioden 1945-1950 en 1950-1955 wordt belicht door Dirk de Geest, die daartoe telkens één gedicht als vertrekpunt kiest. Helaas is er geen vervolg in *Het teken van de ram 3*. G.F.H. Raat beschrijft de ontwikkeling van Claus' proza in de drie opeenvolgende perioden.

Echter, niet alle voornemens uit de 'Verantwoording' zijn verwerkelijkt. Zo valt op dat de academische bijdragen overheersen, ook in het gedeelte van het periodiek dat niet voor de centrale periode is gereserveerd. Bezwaarlijk is dit niet, omdat op deze manier een te grote heterogeniteit wordt vermeden. Voorts zijn Claus' activiteiten als beeldend kunstenaar onderbelicht gebleven, terwijl hier allerlei boeiende verbanden bestaan met zijn literaire werk, zeker in zijn experimentele jaren. Het toneelwerk van Claus is er tot nu toe helemaal bekaaid van afgekomen; pas in *Het teken van de ram 3* wordt er voor het eerst over geschreven. Maar dit deel van zijn oeuvre heeft van academische zijde nooit veel aandacht gekregen.

Het zijn veel gebezigde woorden, maar zij zijn ook hier van toepassing: 'Er is nog veel te doen!' Om de bestudering van Claus' werk te bevorderen, is in 1996 aan de Universitaire Instelling Antwerpen het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus opgericht, met als directeur Georges Wildemeersch. Het centrum werkt in eerste instantie aan de opbouw van een archief, hetgeen neerkomt op het verzamelen, ordenen en digitaal beschrijven van de immense hoeveelheid journalistieke en academische bijdragen die aan Claus en zijn werk is gewijd. Ook gepubliceerde en ongepubliceerde teksten van de auteur, in manuscript, typoscript of in enigerlei gedrukte vorm, worden stelselmatig bijeengebracht.

Daarnaast wordt energie gestoken in de ontsluiting van de biografie. Nieuw materiaal wordt verzameld en geordend, terwijl al bekende gegevens op hun juistheid worden gecontroleerd. Enige haast is hier geboden, omdat een aantal belangrijke informanten langzamerhand een hoge leeftijd heeft bereikt.

Tot het bezit van het centrum behoren enkele duizenden besprekingen, artikelen, essays, analyses en interviews, waaronder de volledige verzameling van de auteur.

Verder bevat de collectie vele tientallen exemplaren en kopieën van Claus-publicaties in allerlei periodieken, als mede ca. 2500 bladzijden manuscripten en typoscripten uit het privé archief van de auteur. Zo is er een vertaling van Becketts *All that fall* en correspondentie met bevriende kunstenaars als Roger Raveel, Jan Walravens, Karel Appel en Fons Rademakers.

Hoewel Hugo Claus de faam van literair wonderkind niet af schijnt te kunnen leggen, werd hij op 5 april 1999 zeventig jaar. Een mijlpaal die op 7 mei van hetzelfde jaar luister werd bijgezet met een congres te Antwerpen, 'Facetten van Hugo Claus, schrijver', waarop gereputeerde Claus-specialisten spraken over zijn werk. Diezelfde dag werd een boek gepresenteerd, getiteld *Hugo Claus: "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht"*. De ondertitel van dit door Georges Wildemeersch en Gwennie Debergh geredigeerde overzichtswerk geeft nauwkeurig aan wat het behelst: *Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Claus zelf wordt via citaten uit interviews aan het woord gelaten over kritiek, critici, theater en theaterkritiek. Daarnaast maakt een viertal deskundigen de balans op van de Claus-studie, waarbij Dirk de Geest zich richt op de poëzie, Gerard Raat op het proza, Jaak van Schoor en Christel Stalpaert op het toneel en Bert Vanheste op de tekstexterne benadering van Claus' werk. Zij brengen niet alleen het al geëxploreerde terrein in kaart, maar trachten ook lacunes te signaleren die bij voorrang opgevuld dienen te worden. Hun verzamelde wensen zijn goed voor een onderzoeksprogramma met een looptijd van vele jaren. Ik zal deze wensen hier niet herhalen, maar als basis gebruiken om enkele richtingen aan te geven die het Claus-onderzoek zou kunnen inslaan.<sup>5</sup>

Het merendeel der onderzoekers heeft zich tot nu toe geconcentreerd op één genre, gesitueerd in één bepaalde periode, doorgaans die voor het midden van de jaren zestig. Van dit genre werd vervolgens een klein gedeelte onderzocht. Wildemeersch analyseerde in zijn proefschrift *De snelschrijver onder de linde* bijvoorbeeld één poëziebundel: *De Oostakkerse gedichten*. Nauwgezette interpretatie van de gedichten brengt hem tot de stelling dat de snelschrijver, genoemd in het openingsgedicht, het enige personage is. In de wereld die hij creëert, figureren afsplitsingen van hemzelf. Twee archetypische beelden beheersen zijn zielenleven: de Moeder en de Zoon. Zij treden op in velerlei mythische gedaanten. Hoewel de zoon voor de moeder kiest, wordt zijn gedrag bepaald door de normen van de vader. De studie van Wildemeersch ontleent zijn waarde niet alleen aan de interpretatie van *De Oostakkerse gedichten*. Hij maakt een aantal patronen zichtbaar, dat van belang is voor het gehele oeuvre.

Dirk de Geest beperkt zich in zijn dissertatie *Onbewoonbare huizen zijn de woorden* (oorspronkelijk verschenen in 1986 en in 1989 in een herziene versie herdrukt) tot één gedicht, 'In verwachting', uit de cyclus 'paal en perk'. Toch gaat het hem slechts ten dele om dit gedicht. De Geest is primair gericht op de problematiek van het lezen en interpreteren, de taalopvatting (vergelijk de titel) en de conventies die daarbij in het spel zijn en de vertekeningen die daaruit voortvloeien. Over *Onbewoonbare huizen zijn de woorden* zweeft onmiskenbaar de geest van Derrida. De twaalf regels die het gedicht van Claus telt, worden afgetast op alle mogelijke semantische en syntactische ver-



banden. De Geest wil geen afgeronde interpretatie leveren: 'Er zijn, met andere woorden, slechts deze fragmentaire, vaak tegenstrijdige notities' (De Geest 1989, 232). Hij is gefixeerd op het verlies dat optreedt bij de definiëring van een onderzoeksobject of -doel. Toegegeven, de keuze voor een theorie en een daardoor geconstitueerd object heeft onvermijdelijk tot gevolg dat andere mogelijke aspecten en vragen uit het zicht verdwijnen. In zoverre betekent kiezen steeds verliezen. Echter, de reikwijdte van de op deze manier gedane uitspraken moge beperkt zijn, zij zijn in principe wel toegankelijk voor controle. Bovendien is het gevolg van niet kiezen ook verliezen. De Geest accentueert bijvoorbeeld het discontinue in de betekenisvorming, waardoor de semantische continuïteit wordt verwaarloosd.<sup>6</sup>

Het zou de moeite lonen de genre grenzen te overschrijden, opdat een studie beschikbaar komt, waarin de belangrijkste inzichten over Claus' werk in een hecht verband worden samengebracht. Een dergelijke synthese zou een voortreffelijke uitvalsbasis vormen voor een voortgaande verkenning van zijn veelkantige en weerbarstige oeuvre. Vanzelfsprekend is hiermee niet geïmpliceerd dat de interpretatie van afzonderlijke werken gestaakt dient te worden. Vooral na 1970 heeft Claus nog veel geschreven dat tot nu toe slechts oppervlakkig is bestudeerd.

Gezien de huidige grote biografische belangstelling, ook binnen de literatuurwetenschap, ligt het voor de hand te vragen om een biografie van Claus, zoals Vanheste doet in zijn overzicht. Ik betwijfel of dit op dit ogenblik een realistisch plan is, al kan men slechts benieuwd zijn naar de context waarin het werk van Claus ontstond. Ik vermeld met opzet het werk, daar er in mijn ogen weinig of niets is gewonnen met schrijversbiografieën waarin het literaire werk als een bijkomstigheid wordt afgedaan, zoals de levensbeschrijvingen van Achterberg en Slauerhoff bewijzen, die Wim Hazeu publiceerde. Het biografische project dat dit jaar bij het Studie- en documentatiecentrum Hugo Claus van start is gegaan, en dat zich richt op de jaren die ook worden beschreven in *Het verdriet van België*, belooft in ieder geval de literatuur niet uit het oog te verliezen.

De bestudering van het toneelwerk verdient een hoge prioriteit. Claus mag dan de produktiefste Nederlandstalige toneelschrijver zijn van na de tweede wereldoorlog, over zijn dramatische oeuvre zijn slechts twee studies in boekvorm verschenen. *Over Claus' toneel* van Jacques de Decker dateert reeds van 1971. Het is een bundeling van stukken die sterk uiteenlopen in lengte, maar veel te bieden hebben. Interessant is bijvoorbeeld dat De Decker aandacht besteedt aan de buitenlandse voorbeelden die Claus hebben geïnspireerd, zoals de Elizabethaanse toneelschrijvers en Antonin Artaud.

Minder positiefs valt er te zeggen over *Het Paard Begeerte. Aspecten van het toneel van Hugo Claus* (1994), geschreven door Johan Thielemans. Zowel qua inhoud (een reeks aanzetjes) als qua omvang (94 bladzijden, inclusief bibliografieën en foto's) is het een mager werkje. Het totale beeld is enigszins genant: een auteur met een fascinerend dramatisch oeuvre, dat tientallen titels omvat, vertalingen en bewerkingen inbegrepen, heeft in boekvorm een respons gekregen van nog geen 250 bladzijden.

Deze treurige stand van zaken valt ook af te lezen aan de bijdrage van Jaak van Schoor en Christel Stalpaert over de studie van Claus' toneelwerk aan *Hugo Claus: "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht"*. In plaats van de publicaties over Claus' dramatische werk kritisch te wegen, zijn zij, bij ontstentenis daarvan, meer dan eens gedwongen op dit werk zelf in te gaan. Zij belichten de verschillende stromingen waaraan Claus schatplichtig is: het absurde theater, het surrealisme en het naturalisme, en de vormen waarvan hij zich heeft bediend: de tragedie, het psychodrama, de monoloog en de eenakter, om er slechts enkele te noemen. Tevens gaan zij in op de antieke mythen die Claus door zijn stukken weeft en op zijn taal (vaak een mengvorm van dialect en Algemeen Beschaafd Nederlands). Tot slot signaleren zij de afwezigheid van opvoeringsanalyses.

Zo weinig commentaar als het toneel van Claus heeft uitgelokt, zo veel is er gepubliceerd over zijn poëzie en proza, meestal in de vorm van analyses van afzonderlijke romans en gedichten. De dichter heeft de gewoonte bij herdrukken van zijn poëzie, bijvoorbeeld in een verzamelbundel, veranderingen aan te brengen in zijn gedichten. (Zijn romans laat hij in het algemeen – er zijn enkele uitzonderingen – na de eerste druk ongemoeid, met als nadelig gevolg dat bepaalde zetfouten een taai leven is beschoren.) Het verbaast dan ook niet dat Dirk de Geest om een wetenschappelijk verantwoorde tekstuitgave vraagt van Claus' poëtische werk. Het is inderdaad belangrijk de varianten vanaf de eerste druk te inventariseren en daarbij de eventuele voorpublicaties niet te vergeten. Maar bij deze weinig spectaculaire doch nuttige arbeid mag het niet blijven. De aldus verzamelde gegevens behoeven interpretatie, bijvoorbeeld in het licht van Claus' poëtische en poëtische ontwikkeling.

Het ontbreken van deze interpretatieve component vormt een belangrijke beperking van *Een huis dat tussen nacht en morgen staat. Varianten bij Hugo Claus*, uitgegeven door Peter Roelens en Edward Vanhoutte. In de beschouwing 'Het oog der wakende maagden. Over de receptie en de editie van Een huis dat tussen nacht en morgen staat', die is toegevoegd aan de registratie van de varianten, schrijft Vanhoutte dat hij zich onthoudt van 'literatuurinterpreterende en stilistische commentaar die de functie en de oorzaken van de varianten evalueert'.<sup>7</sup> Het eigenlijke werk laten de editoren dus liggen, hetgeen bijzonder spijtig is.

De interpretatie wordt niet geschuwd in de onlangs opgezette reeks 'Wetenschappelijke Edities Hugo Claus'. De redactie bestaat uit Paul Claes, Dirk de Geest, Jean Weisgerber en Georges Wildemeersch. De bedoeling is ongepubliceerd werk van Claus uit te geven, waarmee een wens in vervulling gaat die in kringen van Claus-specialisten vaak valt te beluisteren. Als eerste staat de bundel *Herbarium* op het programma: vijftien prozagedichten in handschrift bij evenzovele tekeningen van de auteur, voorafgegaan door een geïllustreerde titelpagina en afgesloten door een prozatekst bij zes tekeningen. De bundel dateert van december 1949. Editeur is Georges Wildemeersch.

De delen van de reeks krijgen een uniforme opzet: verantwoording van de uitgave,

reproductie van de tekst, illustratiemateriaal en een uitvoerig commentaar. In dit laatste gedeelte wordt de ontstaansgeschiedenis belicht, indien mogelijk de receptie beschreven, het werk geanalyseerd en geïnterpreteerd en vervolgens gesitueerd in het oeuvre en de literatuur- en/of kunstgeschiedenis.

Een domein dat nog goeddeels braak ligt in de Claus-studie is dat van de poëtica. De oorzaak is evident en werd al gememoreerd: buiten zijn werk heeft Claus zich vooral in interviews over zijn literatuur- en kunstopvattingen uitgelaten, afgezien van een moeilijk toegankelijke tekst als *Karel Appel, schilder* (1964). Er zijn echter veel poëtische gedichten van zijn hand, terwijl ook het proza poëtische passages bevat, zoals het hoofdstuk 'De tuin der beelden' in *De verwondering*. Een systematisch diachroon onderzoek naar de werkinterne poëtica, aangevuld met een analyse van de werkexterne bronnen, vormt een moeilijke, maar fascinerende onderneming.

En zo is er nog veel meer dat om opheldering vraagt. Wat is bijvoorbeeld de literair-historische plaats van Hugo Claus? In hoeverre kan hij als een experimenteel kunstenaar gelden? *Het teken van de ram 2*, gewijd aan de periode van het experimentalisme, biedt veel interessante informatie, maar laat nu juist deze vraag onbeantwoord. Wie schrijft de eerste studie over taal en stijl van zijn proza? Het betreft immers een auteur die ook dichter is en door velen vooral in die hoedanigheid wordt gewaardeerd.

De 'kunstvlooiën', zoals Hugo Claus de onderzoekers van zijn werk weinig vleiend betitelde, is voorlopig geen rust vergund. Maar passiviteit is toch geen eigenschap van deze springerige diertjes. Als zij daarbij hun activiteiten enigszins op elkaar weten af te stemmen, staan de Claus-studie nog mooie tijden te wachten.

**G.F.H. Raat**

### **Bibliografie**

**Paul Claes**, *De mot zit in de mythe. Antieke intertextualiteit in het werk van Hugo Claus*. Leuven 1981.

**Paul Claes**, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam 1984. (bewerkte handelseditie van de dissertatie uit 1981)

**Paul Claes**, 'Claus en de kritiek'. In: Georges Wildemeersch en Gwennie Debergh (red.). *Hugo Claus: "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven 1999, p. 73-75.

**Jacques de Decker**, *Over Claus' toneel*. Antwerpen 1971.

**Dirk de Geest**, *Onbewoonbare huizen zijn de woorden. Notities rond een gedicht van Hugo Claus uit "paal en perk"*. Leuven 1986.

**Jos Joosten**, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen 1996.

**Gerd de Ley**, *Hugo Claus: De pen gaat waar het hart niet kan*. Samengesteld door -. Amsterdam/Borsbeek 1980.

- G.F.H. Raat, 'Niet kiezen is ook verliezen' [Bespreking van Dirk de Geest, *Onbewoonbare huizen zijn de woorden. Notities rond een gedicht van Hugo Claus uit 'paal en perk'*. Leuven 1989]. In: *Literatuur* 8 (1991), nr. 5 (september-oktober), p. 338-340.
- G.F.H. Raat, "'Alles vloeit'" [Bespreking van Dina en Jean Weisgerber, *Claus' geheimschrift. Een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België*]. In: *Literatuur* 15 (1998), nr. 1 (januari-februari), p. 57-58.
- Peter Roelens en Edward Vanhoutte (red.), *Een huis dat tussen nacht en morgen staat. Varianten bij Hugo Claus*. Gent z.j. [1999].
- Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 1*. Leuven-Amsterdam 1994.
- Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 2*. Antwerpen-Amsterdam 1996.
- Johan Thielemans, *Het Paard Begeerte. Aspecten van het toneel van Hugo Claus*. Amsterdam 1994.
- Dina en Jean Weisgerber, *Claus' geheimschrift. Een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België*. Brussel 1995.
- Jean Weisgerber, 'Devotissimus et doctissimus doctor'. In: Kees Fens e.a. (red.), *Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam 1967, p. 119-140.
- Jean Weisgerber, *Hugo Claus. Experiment en traditie*. Leiden 1970.
- Georges Wildemeersch, *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*. Brugge-'s-Gravenhage 1973.
- Georges Wildemeersch, *De snelschrijver onder de linde. Een interpreterend onderzoek van de relatie tussen mens, natuur en bovennatuur in Hugo Claus' Oostakkerse gedichten*. Wilrijk 1984.
- Georges Wildemeersch, 'Hugo Claus en *Tijd en Mens*: wat voorafging (1947-1949)'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 144 (1999), nr. 5 (oktober), p. 581-594.
- Georges Wildemeersch en Gwennie Debergh (red.), *Hugo Claus: "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven 1999.

## Noten

- 1 Citaat uit een interview met P. de M., dat op 27 april 1979 verscheen in *De Nieuwe*. Het werd gebundeld in *De Ley* 1980. Aldaar p. 259.
- 2 Zie Weisgerber 1967. Van *The Golden Bough* verscheen in 1995 een Nederlandse vertaling van de hand van Aris J. Braam onder de titel *De gouden tak. Over mythen, magie en religie*.
- 3 Zie Raat 1998 voor een uitvoeriger bespreking.
- 4 Het vijfde nummer van jaargang 144 van *Dietsche Warande & Belfort* (oktober 1999) is geheel gewijd aan *Tijd en mens*. Over hetzelfde blad schreef Jos Joosten zijn dissertatie: *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en mens (1949-1955)*, Nijmegen 1996.
- 5 In het navolgende heb ik mede gebruik gemaakt van de (niet gepubliceerde) lezing waarmee Georges Wildemeersch op 7 mei 1999 het genoemde congres afslot. Ik dank hem voor het ter beschikking stellen van de tekst.
- 6 Uitvoerder hierover is Raat 1991.
- 7 Roelens en Vanhoutte 1999, 117 (noot 40). Zie ook 125 (noot 62).



## Grensverkeer

### *Histoire à la française*

Rondkijkend in een goede Franse boekhandel – mijn favoriet is *La Hune* op de Parijse Boulevard Saint-Germain – valt me herhaaldelijk op hoeveel vertaalde literatuur van niet-Franse origine er op de schappen staat, keurig ingedeeld naar taalgebied van herkomst. Du Perron, Haasse en Claus vinden daar in Franse vertaling hun vanzelfsprekende plaats in de wereldliteratuur. Zo'n *librairie* is een sterk argument tegen de in onze streken nog altijd warm gekoesterde mythe van de xenofobe Franse cultuur. Het lijkt zelfs of het assortiment buitenlandse belletrise er ruimer en geschakeerder is dan in boekhandels in Angelsaksische landen. Natuurlijk, er zijn tegenvoorbeelden; Franse literatuurwetenschappers verwijzen ongaarne naar teksten uit de kleinere letterkundes. En wanneer ze het wel doen, laten ze de Lage Landen doorgaans links liggen. Maar is zulke onkunde niet mede te wijten aan de Nederlanders en Vlamingen zelf, die jarenlang verzuimd hebben hun letterkunde en literatuurwetenschap buiten de grenzen aan de man te brengen? En dat zal wel weer iets te maken hebben met die andere mythe, dat onze literaire cultuur vooral importerend en absorberend van aard zou zijn, en dus voor het buitenland oninteressant. Toen Hella Haasse onlangs een tournee door Canada had gemaakt, omdat er vertalingen van haar werk bij een Frans-Canadese uitgeverij waren verschenen, was dat voor het *Radio 1 Journaal* voldoende aanleiding om haar na terugkomst de microfoon voor te houden. Helaas ging het vraaggesprek al spoedig de mist in, doordat de verslaggever maar niet kon begrijpen bij welk lezerspubliek de schrijfster ginds populair was: ze had zeker voor de Nederlandse emigrantengemeenschap gesproken? O nee, echt voor Canadezen? Franstalige Canadezen zelfs? Maar wat vonden die dan zo interessant aan haar werk? Dat het zo echt Hollands was, misschien? Alleen de wijsheid waarmee de schrijfster het gesprek uit nevelige klompensferen naar de frisse wind van de internationale Republiek der Letteren wist te loodsen, kon het interview nog enigszins redden. Het is duidelijk dat beide *idées reçues* – het xenofobe Frankrijk en de voor buitenlanders oninteressante Nederlandse letteren – een literair exportbeleid met betrekking tot Frankrijk danig in de weg zitten.

Het mag daarom een klein wonder heten dat er sinds medio vorig jaar een gede-

gen en lezenswaardige *Histoire de la littérature néerlandaise* in de Franse boekwinkels ligt (winkelprijs 390 FF, 923 pp. waarvan 120 voor registers, bibliografie en een chronologische lijst van verschijningsdata), door uitgeverij Fayard gepubliceerd in een monumentale reeks die ook de Japanse, Poolse, Amerikaanse, Spaanse, Scandinavische en Russische letterkundes bestrijkt. Het *Handboek-Fayard*, zoals het in kleine kring al is gaan heten, kon tot stand komen door bemiddeling en steun van verschillende instanties, zoals het onvermoeibare Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds, de Nederlandse Taalunie, het Leidse NWO-onderzoeksproject NLCM (Nederlandse Literatuur en Cultuur van de Middeleeuwen), het Centre National du Livre en het Vlaams Fonds voor de Letteren. De hoofdredactie was in handen van Hanna Stouten, Frits van Oostrom en Jaap Goedegebuure. Verder werkten mee Herman Pleij, Eddy Grootes, Riet Schenkeveld-van der Dussen, Willem van den Berg, Ton Anbeek en Anne Marie Musschoot. De Nederlandse presentatie, begin juli 1999 in het *Maison Descartes* in Amsterdam, bleef niet onopgemerkt in de dagbladers. Willem Kuipers besloot zijn bespreking in *De Volkskrant* (9 juli 1999) met de aanbeveling 'deze *Histoire* in het Nederlands te vertalen. Hier ontbreekt immers zo'n boek'.

Dat laatste klopt, maar de toestand is minder dramatisch dan Kuipers suggereert. Een narratief opgezette Nederlandse literatuurgeschiedenis in een band hebben we op dit ogenblik inderdaad niet. We hebben wel *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, met 151 dieptepeilingen. Het boek is sinds zijn introductie in 1993 een groot verkoopsucces gebleken, een kaleidoscoop van de recentste ontwikkelingen in het vak, en het blijkt te fungeren als wegwijzer naar nieuwe paden in onderzoek en onderwijs. Een continue chronologische ontwikkelingslijn geeft de *NLG* echter niet. Die is wel te verwachten van de op stapel staande nieuwe literatuurgeschiedenis in acht delen, die op dit moment wordt geschreven en binnen enkele jaren door uitgeverij Prometheus op de markt zal worden gebracht. Het werk is nog niet gedoopt met een eigen naam, maar gaat voorlopig door het leven als het 'Taalunieproject', vernoemd naar de instantie die het geld ervoor heeft verworven en de logistieke ondersteuning verzorgt. De betrokken auteurs, adviseurs en hoofdredactie – sommigen ook al te vinden in de equipe van de *Histoire* – overleggen dikwijls over inhoud en structuur, en zijn het erover eens dat de komende literatuurgeschiedenis de vorm van een goed verteld verhaal moet krijgen. In dat chronologisch opgezette discours zal de canon niet worden losgelaten, maar waar nodig worden geproblematiseerd; er zal veel aandacht zijn voor de context, voor diachrone ontwikkelingen, voor de rol van literaire instituties en systemen. Hoe verhoudt zich nu het *Handboek-Fayard* tot enerzijds de *NLG* en anderzijds het lopende project?

Allereerst is de *Histoire* speciaal geschreven voor de Franse markt. Dat betekent dat het boek zich niet zonder meer leent voor een vertaling in het Duits, Engels of Nederlands, omdat dan andere soorten lezers met andere soorten voorkennis in beeld komen. Van de internationale connecties zijn in de *Histoire* vooral de Franse

duidelijk geaccentueerd, van *Lancelot en prose* via Van Effens spectator *Misanthrope* ('rédigé en français, mais il n'y règne nullement un esprit français') tot en met de parallellen tussen *Revenir à Ina Damman* en *À la recherche du temps perdu*. Slechts een enkele keer pakken de vergelijkingen wat gewild uit, bijvoorbeeld wanneer de ruzie tussen Kloos en Verwey als 'un tiède remake du conflit Rimbaud-Verlaine' wordt gekarakteriseerd.

Wat wordt er met de canon gedaan? De komende literatuurgeschiedenis zal de canon niet loslaten, maar wil wel het ontstaan ervan belichten en problematiseren. De *NLG* kon zich bij de 151 proefboringen een aantal interessante extra-canonieke verkenningen permitteren, zoals de verspreiding van populaire lectuur in de zeventiende en achttiende eeuw (hoofdstukken 52 en 58), de boekenlijst van Saakes (hoofdstuk 70) of de emancipatie van de kinder- en jeugdliteratuur (hoofdstuk 130). Hierbij vergeleken is het *Handboek-Fayard* orthodoxer, canoniëker. Het heeft begrijpelijkerwijs weinig zin om de achterkant van de canon te bespreken met een publiek dat de voorzijde nog moet ontdekken. Saakes en Annie M.G. Schmidt komen er dus niet in voor, en van de laatste is dat misschien meer te betreuren dan van de eerste. Toch zijn er opvallende nieuwkomers, zoals de zeventiende-eeuwers dominee Busschop, Geertruyd Gordon en Olfert Dapper. Naar laatstgenoemde, de 'premier africaniste de tous les temps', is in Amsterdam een straat genoemd, in Parijs een museum van Afrikaanse kunst en ethnografie (*Musée Dapper*, 50, Boulevard Victor Hugo). Anna Maria van Schurman prijkt terecht op de eerste plaats van de 'femmes écrivains' van de Gouden Eeuw; Knuvelder had haar nog ongenoemd gelaten. Was de periode van de middeleeuwen (gerekend tot aan het humanisme van de jaren 1560) in de *NLG* mogelijk ondervertegenwoordigd door het ontbreken van exacte data als aanknopingspunt, in de *Histoire* lijkt die achterstelling te zijn weggewerkt. Een ruwe rekensom levert een stijging van het percentage aan de middeleeuwen gewijde tekstbladzijden op van 17 naar 19. Was er in de *NLG* uiteraard geen sprake van een doorlopend *récit*, er liet zich uit de 151 bijdragen in al hun diversiteit wel een algemene tendens naar contextualisering afleiden: het literaire feit werd geplaatst tegen zijn historische, sociale, filosofische, culturele of technische achtergrond. De *Histoire* blijkt in dit opzicht enigszins ambigu. Literaire systemen worden door de hele geschiedenis heen zichtbaar gemaakt, maar de contextualisering, inclusief de aandacht voor instituties, is het sterkst in de oudere perioden; ze neemt af in de behandeling van de negentiende en twintigste eeuw waar de schijnwerper vooral poëtische kwesties belicht. Deze tweeslachtigheid is verklaarbaar uit de praktijk van het huidige onderzoek aan onze universiteiten: de inbedding van de literatuur- in de cultuurgeschiedenis is daar het verst voortgeschreden voor de historische perioden tot circa 1800. Of deze Vlaams-Nederlandse academische praktijk ook spoort met de belangstellingen van de beoogde lezers van de *Histoire*, blijft een open vraag. Franse lezers zijn naar mijn indruk meer dan hun noorderburen geïnteresseerd in politieke geschiedenis: staatsvorming, kolonialisme, dekolonisatie. Als politieke achtergronden vinden we

hier wel het Hollands-Beierse huis, de stadscultuur van de late middeleeuwen en de 'essors économiques' van Antwerpen voor en Amsterdam na 1585, maar opvallend weinig over de impact van de Napoleontische tijd, het ontstaan van België als francofone eenheidsstaat in 1830 of – behalve dan bij individuele auteurs – de Indische dimensie van de Nederlandse letteren.

Als verhaal, als leesstof, ook voor wie al vertrouwd is met de grote lijnen en veel van de details, is de *Histoire* een aangenaam boek. Voor de kenner duiken hier en daar verrassende gezichtspunten op naast elegante samenvattingen, terwijl de beginner enorm veel nieuws zal leren. Over het lezen van literatuurgeschiedenissen is *mutatis mutandis* hetzelfde te zeggen als wat Frits van Oostrom vaststelt over de Arthurstof (p. 31): 'Si l'on n'a lu qu'un seul texte [...], autant dire qu'en fait on n'en a lu aucun; le charme du genre réside précisément dans le fait de placer de nombreux textes les uns à côté des autres, qui chaque fois puisent à la même source, mais chaque fois d'une manière différente'. Vervelen doet het nooit.

**Arie Jan Gelderblom**



# Kortaf

**Th.C.J. van der Heijden en F.C. van Boheemen.**  
*Met minnen versaemt. De Hollandse rederijders vanaf de  
middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw.  
Bronnen en bronnenstudies.* Delft (Eburon) 1999.  
415 blz. ISBN 90-51-666-7, f 99,-.

**Th.C.J. van der Heijden en F.C. van Boheemen,**  
*Retoricaal memoriaal. Bronnen voor de geschiedenis van  
de Hollandse rederijders vanaf de middeleeuwen tot het  
begin van de achttiende eeuw.* Delft (Eburon) 1999.  
842 blz. ISBN 90-51-678-0, f 149,-.

De auteurs – een befaamd lerarenduo, verbonden aan het St.-Stanislascollege te Delft – hebben hun *magnum opus*, door velen al jaren met spanning verbeid, nu eindelijk het licht laten zien. Ze promoveerden op deze studie bij W.M.H. Hummelen aan de KU Nijmegen. Het bronnenboek (*Retoricaal memoriaal*) is een ware schatkamer en bevat de archiefgegevens over Hollandse kamers van maar liefst 92 plaatsen (dorpen en steden). Via de inhoudsopgave is in een oogopslag te zien van welke plaatsen het grootste aantal gegevens beschikbaar zijn: Amsterdam spant de kroon, op de voet gevolgd door Haarlem en Leiden. Ze worden op verre afstand gevolgd door plaatsen als Gouda, 's-Gravenhage en Delft. De lengte van de periode die door de archiefgegevens wordt bestreken, kan aanzienlijk verschillen per plaats. Zo lopen de gegevens over Amsterdam tot 1638, maar die over Haarlem tot 1782 en die over Leiden tot 1736. Jammer genoeg is dit

bronnenboek niet voorzien van een register. Wie maximaal profijt van deze verzameling wil trekken, zal de CD-rom moeten aanschaffen (ISBN 90-51-66-698-5, f 65), of anders Internet moeten raadplegen (<http://www.kun.nl/ubn/webdoc/kundocs.html>).

Uit het andere deel, namelijk *Met minnen versaemt* blijkt dat de twee promovendi zich in hun reflectie tot bepaalde aspecten hebben beperkt. Dat betekent dat menige vakgenoot met behulp van hetzelfde materiaal een ander aspect kan behandelen. Van der Heijden beperkte zich tot de relatie tussen de kamers enerzijds en de wereldlijke en geestelijke overheid anderzijds. Van Boheemen heeft zich beziggehouden met de wedstrijden zelf en met de opbrengsten voor charitatieve doelen van rederijkersoptredens. De Hollandse kamers blijken eerder uit geestelijke broederschappen te zijn ontstaan dan uit de schutterijen. De betrokkenheid van de clerus blijkt in een aantal gevallen uit de oprichtingsacte (*Sommelsdijk*) en uit lidmaatschappen ('s-Gravenhage). De ledenaantallen verschillen overigens nogal per kamer: de Haagse kamer mocht volgens een bepaling uit 1494 slechts maximaal 41 leden tellen, de Brielse kamer moet minimaal twaalf leden tellen om voor subsidie in aanmerking te komen in 1559 en de Leidse Witte Acoleyen mogen vanaf 1561 niet meer dan 16 leden hebben. Waarom dat dit zo is, wordt overigens niet duidelijk uit die reglementen. In elk

geval bemoeit ook de centrale overheid zich met de kamers. Vooral de Gentse spelen van 1539 hebben voor lange tijd heel wat verbodsbepalingen gegenereerd. Dankzij de bemoeienissen van de overheid komen we soms achter intrigerende titels: wat te denken van het stuk de *deeckenpringer* waarvoor (samen met het spel *van den soberen tijd*) te Haarlem in 1593 een subsidie van 12 pond werd verleend. Van beide stukken zijn de teksten niet overgeleverd, maar de *deeckenpringer* zou in de 17<sup>e</sup> eeuw kunnen zijn nagevolgd door de Bataviase dichter Laurens van Elstandt met zijn *Jan onder de Deecken*, waarin het Haarlem van 1573 een rol speelt.

Ik heb mij verbaasd over de terminologische verwarring wanneer het gaat over andere Nederlandse gewesten dan Holland. Zo wordt op p. 82 Jacob Duym een van de vele Vlaamse vluchtelingen genoemd. Dat was hij niet, hij kwam uit Leuven en dat maakt hem Brabander. Daarom ligt het niet voor de hand dat hij in 1591 keizer wordt van de pas opgerichte Vlaamse kamer De Oraigne Lelie te Leiden. Vreemd is ook dat deze begaafde militair in 1608 – één jaar voor het Bestand-naar Brabant in de Spaanse Nederlanden terugkeert (dus niet naar Vlaanderen, zoals Van der Heijden schrijft). In het boek maskeert dit soort verkeerde terminologie dat de gedragingen van Duym nadere verklaring nodig hebben. In de studie staat de Hollandse rederijkerij centraal, maar dat is nog geen reden om onder rederijkers uitsluitend leden van Nederlandstalige kamers te verstaan. Zo schrijft Van Boheemen op p. 183-184 over de bronnen die een beeld geven van een uiterst geanimeerd rederijkersleven in 'met name Holland, dat niet zo spectaculair veel later op gang is gekomen in vergelijking met Vlaanderen, Zeeland en Brabant'. Welke gewesten ter vergelijking mis ik in zo'n opsomming? Natuurlijk Artesië, Henegouwen en Doornik. Daar was de rederijkerij immers begonnen, maar omdat daar in het Frans werd geschreven en geacteed, vallen

ze kennelijk buiten het blikveld van de auteurs. Zo won de kamer van Doornik in 1440 een prijs op een rederijkerswedstrijd te Gent met een Franstalig stuk en werden in de jaren 1531-1534 de boden van de Franstalige kamers uit Doornik en Dowaaï feestelijk onthaald te Oudenaarde. Ik heb wel eens eerder gepleit voor het betrekken van de Franstalige kamers in de Nederlanden bij het rederijkeronderzoek, maar dat heeft tot nu toe niet het gewenste effect gehad, juist vanwege het hardnekkig exclusief Nederlandstalige perspectief. Vandaar dat het bij mij ook als knullig overkomt, wanneer op p. 203 wordt gesproken van een 'internationalisering' van het deelnemersveld (p. 203) omdat kamers uit Holland, Vlaanderen en Brabant aan elkaars wedstrijden deelnemen.

Opmerkelijk is het ook dat geen van beide auteurs even stilstaat bij de mogelijke rol van vrouwen in de rederijkerij. Dat de rederijkerij een exclusief mannelijke aangelegenheid is geweest, lijkt mij sterk. Hand- en spandiensten moesten worden verricht door familieleden, toneelvoorstellingen en optochten door hen worden bijgewoond enz. Van der Heijden noteert op p. 31 wel dat Van Hout zijn Brabantse vrouw tijdens het landjuweel van Antwerpen leerde kennen, maar niet dat ze zelf tot een rederijkersmilieu hoorde en dat Van Hout een aantal gedichten ondertekende met een kenspreuk die voor de helft uit de naam van zijn vrouw bestond. Men vraagt zich hierbij dan ook af of deze echtgenote ook niet aan het gedicht zelf heeft bijgedragen. In de weinige ledenlijsten die overgeleverd zijn van Hollandse kamers, worden geen vrouwen vermeld. Misschien is de situatie in Holland ook anders dan in Vlaanderen, waar vrouwen deel uit konden maken van een schuttersgilde in Assenede, gesticht door Antoon van Bourgondië in 1520. In het stuk dat zich in de Bibliothèque Nationale (MS. Néerlandais, nr. 46) bevindt, worden vrouwelijke leden (meestal echtgenoten van schutters) tot in 1571 vermeld. Op p. 93 is iets verkeerd gegaan, wanneer Van der

Heijden schrijft dat in 1596 te Leiden een wedstrijd met loterij wordt georganiseerd en een jaar later te Haarlem, 'in beide gevallen ten behoeve van de armen te Zandvoort'. Dit lijkt me onjuist. De Leidse loterij werd georganiseerd ten behoeve van de verbouw van het St.-Catharinagasthuis. In december 1596 weigerde het Leidse stadsbestuur zelfs om de Leidse kamers naar de loterijwedstrijd van Zandvoort te laten gaan omdat de heren te veel ruzie maakten.

Al deze kritiek valt evenwel in het niet tegenover de verdiensten van de auteurs die een dergelijke belangrijke materiaalverzameling beschikbaar hebben weten te stellen. We mochten wensen dat we vergelijkbare verzamelingen hadden van andere Nederlandse gewesten als Artesië, Brabant, Henegouwen, Vlaanderen en Zeeland.

#### Karel Bostoen

**Elke Brems**, *Alles is leugen. De vroege romans van Gerard Walschap*. Uitgeverij Manteau/Standaard Uitgeverij, Brussel 1999, 312 blz.

In oktober van het afgelopen jaar was het tien jaar geleden dat Gerard Walschap overleed. Daar is betrekkelijk weinig aandacht aan besteed, mogelijk omdat de belangstelling voor Walschap en zijn werk tanende is. Ik betreur dat, hij behoort immers ongetwijfeld tot de monumenten in de Vlaamse literatuur, zij het een monument dat bij leven al enigszins begon af te brokkelen. In de inleiding van haar studie *Alles is leugen. De vroege romans van Gerard Walschap* geeft Elke Brems daarvoor een plausibele verklaring: Walschap was "een van de laatste levensbeschouwelijk bevlogen (..) in een gesecculariseerde samenleving waar de bekommernissen al lang ergens anders liggen." Walschaps niet aflatende gefoeter op de kerk maakte in het laatste decennium van zijn leven inderdaad een erg

belegend indruk. Dat geldt in zekere zin ook voor zijn werk, waarin de kerk, de pastoor, het noodlot, de goddelijke beschikking en de hele rimram een belangrijke rol spelen. Het is dan ook de vraag of het werk van Walschap in de 21<sup>ste</sup> nog nieuwe generaties lezers zal boeien. Aan Elke Brems zal het in ieder geval niet liggen. Zij doet in *Alles is leugen* een zeer verdienstelijke poging de belangstelling voor Walschaps werk nieuw leven in te blazen. Daarbij keert zij zich faliekant tegen de gebruikelijke lezing van zijn romans, die sterk gedomineerd is door de biografie van de auteur en zijn uithalen naar het katholicisme en de kerk (biograaf Jos Borré zette hem in de geschiedenis bij als *rebel en missionaris*). Volgens Elke Brems is Walschap daar zelf grotendeels debet aan; hij heeft met uitspraken in talloze interviews en artikelen de interpretatie van zijn werk in die richting gestuurd en daardoor zijn die romans meestal gelezen als een rechtstreekse en onversneden verwoording van zijn externe poëtica en levensbeschouwing. Elke Brems breekt radicaal met deze monolithische leeswijze. Zij keert in de analyse van de negen vooroorlogse romans terug naar de tekst, analyseert ze elk afzonderlijk, los van biografie en levensbeschouwing, en laat inderdaad zien dat ze meerduidiger en complexer zijn dan doorgaans wordt aangenomen. Haar aandacht is vooral gericht op de wijze waarop in Walschaps proza betekenis wordt gecreëerd, hoe hij taal gebruikt en van welke opvattingen over vertellen zijn werk blijk geeft. In het laatste hoofdstuk laat zij nog zien hoe drie belangrijke aspecten in het werk van Walschap – religie, taal en vrouw – in dat werk functioneren.

De studie van Brems – een bewerking van haar in 1998 verschenen proefschrift – levert een heel scala nieuwe inzichten op. Persoonlijk vind ik de uiteenzettingen over de verschillende discoursen die elkaar in Walschaps werk afwisselen en bestrijden het interessantst. Walschap blijkt in verscheidene romans verschillende visies te

hebben uitgewerkt, vaak door verteller en personages elkaar afwisselend te laten tegenspreken, zonder dat een van hen het laatste woord krijgt. Dat maakt de romans van Walschap – aldus Brems – in zekere zin ‘verwarend’. Er is veel dubbelheid, ze zijn – zoals gezegd – minder eenduidig dan veelal wordt gedacht. Dat geldt ook voor de visie op het katholicisme. In de romans wordt het katholicisme dikwijls tegelijkertijd beleden én veroordeeld. Deze dubbelheid komt ook tot uiting in het taalgebruik doordat het katholieke normenstelsel en het daarbij behorende jargon wordt geïncrimineerd.

In het laatste hoofdstuk trekt Elke Brems onder meer de conclusie dat de ontwikkeling van Walschap in de jaren dertig, van een kritische katholiek naar een “fervente vrijzinnige”, zijn weerslag heeft gevonden in zijn romans én dat hij met *Houtekiet* afscheid nam van het katholicisme om voorgoed een nieuwe, vrijzinnige weg in te slaan. Gezien het bovenstaande is dat vreemd, want als iets door *Alles is leugen* op losse schroeven wordt gezet dan is het wel die rechtlijnige ontwikkeling in Walschaps vooroorlogse romans. Bovendien kan dit beeld na lezing van *Houtekiet* moeilijk overeind worden gehouden. Daar schetst Walschap immers veeleer een omgekeerde ontwikkeling, een ontwikkeling van ‘niets’ naar ‘iets’.

Soms breekt Elke Brems wel erg rigoureuus met het bestaande beeld. Zo laat zij nagenoeg niets heel van Thijs Glorieus, de zo barmhartig geachte hoofdpersoon in *Een mens van goede wil*. Die Thijs Glorieus treedt uit haar analyse naar voren als een in wezen egocentrische, zelfzuchtige en weinig flexibele persoonlijkheid. De titel van de roman krijgt daardoor een wel erg ironische lading. In de titel van Brems’ studie – *Alles is leugen* – wordt expliciet op de verwarring, op het niet-eenduidige van Walschaps werk, gewezen. Als deze studie iets duidelijk maakt, dan is het wel dat de lezer ook bij Walschap op zijn hoede moet zijn. Maar het lijkt

mij een tikkeltje overdreven het werk van Walschap aan te duiden als een veldslag van ideologieën, zoals Anbeek heeft gedaan. Het spanningsveld bestaat hier toch vooral tussen een door twijfels verscheurd individu en het normen- en waardenstelsel van de dominante katholieke gemeenschap.

Ook uit Brems’ studie blijkt weer eens hoe revolutionair de inhoud van Walschaps romans voor het interbellum is geweest. Hij heeft de katholieke roman een flinke stap vooruit geholpen door haar inhoud én diepte te geven, door te schrijven over de dilemma’s waarmee gelovige mensen hadden af te rekenen. Hij heeft een hele rits tragische personages getekend, wier levens door de twijfel over het door de kerk opgelegde normen- en waardenstelsel worden verscheurd. Personages, die heen en weer worden geslingerd tussen rede en instinct, goed en kwaad, trouw en ontrouw, zonde en reinheid, willen en moeten. Ook op microniveau viert de twijfel dus hoogtij. Zo voelen nogal wat personages tegelijkertijd afkeer van én begeerte naar het kwaad, gaat het opperste geluk dikwijls samen met pijn. Er is in de vooroorlogse romans een sterke behoefte aan houvast, gezag en dogma’s. Voor de meesten biedt het katholieke geloof daarvoor het kader. Wie dat mist, lijkt verloren. Het verlies van dit geloof werkt hier dus niet bevrijdend. *Houtekiet* is de uitzondering, hij vindt volledige gemoedsrust, voelt zich een met “die oneindigheid, waarin onvatbaar voor woorden en gedachten, dat fijne raadsel zweeft”. Dan zijn er nog de destijds gedurfde onderwerpen als een meisje dat door haar stiefvader werd aangerand, verkrachting binnen het huwelijk, de liefde tussen zus en halfbroer, de seksuele verlangens en begeerten bij vrouwen. Alleen al door het noemen van dergelijke zaken joeg hij de katholieken de gordijnen in. Het is jammer dat Walschap voor die inhoud niet een gedurdere vorm heeft gekozen, dat hij zo braaf aan het concept van de traditionele

roman met zijn provincialistische setting heeft vastgehouden. Daarmee is ook meteen één reden gegeven waarom het naoorlogse werk van Walschap het zoveel minder heeft gedaan. Weliswaar kreeg hij in 1954 voor *Zuster Virgilia* de Driejaarlijkse Staatsprijs, maar het is een publiek geheim dat dat jaar eigenlijk een andere roman van een andere auteur bekroond had moeten worden.

### Jos Muyres

**Jan Oegema:** *Lucebert, mysticus. Over de roepingsgedichten en de 'Open brief aan Bertus Aafjes'*. Nijmegen: Vanilt. ISBN 90 75697 24 2. f44,90.

Lucebert had het niet op letterkundigen. Regelmatig haalde hij uit naar wat hij noemde: 'de schoolmeesters en botanici onzer schone letteren'. Die schoolmeesters lijken zich echter weinig te hebben aangetrokken van de afkeer van de dichter. Er zijn regelmatig wetenschappelijke studies over de poëzie van Lucebert verschenen, waaronder recentelijk het proefschrift van Jan Oegema.

Oegema onderscheidt zich echter van zijn voorgangers en komt Lucebert tegemoet in zijn kritiek. Verweet Lucebert de 'letterkundige snobs' dat zij de mond vol hadden van het hogere, maar dat zij vergaten het te leven, Oegema concentreert zich juist op dit leven van het hogere. Het gaat hier niet om de mystiek als intertekst, zoals in de eerdere proefschriften over Lucebert van Van de Watering (1979) en De Feijter (1994), maar om de werkelijk beleefde mystieke ervaring. In *Lucebert, mysticus* ligt de nadruk niet op Luceberts verwijzingen naar de kabbala of Hadewych, maar op een waarlijke godservaring en de manier waarop Lucebert die verwoordde in zijn poëzie. Al in een artikel in *De Revisor* uit 1990, 'Nederland in de puberteit', betoogde Oegema dat Lucebert als *homo religiosus* te weinig aandacht heeft gekregen: 'Toch is duidelijk

dat dit postmodern geheten tijdperk niets zo wezensvreemd is als de morele imperatief, de religieuze bezieling van Lucebert', zo schreef hij toen. Men heeft Lucebert zo graag willen zien als rebel en icoon van de moderne tijd, als 'omroeper van oproer', dat men niet kon geloven dat hij zichzelf daadwerkelijk beschouwde als een 'geroepene', iemand met de 'opdracht tot een getuigend dichterschap'.

Om Lucebert recht te doen als profeet en godzoeker, betreft Oegema ook de biografie van de dichter bij zijn onderzoek. Hij concludeert dat Lucebert halverwege de jaren veertig een visioen moet hebben gehad, een openbaring die hem tot zijn dichterschap aanzette. Oegema's uitgangspunt is dat deze ervaring zijn poëtische neerslag vond in de eerste vier gedichten van de afdeling *de analphabetische naam* uit het historisch debuut *apocrief/ de analphabetische naam*, waaronder onder andere het beroemde 'ik tracht op poëtische wijze'. Oegema laat zien hoe in deze vier gedichten de mystieke ervaring wordt beschreven die Lucebert tot het dichterschap riep: samen 'vertellen ze het verhaal van een profetische *rite de passage* in de beste bijbelse traditie'. Het begint met stemmen van engelen die de mysticus naar het hogere lokken, na dit gelukzalige opstijgen volgt echter de val in het duister. Het beangstigende en eenzame verblijf in het duister is een fase van leegwording, die voorafgaat aan de hergeboorte. De dichter stijgt weer op en begint zijn rol als middelaar in de wereld te vervullen. Het probleem daarbij is dat hij *mentsentaal* moet gebruiken, in plaats van de zuivere taal die hoorde bij het duister, bij het voorwereldlijk oerbegin. Die taal is volgens Oegema wat Lucebert bedoelt met 'de analphabetische naam': het naamloze en zuivere innerlijke spreken. Als profeet moet de dichter echter gebruik maken van de 'lichamelijke taal' die hoort bij het menselijke domein.

Zo geeft Oegema een overtuigende verklaring voor de betekenis van de verschillende talen die bij

Lucebert zo vaak aan de orde komen. En er zijn meer aspecten aan zijn interpretatie die verder reiken dan de vier roepingsgedichten alleen. Het belangrijkste is dat Oegema een model ontwikkelt voor Luceberts ontstaanspoëtica. Niet voor de technische fase van het schrijven, maar voor de pre-verbale, illuminatieve fase van het ontstaan van het gedicht.

Oegema ziet de mystieke ervaring als basis voor de ontstaanspoëtica, en baseert zich daarbij ook op de 'Open brief aan Bertus Aafjes', die Lucebert schreef als antwoord op Aafjes' beroemde kritiek dat de SS de poëzie was binnengemarcheerd. In deze brief trachtte Lucebert zijn poëzie uit te leggen en verwoordde hij volgens Oegema een godservaring in termen die teruggaat op Pseudo-Dionysius en de negatieve theologie.

Deze aandacht voor de 'Open brief' als poëtische tekst is nieuw aan Oegema's boek, net als de aandacht voor de biografie van de dichter en voor Lucebert als 'alles relativiserende mysticus', die niet geloofde in verlossing. Belangrijk zijn vooral de nieuwe en vrijwel altijd overtuigende interpretaties. Veelbesproken dichtregels zoals die over de schoonheid die haar gezicht heeft verbrand, worden hier in een nieuw licht gezien. Waar nodig maakt Oegema soepel gebruik van de ideeën van andere literatuurbeschouwers. Het heilige van Paz, de katabasis van Rodenko en de liminale poëtica van Anthony Mertens blijken zinvolle begrippen in verband met Luceberts poëzie. Bovendien geeft Oegema, zoals hij belooft in de inleiding, ook een overzicht van bestaande interpretaties en hoe die zich tot elkaar verhouden. Of liever gezegd; hoe die zich te weinig tot elkaar verhouden, zodat er nooit een 'vruchtbare dialoog' is ontstaan over Luceberts werk tussen Cornets de Groot, Van de Watering en De Feijter.

Een vraagteken dat bij dit boek gezet kan worden is waarom de mystiek nu al voor de derde keer het onderwerp is van een studie over Lucebert, bovendien met steeds hetzelfde corpus van vier

gedichten, terwijl Oegema zelf in 1990 al aangaf dat deze invalshoek al te voor de hand liggend was. Er is immers een keur aan mogelijke perspectieven op Lucebert. Men zou zijn werk kunnen plaatsen in de context van bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog, de jazz, de Romantiek, de Europese avant-garde, de schilderkunst of de Spaanse filosofie. Daar komt nog bij dat er nog geen biografie is en zelfs geen *Verzameld Werk*. Genoeg te doen dus in het Lucebert-onderzoek, ook zonder de mystiek.

Yra van Dijk

# Periodiek

**De Boekenwereld 16 (1999) 1** bevat een artikel over vertaal- en uitgeverspraktijken in de negentiende eeuw door E. van Winden ('Het Engelse boek in Nederlandse vertaling: Gebroeders Belinfante in de ban van Wilkie Collins'). Verder spraken J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen met Lodewijk Houthakker, kunsthandelaar, onder meer over drukkersmerken. P.J. Buijnsters schreef een in memoriam voor de Utrechtse antiquaar Edgar Franco (1915-1999). Het nummer biedt voorts een overzicht van verschenen boeken en catalogi en aankondigingen van veilingen en tentoonstellingen.

Weinig neerlandistiek in **Bzzletín 29 (1999) 269**, een themanummer over William Shakespeare. Het is tweerichtingsverkeer tussen Shakespeare en de actualiteit. Enerzijds worden zijn thematiek en verhalen regelmatig in een hedendaagse context verplaatst (mooiste voorbeeld: Tom Lanoye, *Ten oorlog!*), bovendien wordt Shakespeaere nog steeds opvallend vaak verfilmd. Anderzijds biedt ook een grondige analyse van de oorspronkelijke stukken veel aanknopingspunten met betrekking tot eigentijdse literaire motieven. Dit 'cultural studies'-perspectief wordt uitgewerkt door Paul Franssen in zijn bijdrage 'Not of an age, but for all time?'

In **Filter 6 (1999) 4** een voorbeeld van hoe vertaalgeschiedenis literatuurgeschiedenis wordt: een artikel over Antoon Coolen die werk van Jean Giono in het Nederlands heeft vertaald. De uitwisseling kwam slechts gedeeltelijk tot stand, maar ondanks de eigenzinnigheid waarmee Coolen het Frans vertaalde, wist hij het werk van Jean Giono toch in Nederland te introduceren. Dit nummer bevat tevens een leuk stuk over de vertaling in het Latijn van *Jip en Janneke* door Harm-Jan van Dam ('Jippus et Jannica') die ter gelegenheid van de boekenweek is verschenen.

**De gids 163 (2000) 1** staat vol met grote namen, die grotendeels schrijven over andere grote namen, namelijk die uit de klassieke oudheid: Leo Vroman, Ted Hughes, Dirk van Weelden, Nelleke Noordervliet en anderen laten zien in hoeverre de klassieken nog levend zijn.

In **Indische letteren 14 (1999) 4** een verslag van het symposium 'Humor in de Indische letteren' dat in 1999 te Bronbeek werd gehouden. Een riskant thema natuurlijk, want te lachen valt er eigenlijk alleen in de citaten. Nochtans is het een veelzijdig en boeiend themanummer geworden, met aandacht voor zowel de oubollige kolonialistenhumor als de satire die onder Japanse onderdrukking betracht werd. Huub de Jonge belicht de onderkoelde 'Ernst en humor in het werk van A. Alberts'.

**Literatuur 16 (1999) 6** is een themanummer over 'Literaturen in het Nederlands'. Het meervoud 'literaturen' heeft zowel betrekking op Nederlandstalige literatuur die elders geschreven wordt (Vlaamse, Antilliaanse, Indische) als op literatuur in het Nederlands door geïmmigreerde auteurs. Het onderwerp wordt in een historisch kader geplaatst door B. Paasman, die schrijft over de plaats van 'etnische literatuur' in de multiculturele samenleving vanaf de achttiende eeuw. T. Anbeek en L. Kuitert bespreken respectievelijk de rol van critici en die van uitgevers bij de toetreding van buitenlandse auteurs tot het Nederlandse literaire veld. H. Straver plaatst de ontwikkeling van de Molukse literatuur tegen de achtergrond van orale cultuur, geschiedschrijving en het autobiografische genre. R. Agterberg gaat na in hoeverre Nederlandstalige literatuur van buitenlandse auteurs bruikbaar en gewenst is in het onderwijs aan kinderen met een buitenlandse achtergrond. In het interview van O. Heynders en B. Paasman met Kader Abdolah komt dit onderwerp eveneens aan de orde, naast vele andere. Bij de recensies bespreekt T. Wolf een in Suriname vervaardigde meertalige literatuurmethode waar ook literatuurdocenten buiten Suriname verfrissende ideeën uit kunnen opdoen (*Fa yu e tron leisibakru* ('hoe je een leesduiveltje wordt', aldus T. Wolf), red. E. Moor, J. Vaseur-Rellum, G. Donner). Andere besproken boeken zijn E. Jansen, *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam* (door O. Heynders); E. Jorink, *Wetenschap en wereldbeeld in de gouden eeuw* en F. Egmond e.a. (red.) *Kometen, monsters en muilezels. Het veranderende natuurbeeld in de zeventiende eeuw* (beide door J. Koppenol); N. Veldhorst, *De Haarlemse bloempjes* (een bloemlezing van zeventiende-eeuwse liederen) (door J. Jansen); *Reizen en reizigers in de renaissance. Eigen en vreemd in oude en nieuwe werelden*. Red. K. Enenkel e.a. (door M. Barend-van Haeften); *Een lezer aan het*

*woord. Studies van L. Strengholt over zeventiende-eeuwse Nederlandse letterkunde* (red. H. Duits e.a.) (door J. Jansen). Tot slot bespreekt P.J. Verkruijse een catalogus van Leidse embleemboeken door A.S.Q. Visser e.a. en een bibliografie van het werk van Annie M.G. Schmidt door M. Raadgeep.

**In Literatuur zonder leeftijd 13 (1999) 50** springt vooral de titel van een bijdrage van Wilbert Smulders in het oog: 'Over de onmogelijkheid van Gerard Reve als kindervriend'. Hierin verdedigt hij de op het oog weinig modieuze en vermoedelijk impopulaire stelling dat jeugd- en 'volwassenen'-literatuur twee onvereenigbare grootheden zijn, gelegen in 'verschillende sferen van de moderne cultuur'.

In de **Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman 22 (1999) 3** staan artikelen over jaarwisselingen en eindtijdverwachtingen door A.J. Hanou ('Brief van een Amsterdammer aan een Rotterdammer, januari 1801. Tijd en toekomst in het eeuwfeest van Jan Kinker'), C. van Heertum (Philipp Joseph Frick (1742-1798). Music and millenarianism in the late eighteenth century II') en F. van Lamoen ('Chilias contra stadhouder: Johannes Rothé (1628-1702). Verder bevat deze aflevering een bijdrage van F. Wetzels over Weyermans opvattingen over Bredase artsen en S. Vuyk beschrijft hoe het Pieter van Woensel verging op het remonstrants seminarium. Een recensieartikel is gewijd aan P.G. Hoftijzer, *Pieter van der Aa (1659-1733). Leids drukker en boekverkoper* (door H. van Leusen). Bij de kortere recensies wordt onder meer besproken: J. de Kruif, *Liefhebbers en gewoontelezers. Leescultuur in Den Haag in de achttiende eeuw* (door T. Jongenelen).

**Musaeus 6 (1999) 4** is een themanummer over gender, ter gelegenheid van het afscheid van Agnes Verbiest als docent taalbeheersing van de



opleiding Nederlands te Leiden, alwaar zij het vak genderlinguïstiek introduceerde. Het nummer bevat de volgende bijdragen: Y. Brook en A. Sneller, 'Genderaspecten in de Neerlandistiek'; O. van Marion en T. van der Wouden, 'Graag scherpe kritiek!' (over schrijfsters die hun werk ter correctie voorleggen aan hun mannelijke collega's); N. van Megen, "voorts mijn alderlieste laet ick ul weeten". Brieven uit de zeventiende eeuw (kunnen vrouwen zich inderdaad niet uitdrukken op papier?); S. Veld, 'Een vrouwenlof in zakformaat'; M. van der Weij, "De wanckelbare teerigheyt van zoo noodigh geslachte". Vrouwen in de *Emblemata* van Johan de Brune'; B. Thijs, 'Het hoofd en zijn leden. Huwelijkslof in *Den Nederduytschen Helicon* (1610)'; E. Tolsma, 'Tussen spel en ernst. Twee interpretaties van Secundus' *Negende Kusje*'; E. Kolfin, "Monstermaegden, dol van sin". Een zeventiende-eeuwse koopman over de meisjes van Haarlem'; P. van der Vorst, "Ghi en sijt niet veel eeren weert". Een drietel zestiende-eeuwse liederen over de vrouw' en A.A. Sneller, 'Een beeld van een vrouw' (recensie-artikel over: W.R.D. van Oostrum, *Juliana Cornelia de Lannoy* (1738-1782), *ambitieuus, vrijmoedig en gevat*).

**Ons erfdeel 42 (1999) 5** opent met de constatering dat Karel V een Belg was. Omdat hij in 1500 is geboren, is dat dit jaar reden tot feest zowel in zijn geboorteplaats Gent als in *Ons erfdeel*. Naast een bijdrage van Tom Verschaffel over 'De nationale faam van keizer Karel' zijn ook enkele gedichten van Anton van Wilderode over dit onderwerp opgenomen. Deze keer in de reeks 'Dichters die nog maar namen lijken' van A.L. Sötemann een opvallend bekende naam: Pierre Kemp. Verder onder andere recensies over de poëzie van Nooteboom, het kritisch proza van Morriën, Kristien Hemmerechts, P.F. Thomése, Peter Verhelst en André Brink.

In **De parelduiker 4 (1999) 4** de volgende bijdragen: G. Groeneveld, 'Het boek is nooit thuis. Adolf Hitlers *Mein Kampf* in Nederland'; G.-J. Johannes, 'Het vuur dat verzoent. Fuga op het thema van de eeuw' (een essayistisch stuk over de geestverwantschap tussen de in een concentratiekamp omgekomen Poolse arts, pedagoog en kinderboekenschrijver Janus Korczak en Multatuli; zijdelings over Bordewijks *Bint* en Mulisch' *De Aanslag*); F. Oerlemans en P. Janzen, 'Willem Anthony Paap' (in de rubriek 'Hora est. Schrijvers en proefschriften'); K. Verheul, Ballingen uit hun land van herkomst. De Russische romanpersonages van E. du Perron; A. van der Valk en N. Mertens, 'Een landingspoging in Scandinavië. Zweeds interview met W.F. Hermans'.

**Septentrion 28 (1999) 3** presenteert het werk van Marcel Möring. Gedeeltelijk door middel van een vertaling van fragmenten uit *In Babylon*, gedeeltelijk in een enthousiast artikel van Daan Cartens. Verder een (mooi geïllustreerde) bijdrage van Juleke van Lindert over het nieuwe Van Gogh-museum. Ook is er onder andere aandacht voor Aletta Jacobs, Hugo Claus, Tom Lanoye.

**Speculum. A Journal of medieval studies 74 (1999) 2** bevat onder meer een recensie van W. Scheepsma, *Deemoed en devotie: de koorvrouwen van Windesheim en hun geschriften* (door H. Joldersma).

**Spiegel der Letteren 41 (1999) 3** opent met een artikel van S. Linn, 'Lezen, interpreteren, vertalen: in elkaars verlengde?', waarin de auteur aan de hand van een Spaanse vertaling van een gedicht van Lucebert in de eerste plaats laat zien dat het verschil maakt voor de interpretatie van een tekst of men het origineel of de vertaling leest, en in de tweede plaats dat de

meerdere vertalingen van het origineel nooit in één vertaling overgebracht kan worden: verschillende vertalingen moeten verschillende aspecten van de brontekst uitdrukken. Het artikel bevat bovendien een beschrijving van de stand van zaken op het gebied van opvattingen over interpreteren. Andere artikelen in deze aflevering zijn R. Harper, 'Walewein revisited' (ondanks de vraagtekens die sommigen zetten bij de onberispelijkheid van Walewein, beschouwt Harper hem nog wel als een ware held. Alles hangt af van de mate waarin bepaalde passages ironisch opgevat moeten of kunnen worden) en N. Radoux, 'De klok tegen de kalender: De plaats van *Een heilige van de horlogerie* in Hermans' oeuvre'. Er zijn recensies van A. de Haas, *De wetten van het treurspel* (door M. Meijer Drees); K. Bakker, *Wat wij allen onbewust begeren. Reconstructie van het begin van een voorbije eeuw* (door J. Vlasselaers); J. Pieters (ed.), *Critical Self-Fashioning. Stephen Greenblatt and the New Historicism* (door S. Engels).

**Het Tijdschrift voor geschiedenis 112 (1999)** bevat een recensie-artikel waarin Arjan van Dixhoorn aan de hand van een aantal recent verschenen literair-historische proefschriften de stand van zaken op het gebied van het rederijkersonderzoek in kaart brengt ('In een traditie gevangen? Hollandse rederijkerskamers en rederijkers in de recente literatuurgeschiedschrijving'). De besproken studies zijn: H. Brinkman, *Dichten uit liefde: literatuur in Leiden aan het eind van de Middeleeuwen*; M. Koblussek, *Boeken in de hofstad: Haagse boekcultuur in de Gouden Eeuw*; J. Koppenol, *Leids heilal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*; W.B. de Vries, *Wandeling en verhandeling. De ontwikkeling van het Nederlandse hofdicht in de zeventiende eeuw*, F.C. van Boheemen en Th.C.J. van der Heijden, *Met minnen versaemt. De Hollandse rederijkers vanaf de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw.*

*Bronnen en bronnenstudies* en F.C. van Beemen en Th.C.J. van der Heijden, *Retoricaal Memoriaal. Bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw.*

In het **Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 115 (1999) 3** maakt J. Konst de balans op van het onderzoek dat de laatste twintig jaar verricht is naar Nederlands toneel uit de periode 1600-1730. Hij concludeert dat er een voorkeur is voor historiserend onderzoek, hetzij naar toneelopvattingen, hetzij naar houdelijke aspecten van het drama. Terwijl het vroege renaissancedrama goed bestudeerd is, vraagt Konst meer aandacht voor het drama dat werd geschreven tussen 1620 en 1670, voor het classicistisch toneel en voor het komisch drama. De overige letterkundige bijdragen aan dit nummer zijn van M. Hietbrink, 'In de schaduw van Stefan George. De Baudelaire-vertalingen van Verwey' en van J. Houtsma, 'De bundel *Amoureuze liedekens* en zijn relatie met het *Antwerps liedboek* van 1544'. De aflevering bevat recensies van onder meer R. Kraaijeveld en G. van der Meulen, *Laagland. Literatuur Nederlands voor de tweede fase en Grensoverleggend literatuuronderwijs. Literaire en kunstzinnige vorming in de tweede fase*. Red, D. Schram en C. Geljon (beide door L. van Gemert); J.D. Janssens e.a., *Op avontuur. Middeleeuwse epiek in de Lage Landen* (door M. Hogenbirk); *Karel ende Elegast*. Vert. K. Eykman, ed. A.M. Duinhoven en *Karel ende Elegast*. Ed. H. Slings (beide door B. Besamusca); W. van Anrooij, *Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden* (door F. Brandsma); D. Hogenelst, *Spoken en sprekers. Inleiding op en repertorium van de Middelnederlandse sproke* (door A. Schippers); W.B. de Vries, *Wandeling en verhandeling. De ontwikkeling van het Nederlandse hofdicht in de zeventiende eeuw* (door A. Leerintveld); C. Huygens, *Trijntje Cornelis*. Vert. P.

Verhuyck, ed. H. Hermkens (door J. Koppenol); E. Krol, *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840* (door A.J. Gelderblom).

In TNTL 115 (1999) 4 vraagt R. Harper aandacht voor ironie in Middelnederlandse teksten. Hij geeft zelf het voorbeeld met een analyse van de ironie in *Seghelijn van Jherusalem* en komt tot de conclusie dat de verteller ironie gebruikt als hij de gedragingen van de hoofdpersoon beschrijft, om het publiek duidelijk te maken wat de uiteindelijke bestemming van de held is. Daarnaast is ook de personages zelf ironie of gevatheid in de mond gelegd. F.-W. Korsten geeft 'een modern retorische benadering van Vondels *Jephta*' als reactie op analyses die gebruik maken van de klassieke rhetorica en poetica, zoals die van J. Konst in *Woedende wraakghierigheid (...)*. Hij komt tot de conclusie dat Vondel het probleem van de positie van de vrouw niet expliciet noemt in de tekst, maar wel aan de orde stelt door plastische verbeelding. R. Grüttemeier geeft een stand van zaken met betrekking tot de vraag in hoeverre de eerste romans van Bordewijk gerekend kunnen worden tot de Nieuwe Zakelijkheid en concludeert dat de vraag in die vorm alleen normatieve antwoorden kan opleveren. Hij analyseert de teksten vervolgens aan de hand van de metaforen die Bordewijk en stuit op 'grensoverschrijdingen tussen machine, dier, plant en mens, tussen mechanisch en organisch, tussen water, vuur, lucht en aarde'. In de rubriek 'Interdisciplinair' schrijft A. Hanou over J. van der Thüsen, *Het verlangen naar huijvering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche: essays* en J. Bloemendal over A. Grafton, *Commerce with the classics. Ancient books and renaissance readers*. Tot slot bevat de aflevering recensies van de volgende boeken: R.J.G. de Bonth, *De Aristarch van 't Y'. De 'grammatica' uit Balthazar Huydecopers Proeve van taal- en dichtkunde*

(1730) (door C. Portielje); J.M. Koppenol, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout* (door A.C.G. Fleurkens); J.T.W. Oosterholt, *De ware dichter. De vaderlandse poëtische discussie in de periode 1775-1825* (door L. Jensen); *Meister Eckhart und der Laie. Ein antihierarchischer Dialog des 14. Jahrhunderts aus den Niederlanden*. Ed. F.J. Schweitzer (door W. Scheepsma); P.G.J. van Sterkenburg, *Vloeken. Een cultuurbepaalde reactie op woede, irritatie en frustratie* (door M. Elias).

**De Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 108 (1999) 1** bevatten de lezingen die gehouden zijn op het colloquium 'De toekomst van ons literair verleden' (17 februari 1998), door G. Lernout, L. van Dijck, S. van Peteghem, G. de Schutter, H.T.M. van Vliet, M. de Smedt en W. Waterschoot. Verder in dit nummer: een editie van Hugo Claus' *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (door P. Roelens en E. Vanhoutte), gevolgd door E. Vanhoutte, 'Het oog der wakende maagden. Over de receptie en de editie van *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*'.

In de nog steeds niet verdwenen **Vestdijkkroniek (1999) 91** staan onder andere bijdragen van Rob Schouten (een lezing), Piet Kralt, een gesprek met Nol Gregoor en een In Memoriam voor J.J. Oversteegen (door L.F. Abell).

In **Vestdijkkroniek (1999) 92** bijdragen over Vestdijk en Friesland (naar aanleiding van een tentoonstelling in het Fries Letterkundig Museum), de verhouding tussen Vestdijk en Du Perron (door René Marres), Vestdijks historische romans (J.J. Oversteegen) en een reconstructie van de schooltijd van Anton Wachter (Gerrit Jan Kleinrensink).

**Zeeland 8 (1999) 4** bevat een artikel van M. Goud over de correspondentie tussen P.C. Boutens en zijn Middelburgse vriend Jacques Kakebeke, waarin ook Boutens' contacten met de schilder Toorop ter sprake komen. Verder bevat deze aflevering een recensie van I. Schoups en A. Wiggers (red.), *Philips van Marnix van St. Aldegonde* (door C.N. Polderman).

In **De zeventiende eeuw 15 (1999) 2** beschrijft R. Veenman de receptie van Lucianus in de Nederlanden aan de hand van uitgaven en vertalingen, navolgingen en opvattingen van en over de Griekse auteur tot 1700. Aanvankelijk populair als schoolauteur, omdat hij een morele boodschap in een schertsende verpakking bood, was Lucianus tussen 1485 en 1560 de meest uitgegeven Griekse schrijver. Na 1560 begon men zijn satirische instelling steeds minder te waarderen en beschouwde men hem als een atheïst. Aan het eind van de zeventiende eeuw valt er een lichte opleving in zijn populariteit te bespeuren, die het echter niet haalt bij de Lucianushausse waar het mee begon. J. Raeymaekers bespreekt de invloed van Lipsius op Rubens bij diens uitbeelding van 'De herkenning van Philopoemen', een Grieks veldheer die door de echtgenote van zijn gastheer aan het werk gezet werd omdat hij er als een dienstknecht uitzag. D. Haks schrijft over het beeld dat Nederlanders aan het eind van de zeventiende eeuw van Engelsen hadden aan de hand van aantekeningen van Lodewijk van der Saan, die tussen 1695 en 1699 als secretaris van de ambassadeur van de Staten-Generaal in Londen verbleef. Haks plaatst de (negatieve) visie op de Engelsen tegen de achtergrond van de actualiteit in het algemeen en Van der Saans eigen wereldbeeld in het bijzonder. De aflevering bevat onder meer recensies van: J. Koppenol, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout* (door H. Meeus); *Dien langen duyvel*

*van Nieukoop. Twee pamfletten uit 1651 over baljuw Jan van Sevenhoven* (ed. Werkgroep van Amsterdamse neerlandici o.l.v. P.J. Verkruijsse) (door J. Koppenol); H. Duits e.a. (ed.), *Een lezer aan het woord. Studies van L. Strengholt over zeventiende eeuwse Nederlandse letterkunde* (door E. Stronks); J. Kloek, I. Leemans en W. Mijnhardt (ed.), *D'openhertige Juffrouw of D'ontdekte Geveinsdheid (1680)* (door J. Koppenol).

**Nelleke Moser**

**Bertram Mourits**



# Mededelingen

## Rectificatie

In Wim van Anrooij, 'Jan van Boendale en de Antwerpse school', verschenen in het eerste nummer, is in het schema op blz. 93 een storende fout geslopen. De gespatieerde stippellijn, waarvan sprake is in de toelichting, is abusievelijk niet weergegeven. Deze had ter hoogte van het handschrift-Van Hulthem en het Geraardsbergse handschrift moeten staan.

## Negende Bert van Selm-lezing

Op dinsdag 5 september 2000 zal de negende Bert van Selm-lezing plaatsvinden met de voordracht die dr. Peter A.W. van Zonneveld zal houden onder de titel *De tuin van de Indische Romantiek*.

Peter van Zonneveld is verbonden aan de Opleiding Nederlands van de Universiteit Leiden. Hij promoveerde in 1993 op *De Romantische Club. Leidse student-auteurs 1830-1840*. Hij publiceert met name op het gebied van de negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse Nederlandse en Indisch-Nederlandse letterkunde. Recente publicaties van zijn hand zijn *Album van Insulinde. Beknopte geschiedenis van de Indisch-Nederlandse literatuur* (1995) en *Indisch landschap. Dichters en schrijvers over Indonesië* (1999). Hij was een van de editoren van de in 1998 verschenen studie-uitgave van de *Camera Obscura*. Samen met

Annemarie Felzer bezorgde hij in 1996-1999 de *Werken* van Godfried Bomans.

Zijn lezing zal gaan over literaire almanakken zoals die rond 1840 in Nederlands-Indië in de mode raakten. De inhoud hiervan was aangepast aan de bovenlaag van de koloniale samenleving. Heimwee naar Holland, historische Romantiek en interesse voor de natuur en de inheemse cultuur bepaalden de thema's en motieven. Dieper versholten lagen opvattingen over het concubinaat, de slavernij en de westerse superioriteit. Zo weerspiegelen deze Indische juweeltjes een koloniaal wereldbeeld, met soms verrassende nuances.

Deze lezing voor alle belangstellenden vindt plaats in zaal 011 van het Centraal Faciliteiten-gebouw (gebouw 1175) van het Witte Singel/Doelencomplex te Leiden en begint klokke 16.15 uur. Aansluitend wordt in het restaurant een drankje geschonken. Toegangskaarten voor de lezing kunnen tot 15 augustus worden aangevraagd bij de Universiteit Leiden, Opleiding Nederlands, Commissie Bert van Selm-lezing, P.N. van Eyckhof 1, Postbus 9515, 2300 RA Leiden. Men kan ook gelijktijdig met de bestelling van de uitgave van de lezing op de giro-overschrijving een toegangkaart aanvragen. De toegangskaarten worden kort na medio augustus toegestuurd. Voor nadere informatie: secretariaat van de Opleiding Nederlands, tel. 071-5272604.

De uitgave van de Bert van Selm-lezingen wordt verzorgd door uitgeverij De Buitenkant te Amsterdam. De negende Bert van Selm-lezing zal verschijnen op 5 september 2000. U kunt in het bezit komen van een of meer exemplaren door f 22,50 (of een veelvoud daarvan) over te maken naar gironummer 5855625 t.n.v. Universiteit Leiden cs Opleiding Nederlandse Taal- en Letterkunde, geb. nr. 1167, Postbus 9515, 2300 RA Leiden; o.v.v. "Negende Bert van Selm-lezing" of, bij bestelling vanuit het buitenland, door toezending van een Eurocheque. De bestelling is op 5 september na afloop van de lezing af te halen of zal na die datum worden toegezonden.

Met ingang van dit jaar kunt u zich ook *abonneren* op de Bert van Selm-lezing. Indien u abonnee wilt worden, kunt u dit kenbaar maken door op uw overschrijvingskaart of uw aanvraag voor een toegangskaart het woord 'abonnee' te vermelden. U krijgt dan vanaf dit jaar automatisch elk jaar een uitnodiging voor de lezing toegestuurd en u verzekert zich van een exemplaar van de gedrukte tekst. Deze ligt op de dag van de lezing voor u klaar of hij wordt u toegezonden (vergezeld van een rekening).

**B.P.M. Dongelmans**

# VAKTIJDSCHRIFTEN VOOR NEERLANDICI

## TIJDSCHRIFT VOOR TAALBEHEERSING

driemaandelijks tijdschrift voor taal- en tekstgebruik

Tijdschrift voor Taalbeheersing richt zich op schriftelijke en mondelinge taalvaardigheid, vormen en functies van verbale communicatie, taalkundige kenmerken van geslaagde communicatie. Eens per jaar verschijnt een themanummer waarin recent onderzoek over een onderwerp bijeen wordt gebracht. Thema's in de afgelopen jaren waren Tekstevaluatie, Argumentatie en recht, Instructieve teksten.

## NEDERLANDSE TAALKUNDE

het publicatieforum voor de taalkunde van het Nederlands

Nederlandse Taalkunde is het publicatieforum voor de taalkunde van het Nederlands. In artikelen wordt verslag gedaan van een breed scala van recent onderzoek. Met themanummers wordt ingespeeld op de actualiteit in taalkundig Nederland, behandelde onderwerpen zijn functionele categorieën in taalwerving en taalonderzoek, de nieuwe ANS en de voltooiing van het WNT.

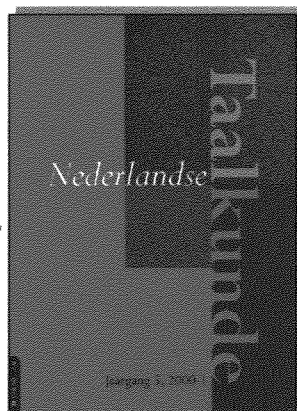
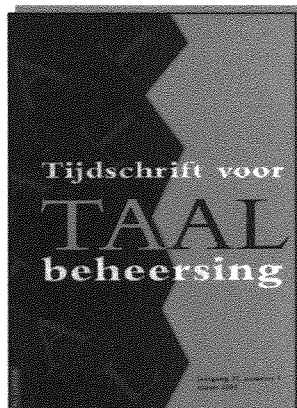
## N neem nu een abonnement en profiteer van de korting!

Abonnementsprijzen TIJDSCHRIFT VOOR TAALBEHEERSING en NEDERLANDSE TAALKUNDE

		Kennismakingskorting (1 jaar geldig)	
particulier	f 99,00 / Bfr. 1850	f 79,90	/ Bfr. 1480
instelling	f 180,00 / Bfr. 3350	f 159,90	/ Bfr. 2960
student	f 59,90 / Bfr. 1110	f 49,90	/ Bfr. 925

*Bent u al abonnee op één van de Neerlandici tijdschriften dan is de volgende kortingsregel van toepassing: Abonnement op twee tijdschriften à f 77,00 per abonnement (totaal f 154,00 / Bfr. 2900). Drie tijdschriften à f 69,00 per abonnement (totaal f 207,00 / Bfr. 3850).*

Profiteer nu van de korting



### Bestel / Fax - Bon

Letterk.

**Ja**, ondergetekende neemt een abonnement met een kennismakingskorting voor 1 jaar op

- TIJDSCHRIFT VOOR TAALBEHEERSING  
 NEDERLANDSE TAALKUNDE

Naam .....  
Adres .....  
Code ..... Plaats ..... Land .....

- particulier     instelling     student\*

\* graag aangeven welk abonnement voor u van toepassing is.

Datum ..... Handtekening .....

Deze bon faxen - 0592 379552 - of in een ongefrankeerde envelop (alleen Nederland) zenden aan: **VAN GORCUM**, Antwoordnummer 3, 9400 VB ASSEN

Voor België: per fax - 31 592 379552 - **VAN GORCUM**, Postbus 43, 9400 AA ASSEN, Nederland

Uitgeverij **VAN GORCUM**

Postbus 43  
9400 AA Assen  
Tel. 0592 379555  
Fax 0592 379552

E-mail: [assen@vgorcum.nl](mailto:assen@vgorcum.nl)  
WWW: <http://www.vgorcum.nl>





# Letterkunde

## Inhoud

### Artikelen

**Hermine Joldersma en Dieuwke van der Poel**

*Sij singhen met soeter stemmen.*

*Het liederenhandschrift Brussel KB II 2631*

113

**Ute Schürings**

*'Dikke Duitser in burger'. Over de functie van stereotiepe*

*Duitslandbeelden in het werk van Willem Frederik Hermans*

138

**Frans Willem Korsten**

*Meisje doodt Man. Een (post)moderne lezing van*

*Vincent Mahieus 'Tsjoek'*

154

### Stand van zaken

**G.F.H. Raat**

*Geen rust voor de kunstvlooiën. Over de stand van de*

*Claus-studie*

173

### Grensverkeer

**Arie Jan Gelderblom**

*Histoire à la française*

183

### Kortaf

**Th.C.J. van der Heijden en F.C. van Boheemen, *Met minnen***

*versaemt. De Hollandse rederijkers vanaf de middeleeuwen tot*

*het begin van de achttiende eeuw. Bronnen en bronnenstudies*

*en Retoricaal memoriaal [...] (Karel Bostoën)*

187

**Elke Brems, *Alles is leugen. De vroege romans van***

*Gerard Walschap (Jos Muyres)*

189

**Jan Oegema, *Lucebert, mysticus. Over de roepingsgedichten***

*en de 'Open brief aan Bertus Aafjes' (Yra van Dijk)*

191

### Periodiek

193

### Mededelingen

199