

..... *Neerlandica*
Extra Muros

Jaargang 43
nummer 2
mei 2005



..... *Inhoud*

- Mary Kemperink
1 *Utopisme en Schoonheid rond 1900. 'De tijd die wij beleven is schoon'*
- Mieke K.T. Desmet
20 *De vier dochters van Dr March. Een klassiek Amerikaans meisjesboek in een Nederlands jasje*
- Jan Oosterholt
28 *Cultuurkritiek aan de hand van een representatie van de holocaust: De keisnijder van Fichtenwald van Louis Ferron*
- H. van Gorp
39 *Naar een meer gemeenschappelijk letterenbeleid van Nederland en Vlaanderen?*
- Ton Anbeek
49 *De literatuur post-Pim. Kroniek van het proza*
- Jaap Goedegebuure
55 *Nuchter en ingetogen? Kroniek van het proza*
- Ludo Beheydt
61 *Kunst als cultuurfenomeen. Kroniek cultuur en maatschappij*
- 71 *Besprekingen en aankondigingen Etymologisch woordenboek van het Nederlands (Maarten Klein); Taal als mensenwerk: het ontstaan van het ABN. (Frida Balk); Künstler als Helden und Heilige. Nationale und konfessionelle Mythologie im Werk J.A. Alberdingk Thijms (1820–1889) und seiner Zeitgenossen (Marnix Beyen); Nederlandse literatuur in de romantiek 1820–1880. (Jan Oosterholt); Wandelaar onder de palmen. Opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur – opgedragen aan Bert Paasman. (H.J. Boukema)*
- 81 *In Memoriam Pierre Brachin*
- 82 *In Memoriam Jan Czochralski*
- 83 *Widjajanti Dharmowijono Column. De stille haan*
- 84 *Auteursinformatie NEM 2, 2005*

Mary Kemperink

..... *Utopisme en Schoonheid rond 1900*
‘De tijd die wij beleven is schoon’

Onthoudt: het schoone is het eerste; dan het goede, want het goede is zelfs niet goed, als het niet schoon is; en als het hoogste zult gij zien, dat het schoone en goede ten slotte één worden. (Carel Vosmaer, *Inwijding*, 1888)

ich [schliesse] mein monistisches Glaubensbekenntniss mit den Worten: ‘Das walte Gott, der Geist des Guten, des Schönen und der Wahrheit!’ (Ernst Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft*, 1892)

Het goede, het ware en het schoone. Dat zijn geen gevoelens van bovennatuurlijke aard maar: ‘voor recht van Nu, voor Schoonheid van Nu, voor waarheid van Nu.’ (Herman Gorter, ‘Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland’, 1898/99)

Schoonheid en Tachtig

‘Schoonheid o gij wier naam geheiligd zij’, dichtte Perk in zijn *Mathilde* en Kloos onderstreepte deze heiligverklaring door in zijn inleiding op de bundel *Schoonheid* voor te stellen als bron en doel van het dichterschap en als dat specifieke ingrediënt waardoor de kunst zich van de niet-kunst onderscheidde.

Vanaf 1882 werd ‘Schoonheid’, bij voorkeur geschreven met een hoofdletter, door de Tachtigers gemunt als het centrale begrip in hun kunstleer. In de jaren tachtig van de negentiende eeuw zetten Kloos en al wat jong was en zich als voorhoede wenste te profileren, de cultus van de Schoonheid in tegen wat door hen werd ervaren als de ongeïnspireerde, retorische, aan fatsoensnormen onderworpen, kleinburgerlijke kunst van de voorgangers. Zij stelden zich in het gelid tegen de Jan Ten Brinken en de Fiore Della Neves, maar op den duur ook tegen Kloos’ aanvankelijke leidsman, Carel Vosmaer (1826–1888), die de Schoonheid toch hoog in het vaandel had staan. Ook al continueerde het schoonheidsconcept van Tachtig een aantal oudere filosofisch-esthetische ideeën, het bezat – zeker nationaal gezien – een eigen profiel dat het van de esthetica van de directe voorgangers onderscheidde.

Voor de Tachtigers was Schoonheid in de eerste plaats uitdrukking van een persoonlijke beleving. Daarbij werd graag de onbewustheid van het creatieve proces benadrukt. De schoonheidsemotie baande zich spontaan een weg: scheppen was nu eenmaal een natuurlijk expressie die zich los van eruditie en intellectuele bezinning voltrok. Kunst maken viel niet aan te leren, want scheppen moest niet in verband gebracht worden met denken, maar met voelen. Dat schoonheidsgevoel kon gestimuleerd worden door een zintuiglijke indruk, maar het kon ook helemaal van binnenuit ontstaan. De schoonheidsbeleving oversteeg het conventionele ‘mooi’. Ook het lelijke (een afgeploeterde visser bijvoorbeeld) of het moreel laakbare (een zinderend gevoel van haat) maakten, mits ervaren en uitgedrukt door een kunstenaar, aanspraak op het predikaat Schoonheid. Daardoor, onder andere, kreeg – of beter gezegd behield – bij Tachtig het begrip *Schoonheid* ook de connotatie van *Waarheid*. De emotie bond deze beide begrippen als het ware. Aangezien echte kunst alleen maar kon voortkomen uit een echt gevoel, veronderstelde Schoonheid noodzakelijkerwijze ook Waarheid. In dit verband ging het dan wel om een specifiek soort waarheid, namelijk om *authenticiteit*. Die waarheid hoefde dan ook niet noodzakelijkerwijze samen te vallen met datgene wat objectief als ‘waar’ erkend werd.

Tegen de achtergrond van dit concept speelde de gedachte van een Schoonheid die met de tijd mee veranderde, die evolueerde, en wel in stijgende lijn. Zo werd in de loop der eeuwen de schoonheid die door de mens werd voortgebracht, steeds maar groter.¹ Een prettige implicatie van deze grondgedachte was dat de schoonheid van de eigen garde, van een jongere generatie behorende bij een nieuwe tijd, dus per definitie groter was dan die van de voorgangers.

In dit esthetische model werd als vanzelfsprekend een hoge plaats ingeruimd voor de kunstenaar/dichter als een fijnbesnaarde, boven het gewoel van de massa uitstekende schoonheidsgevoelige. Alleen hij was begiftigd met het vermogen om schoonheid te ervaren en uit te drukken. Dat laatste deed hij in de eerste plaats ter wille van zichzelf en in de tweede plaats misschien ook enigszins ter wille van een kleine groep gelijkgestemden die in staat waren hem te verstaan.

Tegelijk zat er – en naar mijn mening wordt dat in de literatuurgeschiedenis over het algemeen iets te weinig beklemtoond² – een sterk metafysisch element in deze visie op literatuur en kunst in het algemeen dat een tegenwicht bood aan het fluctuerende, wisselende dat deze kunstleer impliceerde. Het belang van de zich caleidoscopisch wijzigende zintuiglijke waarneming en de niet aflatende golfslag van de stemming gingen bij Tachtig hand in hand met de behoefte aan iets blijvends. Dat blijvende duiden zij bij voorkeur aan als het ‘Leven’ of de ‘Natuur’. En daarmee bedoelden ze iets als het eeuwige dat zich in een niet aflatende stroom gedaanten liet zien. Daarbij werd het innerlijk van de kunstenaar, zijn Ziel, opgevat als het metafysische centrum waarnaar de zintuigen hun *input* doorseinden. Op deze manier gaven zij aan het individuele en accidentele van stemming en zintuiglijke waarneming van meet af aan een metafysische lading. Kloos, Verwey, Van Deyssel, Gorter, Van Eeden, allemaal zochten ze al in een vroeg stadium van hun schrijverschap naar mogelijkheden om de individuele, al dan niet zintuiglijk beleefde schoonheidservaring te zien in

het licht van iets blijvends en hogers. Ook voor deze op emotie en zintuiglijke beleving gerichte schrijvers stond de Schoonheid van meet af aan in het licht van een fundamentele Waarheid die meer was dan authenticiteit alleen. Het was vooral die Waarheid die hun schrijverschap in hun eigen ogen als het ware *body gaf*.

Deze ter inleiding van dit artikel zeer gestroomlijnde schets van het artistieke concept van Tachtig laat zien dat het *Schone* en het *Ware* daarin een verbond aangaan. Het is een vertrouwd tweetal, dat vanaf Plato tot en met de romantiek doorgaans vergezeld wordt van een derde lid: het *Goede*. Dat derde element ontbreekt bij de Tachtigers en dat is niet toevallig. Vóór alles zetten zij zich immers schrap tegen de moraliserende kunst van hun directe voorgangers. Een kunst die zichzelf ondergeschikt had gemaakt aan ethische normen, een kunst die in hun ogen de dienst aan de zuivere Schoonheid had verzaakt. In hun esthetica was het Goede als de vaste begeleider van het Schone dan ook niet erg welkom.

Op weg naar Utopia

Vanaf het eind van de jaren tachtig zien we – ook in Nederland – een breed om zich heen grijpend verlangen naar een betere, gelukkigere maatschappij. Dit utopisme kreeg gestalte in allerlei – soms zeer diverse – bewegingen, die nogal eens door elkaar heen liepen. Ik noem het socialisme, het christen-anarchisme, de Rein-Leven-beweging. Zo ontstond er aan het eind van de negentiende eeuw weer aansluiting bij het utopistische denken van de late achttiende en de vroege negentiende eeuw.

Dit nieuwe, sterk idealistisch gekleurde maatschappelijk engagement hield ook een groot aantal jonge schrijvers in zijn ban, zoals Gorter, Henriette Roland Holst-van der Schalk, Van Eeden, Heijermans, Querido, om een paar bekende namen te noemen. En daarmee stonden die schrijvers voor de taak om hun streven naar een betere, op democratie en gelijkheid gegründveste samenleving een fundamentele plaats te geven in hun kunstopvattingen. Anders gezegd, het Goede kwam nu pontificaal op tafel te liggen. Dit betekende evenwel niet dat het schoonheidsbegrip uit de jaren tachtig van tafel verdween, in tegendeel. Volgens Henriette Roland Holst was de schoonheid 'het wezen der literatuur'.³ En zij was niet de enige die dat zo zag, of bleef zien.

De verschuiving naar een meer maatschappelijk betrokken houding die we bij veel jonge schrijvers in de jaren negentig kunnen waarnemen betekende geen breuk met het schoonheidsbegrip van Tachtig en de esthetische principes die daaraan vastzaten. Vrijwel nooit werd een kunstwerk verdedigd alleen met een beroep op het goede, ethische ervan. Schoonheid bleef een centrale notie, zeker in verband met kunst, maar zelfs ook in relatie tot die nieuwe zo sterk verlangde maatschappij. Pas na de Tweede Wereldoorlog verbrandde zij lelijk haar gezicht.

In dit artikel wil ik iets van deze doorgaande ontwikkeling laten zien. Ik abstraheer daarbij van naar mijn idee in dit kader onderschikte verschillen tussen

auteurs onderling en tussen poëtische opvattingen over poëzie enerzijds en over proza anderzijds. Het gaat mij om de grote lijn: de Tachtigers verwierven ruimte voor hun sterk door de buitenlandse romantiek bepaalde esthetisch concept, dat uitging van een filosofisch idealisme en een sterk organistisch natuurdenken. Dat artistieke concept, dat zij geneigd waren niet alleen op de literatuur (poëzie) toe te passen maar op de kunst in het algemeen, was in de jaren negentig nog maar net verworven. De jonge zoekers naar een nieuwe wereld waren er in hun ontwikkeling als kunstenaar zogezegd mee opgevoed. Het werd door hen over het algemeen dan ook niet losgelaten, maar zo goed en zo kwaad als het ging compatibel gemaakt met hun recentelijk verworven maatschappelijke idealen. Gorter, Henriette Roland Holst en Van Eeden bleven zich in hun beschouwende werk van rond 1900 binnen het Tachtiger paradigma bewegen, ook al zou hun strijdbare anti-Tachtig-houding op het eerste gezicht misschien anders doen vermoeden.⁴

Het Goede en het Schone

Voor kunstenaars betekende het zich inzetten voor een betere, meer rechtvaardig ingerichte wereld dat hun kunst in die strijd een plaats kreeg. En dit bracht met zich mee dat hun esthetica op de een of andere manier aan dit maatschappelijke ideaal moest worden aangepast. Logisch gesproken zou daardoor het Goede de centrale plaats van het Schone moeten gaan innemen. Een sociaal geëngageerde schrijver als Léo Tolstoi zag dat ook zo. Zijn maatschappelijke betrokkenheid deed hem het schoonheidsbegrip als onbruikbaar overboord gooien.⁵ Tolstoi was in de jaren rond 1900 voor Nederlandse socialistische en maatschappelijk idealisten een bijzonder inspirerende figuur. Zijn naam viel vaak in utopistische kringen van verschillende signatuur en veel van zijn beschouwende werk werd ook in het Nederlands vertaald.⁶ Tolstois verwijdering van het schoonheidsbegrip uit de esthetica vond echter weinig weerklank. Henriette Roland Holst, hoewel zij ook op veel punten met Tolstoi mee kon gaan, tikte hem er gevoelig voor op de vingers. Tolstoi had, vond zij, geen oog voor de bijzondere aard van het gevoel dat door de kunst werd overgebracht, en dat was nu juist de Schoonheid.⁷ Maar hoe viel die Schoonheid als het wezenlijke kenmerk van de kunst nu te rijmen met het maatschappelijke engagement dat de kunst moest gaan uitstralen? Dat was een probleem waarvoor veel schrijver (en kunstenaars in het algemeen) zich gesteld zagen. Zij kwamen met verschillende oplossingen.

De meest rigoureuze was om het Goede eenvoudig gelijk te stellen aan het Schone. In dit concept bestond er dus geen Schoon zonder Goed en geen Goed zonder Schoon. Die weg koos Frank van der Goes. In zijn opstel 'Socialistische esthetiek' uit 1892 betoogde hij dat de toekomstige socialistische maatschappij kunst eenvoudig overbodig zou maken.⁸ Alles in die maatschappij zou dan immers schoon zijn. Naar Van der Goes' idee was kunst maar een armzalig hulpmiddel dat door de grote universele Schoonheid van de nieuwe wereld op den duur overbodig zou worden. In die nieuwe wereld zou ook de kunstenaar

van het tapijt verdwenen zijn. En volgens Van der Goes was dat maar goed ook. Zo'n verheven status – het was hem blijkbaar onmogelijk om de kunstenaar anders dan in termen van verhevenheid te definiëren – paste niet meer in een op gelijkheid en broederschap gebouwde samenleving. Die hele in zijn ogen griezelig elitaire schoonheidscultus van de kunstenaars zag hij 'als een gespleten hoof uitsteken onder den rand van den brokaten mantel...'⁹

Zijn gelijkstelling tussen Goed en Schoon deed dus de kunst en daarmee ook de kunstenaar als specifieke categorie uit het zicht verdwijnen. Voor Van der Goes was dat geen enkel bezwaar. Misschien heeft dit laatste te maken met het feit dat hij zelf als persoon niet zo sterk de behoefte had om zich als kunstenaar te profileren, maar zich meer in de zijlijn van de artistieke wereld bewoog. In de ogen van de meeste schrijvers echter, voor wie het kunstenaarschap het wezen van hun persoonlijkheid uitmaakte, betekende de gelijkstelling tussen het Goede en het Schone een doodlopende weg. Voor hen was het daarom zaak die twee categorieën elkaar niet volledig te laten overlappen. Tegelijk moesten ze wel naar elkaar toe bewogen worden. Om die twee dingen te bereiken werd er op allerlei manieren een beetje gemorrelt aan het begrip Schoonheid. Een eerste manier was het te onderwerpen aan een handige herdefinitie.

Schoonheid is...

Zo werd er om te beginnen ruimte gecreëerd door het toepassingsterrein van het begrip Schoonheid flink te vergroten. Niet alleen zintuiglijke gewaarwordingen en individuele emoties waren schoon, maar daden, opvattingen, ideeën en idealen – om met Henriette Roland Holst te spreken: 'heel de inhoud des levens' – waren dat in potentie evenzeer.¹⁰ Daarmee werd ook het ethische binnen het bereik van de Schoonheid gehaald. Vanuit die optiek was het Frederik van Eeden mogelijk om de Schoonheid van zijn roman *Van de koele meeren des doods* te verdedigen als de schone zege van 'geloofsmoed en Godsvertrouwen'.¹¹

Van Eeden ging in de loop van de jaren negentig nog een stap verder. Volgens hem kwam eerst het Goede en dan pas het Schone. Zonder het Goede kon het Schone eenvoudig niet bestaan: 'de Schoonheid [is] onderworpen aan het Recht', schreef hij in het beruchte *Kroniek*-debat uit 1896, naar aanleiding van de kroning van de tsaar.¹² Maar het omgekeerde gold voor hem niet. Het Goede was niet per definitie ook het Schone. Morris' utopistische roman *News from Nowhere* (1891) was voor hem qua maatschappelijke, ethische strekking volstrekt in orde, maar tegelijk vond hij het 'kunst om een cent te geven'.¹³

Ten onrechte was tegenwoordig het ethische element uit het schoonheidsbegrip van de kunstenaars verdwenen, meende ook Henriette Roland Holst. De schuld daarvan lag bij het kapitalisme. Dat had de kunstenaars blind gemaakt voor de glans van de 'schoonheid-en-goedheid vereenigd' en hen verboden Schoonheid te zien in een maatschappelijk, zedelijk ideaal.¹⁴ Maar net als Van Eeden keerde zij de relatie tussen het Goede en het Schone niet om. 'Dat het goede niet altijd schoon is, weten wij nu', stelde zij, schoonheid is in wezen

‘zedelijk noch onzedelijk, het heeft met de ethische gevoelens niets te maken, het staat buiten de moraal.’¹⁵

Op deze manier bleef Schoonheid, geheel in de geest van Tachtig, in principe onafhankelijk van moraal. Tegelijk bood zij er wel ruimte aan. De water-en-vuur-verhouding tussen die twee was daarmee wat aan het zicht onttrokken. Wel werd het probleem verschoven, in zoverre nu een nieuwe kwestie om een antwoord vroeg. Wanneer er Schoonheid bestond zónder en Schoonheid mét een ethische component, waren beide dan gelijkwaardig of stond de ene boven de andere? Het antwoord laat zich raden.

Schoonheid in soorten en maten

Er is niet één absolute schoonheid, maar het is mogelijk om verschillende soorten ‘mooi’ te onderscheiden. Die gedachte zien we bij Gorter, bij Henriette Roland Holst en bij Van Eeden. Door het schoonheidsconcept op deze manier te relativiseren werd het mogelijk de eigen nieuwe ethisch-maatschappelijk gekleurde schoonheid als hoogste te profileren, zonder de andere schoonheid, de niet-ethische, helemaal buiten spel te zetten en daarmee een poëtische breuk met de Tachtigers te forceren. Schoonheid, schreef Gorter in de na zijn socialistische bekering geconcipieerde ‘Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland’ (1898–99), was: ‘iets betrekkelijks, iets wat ook hooger of minder kan.’¹⁶ En ook Van Eeden was er op gebrand om ‘soorten mooi’ te kunnen onderscheiden.

Maar bij dit neutrale relativisme bleef het uiteraard niet. De aap moest uit de mouw komen: ethische kunst stond hoger dan kunst die zich van elke moraal had losgezongen. In 1891 gaf Van Eeden een schot voor de boeg. Kunst kon weliswaar onethisch zijn en schoon tegelijk, schreef hij, maar dan ontbrak er, esthetisch gesproken, toch iets aan. Van Eeden bracht die zienswijze op dat moment nog als een zeer persoonlijke mening. Hij voelde dat nu eenmaal zo, bekende hij, er ontbrak voor hem dan iets aan de schoonheid, ‘een klank in de mooi-harmonie’.¹⁷ En die schoonheid die vijandig was aan het goede – het bestaan van zo’n schoonheid achtte Van Eeden dus wel zeker mogelijk – meende hij *à titre personnel* te mogen verwerpen.¹⁸

Gorter pakte het in zijn ‘Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland’ wat fundamentalistischer aan. Zijn relativisme in verband met de schoonheid ontleende hij *linea recta* aan het marxistische uitgangspunt dat elk tijdperk (in de zin van elke daarin dominerende sociale klasse) haar eigen schoonheid genereerde. Daardoor was Schoonheid dus niet iets statisch, maar juist in permanente beweging en ontstonden er ook voortdurend nieuwe soorten mooi. Sterker nog, voor Gorter school het wezen van de Schoonheid in dit dynamische element, voorzover juist de Schoonheid de maatschappelijke ontwikkeling liet zien.¹⁹ Op deze manier werd in zijn visie Schoonheid op twee manieren in beweging gezet: door een mindere en een meerdere mate ervan mogelijk te achten en door het begrip te definiëren als iets dat in wezen dynamisch was. Onuitgesproken zweeft in deze benadering op de achtergrond

de gedachte dat hoe beter de maatschappelijke ontwikkeling is die de Schoonheid laat zien, des te hoger haar gehalte.

Die gedachte werkte Henriette Roland Holst uit in haar artikelenreeks 'Socialisme en literatuur' uit 1899. Volgens haar was er sprake van twee soorten schoonheid: een oude en een nieuwe. De oude schoonheid, die van de Tachtigers, richtte zich op de zintuiglijke gewaarwording, die nieuwe schoonheid, die van het heden en van de tijd die komen zou, richtte op de gemeenschap. Tegelijk verbond ze, net als Gorter, op marxistische wijze Schoonheid met sociale klasse. De oude Schoonheid was die van de bourgeoisie, de nieuwe Schoonheid die van het 'ontwakend proletariaat'. Die laatste was een 'heroïsche schoonheid'.²⁰ Ze was zedelijk, niet gericht op de buitenkant maar op de binnenkant. Het was de Schoonheid van het menselijk handelen en denken. Het was een Schoonheid die op haar beurt ook weer nieuwe Schoonheid van denken en handelen wekte. Henriette Roland Holst zag deze Schoonheid beslist niet als de kunst van het proletariaat zonder meer, maar als de kunst van het 'ontwakend' proletariaat. Deze toevoeging is in haar betoog cruciaal. De nieuwe schoonheid die haar voor ogen stond was namelijk niet zichtbaar in de oude zogenaamde volkskunst of volkspoëzie. Dit was weliswaar kunst van het volk, maar tegelijk ook een product van een vertrapte en onderdrukte klasse. Pas vanaf nu, in de nieuwe tijd die komen ging, zou het proletariaat zijn stem in vrijheid kunnen laten klinken. Pas dan zou de nieuwe heroïsche schoonheid ontstaan.²¹

Opvallend in al deze redeneringen, zowel bij Van Eeden als bij Gorter als bij Henriette Roland Holst is niet alleen de gerichtheid op de toekomst, maar tegelijk ook de optimistische stelligheid waarmee iedereen meende de toekomstige Schoonheid te kunnen voorspellen. Uiteraard was de wens hier de vader van de gedachte. Maar dat was niet het enige. Een flinke steun in de rug kwam van een als wetenschappelijk erkend concept dat ook de marxisten zich hadden toegeëigend, namelijk de evolutieleer.

Schoonheid in evolutie

Zoals paste in het organistische denken van de negentiende eeuw, zagen ook de utopistisch georiënteerde schrijvers de tijdperken en de daarbij behorende samenlevingen als organismen die, net als alle 'echte' biologische natuur, onderhevig waren aan een voortdurend proces van evolutie. Zo stelde Gorter bij zijn terugblik naar de negentiende eeuw dat die eeuw 'een levend organisme' was, 'net als een mensch'.²² Binnen socialistische en utopistische kringen, en overigens ook daarbuiten, werd in dit evolutionistische concept 'verandering' gemakkelijk gelijkgesteld aan 'voortgang'.²³ In de loop der tijd ging de maatschappij en dus ook de mens vooruit, niet alleen qua schoonheid en intelligentie maar ook qua moreel gehalte. Zo zouden de producten die de mens vervaardigde eveneens aan schoonheid winnen. Hoe beter dus de maatschappij, des te groter de schoonheid die zij voorbracht. De twee begrippen 'Goed' en 'Schoon' werden daarbij niet aan elkaar gelijkgesteld maar wel als innig met

elkaar verbonden gezien. Voor Van Eeden kon het niet anders dan dat 'de zuivering der aarde van barbaarsheid, domheid en verdrukking' de Schoonheid ten goede moest komen.²⁴ De kunst nam dus evolutionair in schoonheid toe. Volgens Henriette Roland Holst was het 'rijk der schoonheid [...] gegroeid', was het 'oneindig dieper, rijker en wijder geworden'.²⁵ Maar dat niet alleen, ook het menselijke vermogen om die schoonheid als zodanig te onderscheiden werd steeds maar groter. Van der Goes sprak in dit verband van 'een evolutie van gevoelens' die maakte dat in de toekomst alle kunstenaars zouden walgen van ethische onreinheid.²⁶

Deze ontwikkeling in opgaande lijn werd gezien als iets noodzakelijks. Niet alleen in de zin van iets dat noodzakelijk geacht werd (als iets wenselijks dus), maar ook als iets dat een onafwendbare gang van de natuur vertegenwoordigde. Met het veranderen van de maatschappij stierven oude kunstvormen af en kwamen er nieuwe op. Zo kon Gorter zich permitteren om, terugkijkend op de poëzie van Tachtig waaraan hij en nog maar kort geleden zo intensief had deelgenomen, te stellen dat die beweging 'noodzakelijk na een zóó korten bloei sterven moest'.²⁷

Tegelijk bood de evolutieleer nog een andere interpretatiemogelijkheid die het mogelijk maakte om kunst en ethiek aan elkaar vast te klinken. Die school in een herdefinitie van goed en kwaad; als datgene namelijk wat voor de mens onnuttig of wel nuttig was. De mens koos naarmate hij al doorevoluerend steeds meer de jaren des verstands bereikte, op evolutionistische utiliteitsgronden voor het goede. En dus stond voor hem ook dié Schoonheid bovenaan die dat Goede vertegenwoordigde.²⁸ Gorter kwam in dit evolutionaire kader voor de dag met een heel rijtje deugden zoals eerlijkheid, rechtvaardigheid en zelfopoffering.²⁹ Het waren volgens hem natuurlijke oerkrachten die diep in de mens zaten. Zij vormden een door de evolutie aangereikt overlevingspakket dat het de mens mogelijk had gemaakt om zoveel honderdduizenden jaren te blijven voortbestaan. In deze door de evolutieleer (en het marxisme) geïnspireerde denktrant ging hij nog een stap verder. Eigenlijk was alleen datgene schoon wat in de loop der eeuwen zijn bruikbaarheid had bewezen, en dat dus per definitie goed was.³⁰ Het was juist die schoonheid van het goede en bruikbare die, zoals hij niet expliciet zei maar wel suggereerde, het ons mogelijk zou maken om de strijd tegen het kapitalisme aan te gaan en die ook te winnen. En om die 'schone strijd' was het hem te doen.

Emotie en expressie

Voor de Tachtigers hield Schoonheid onmiddellijk verband met gevoel. Schoon was datgene wat als schoon gevoeld werd. Dat gevoel diende de dichter/kunstenaar als motor bij zijn expressie van Schoonheid. Door Van Eeden, Gorter en Henriette Roland Holst werd 'gevoel' nog steeds als een spilbegrip gebruikt. Maar tegelijk werd het door hen ingezet om als brug te dienen tussen het Schone en het Goede.

In hun voorstelling van zaken stond een kunstenaar centraal die creëerde

vanuit een schoonheidsontroering. Gorter stelde het zo ongeveer als een axioma: 'De zaak is zoo eenvoudig, als men haar zien kan. De kunstenaar beeldt zijn gevoelens af, dat geeft ieder toe, daarbuiten kan hij niet gaan.'³¹ Hoe heftiger dit gevoel, des te groter de schoonheid die de kunstenaar wist uit te drukken. 'Hoe dieper de gemoedsbeweging is die hij ondergaat, des te hooger de vlam der schoonheid in hem opslaat', schreef Henriette Roland Holst.³²

Maar waardoor werd de kunstenaar/dichter nu vooral het heftigst ontroerd? Dat was niet zozeer door het zintuiglijk waarneembare, maar door de binnenkant van de dingen, door 'de innerlijke betekenis van alle feiten en verhoudingen' zoals Van Eeden het nog behoedzaam in algemene termen formuleerde.³³ Het wordt al snel duidelijk waar die innerlijke betekenis in school, in het Goede namelijk. In concreto ging het Van Eeden om de schone strijd die zijn hoofdpersonage Hedwig uit de roman *Van de koele meeren des doods* voert tegen het kwaad. Henriette Roland Holst stelde het met nadruk. Het gaat de socialistische schrijver om 'de uitstorting der gevoelens die dit besef [van het goede] opwekt'.³⁴

Emotie behield dus haar plaats in het esthetische concept door het Goede te laten optreden als datgene dat in staat is om de mens en in het bijzonder de kunstenaar het sterkst te emotioneren. Door te stellen dat niet alleen (conform Tachtig) de Schoonheid het bepalende element was van de emotie waaruit kunst ontstond, maar dat ook vooral het Goede emotie wist te wekken werd het Goede onmiddellijk aan het Schone vastgeknoot. Verder werd die emotie niet louter meer beschouwd als een individuele aangelegenheid. Hiermee nam men duidelijk afstand van de individualistische kant van de Tachtiger kunstleer. De dichter, heette het nu, gaf uitdrukking aan het gevoelsleven van vele mensen en op die manier leverde hij kunst voor de gemeenschap. 'Poëzie is het beeld van het gevoelsleven van een tijd zooals het in een aantal menschen is.'³⁵ Dit stelde Gorter niet als iets wenselijks dat zo zou moeten zijn, maar als een gegeven, als iets dat in deze tijd qualitate qua zo was. Dat hij dit zo kon zien houdt verband met zijn visie op het kunstenaarschap, waarover verderop meer.

Hier komt bij dat de uitdrukking van Schoonheid in zijn algemeenheid gepresenteerd werd als een daad van mensenliefde. Expressie, zei Van Eeden, richtte zich altijd op de ander. Degene die zich veruiterlijkte liet anderen delen in wat hij zelf voelde. Daarmee gold voor hem dat elk artistiek werk per definitie en ongeacht de expliciete doelstelling ervan een daad was van (gemeenschaps)liefde.³⁶ In dezelfde redeneertrant ligt de stelling van Henriette Roland Holst, dat Schoonheid onmiddellijk een gevoel van geluk opwekt, en dat een kunstenaar met de Schoonheid de mensheid dus tegelijk ook geluk geeft.³⁷

Vooraf geen tendenskunst

Ook de nieuwe kunst was dus een manifestatie van het schone en een uitdrukking van gevoel. In zoverre was alles nog conform het oude Tachtiger adagium. Bleef nog de kwestie dat ethiek in de kunst al gauw ook een bepaald ethisch idee, een uitgesproken visie op het een en ander, veronderstelde. En dat

was een gevaarlijke zaak, want elke gedachte aan de nog vers in het geheugen liggende moraliserende negentiende-eeuwse tendenskunst moest in de kiem worden gesmoord. Van Eeden, Gorter en Roland Holst stonden dan ook voor de taak om tussen de twee steile klippen van tendenskunst en autonome kunst door te zeilen. Dat vereiste enige behendigheid. Het ging er volgens hen dan ook niet om via kunst te leren over het Goede, maar om in kunst daaraan spontaan uitdrukking te geven. Dit gebeurde alleen wanneer de kunstenaar zelf ook goed 'was', anders werd het een dor onartistiek lesje. Filosofie, stelde Van Eeden, deed over het algemeen afbreuk aan de kunst. 'Trefte ons niet veel dieper dan de woorden van wie ons tot edel doen willen bewegen, de uitingen van den edelen man, die vanzelf zoo is door hetgeen hij wil en voelt.' Werken met een duidelijke strekking, die het wilden hebben over op zich waardevolle dingen zoals vrede, volkswelvaart en gezondheid waren volgens hem 'verreweg inferieur – en dus bepaald vijandelijk aan kunstwerken met een zuivere strekking naar mooi.'³⁸ De dichter/kunstenaar moest dus niet willen beleren, hij moest iets schoons willen maken. Het scheppen diende dan ook spontaan te gaan, alleen omdat de kunstenaar daartoe aandrang voelde en niet omdat hij zo nodig iets wilde betogen. De kunstenaar wilde niet getuigen van zijn maatschappelijk-ethische ideeën, maar hij werd door die idealen ontroerd en gaf aan die ontroering uiting. Zo wilden Van Eeden, Gorter en Henriette Roland Holst het graag voorstellen.

Gorter zag het opschuiven in de richting van tendenskunst als een reëel gevaar, dat voor hem als overtuigd socialist nog meer op de loer lag dan voor wat minder leerstellig bevlogen idealisten. Voor de socialistische kunstenaar was kennis van de leer immers onontbeerlijk. Maar wel moest hij er angstvallig voor waken niet door die theorie te worden beheerst. Zijn kunst diende net als alle andere kunst voort te vloeien uit werkelijkheidservaring. Zij moest 'uit het lichaam' komen, uit zintuiglijke ervaringen en gewaarwordingen. De kunstenaar moest er dan ook voor zorgen zijn kennis niet over het lichaam te laten heersen. Tegelijk stond hij wel voor de taak om kunst te leveren die doordrongen was van een gedegen inzicht in de sociaal-democratische theorieën.³⁹ Het was een moeilijke opgave. Henriette Roland Holst formuleerde die taak met evenveel nadruk als Gorter. Alleen was zij geneigd de bron van de kunst wat minder lichamelijk op te vatten. Maar ook haar ging het om een kunst die haar doel in zichzelf vond. Alleen bracht die nu, in deze veranderende tijd, spontaan de schoonheid van een nieuw ideaal tot uitdrukking.⁴⁰

Het was lastig maar wel mogelijk, zeiden de maatschappelijk-idealisten. Als bewijsmateriaal voor een geslaagd samengaan van maatschappelijke betrokkenheid en groot kunstenaarschap voerde Van Eeden strategisch het Tachtigeridool Shelley ten tonele. Daarbij liet hij het ingewikkelde punt van hoe diens dichtwerk zich tot die ethische strijd verhiel gemakshalve even ter zijde.⁴¹ Al was dat nu juist de kwestie waarom het voordurend draaide.

Met dat poëzie en kunst in het algemeen een op de maatschappij gerichte ethische functie kregen aanwezen, deed zich onmiddellijk de vraag voor naar de plaats van de dichter/kunstenaar. Vanaf het moment dat deze een maatschappe-

lijke taak op de schouders nam, dreigde hij zijn onafhankelijke ivoren-torenpositie te verliezen. Stond hij op deze manier nog wel boven de gemeenschap of zat hij er middenin? Was het nog wel zijn eigen ziel die hij veruiterlijkte, of fungeerde hij als boodschappenjongen van de nieuwe wereld die er moest komen? Was een kunstenaar eigenlijk nog wel een ander soort mens dan een niet-kunstenaar? Het waren allemaal bijzonder klemmende vragen, omdat hierbij voor alle betrokkenen meteen ook hun eigen identiteit in het geding was.

De plaats van de kunstenaar

In de definitie van de kunstenaar en zijn plaats ten opzichte van de samenleving was het zaak om enerzijds de 'natuurlijke' betrokkenheid van de dichter/kunstenaar met de samenleving te laten zien en anderzijds toch zijn bijzondere positie te blijven claimen. Een manier om dat te doen was de kunstenaar in wezen te presenteren als een idealist, als iemand die bezield was van een grote liefde voor de mensheid. Misschien hadden de Tachtigers niet zo bijster veel laten blijken van die liefde, zei Van Eeden, maar dat kwam omdat de mensheid hen had teleurgesteld.⁴² Nu waren de tijden veranderd. Volgens Gorter moest de dichter zich in het heerlijke leven van zijn eigen tijd storten. 'De tijd die wij beleven is schoon', stelde hij.⁴³ Daar kwam nog bij dat elke kunst per definitie het product was van een tijd en daarmee van de hele in die tijd levende gemeenschap, niet van een enkel mens.⁴⁴

Hierbij deed zich onmiddellijk de vraag voor wat er op die manier nog over bleef van de scheppende kracht van de kunstenaar. Was hij nog wel meer dan een stem waardoor een volk zich uitsprak? De antwoorden hierop gingen sterk in de richting van een positivistisch gekleurde invulling van het kunstenaarschap, in de trant van de Franse historicus Hippolyte Taine (1828–1893).⁴⁵ Juist dankzij zijn geniale aanleg zou de kunstenaar in staat zijn om alle nieuwe bewegingen in het leven als eerste te signaleren en te vertalen in kunst. Van Eeden gaf zelfs nog een evolutionaire injectie aan deze benadering door de kunstenaar voor te stellen als een proefwerkplaats van de natuur. Hij was een eerste specimen van de nieuwe mens die de aarde zou gaan bevolken. De natuur probeerde de komende ontwikkelingen als het ware vast in hem uit.⁴⁶

Hoe kwam het nu dat de kunstenaar in staat was dit nieuwe op een of andere wijze te veruiterlijken? Dat kwam door zijn speciale gevoeligheid; daarin school het bijzondere van het kunstenaarschap. In elke tijd, schreef Gorter leefden maar een paar mensen, die in staat waren om het beeld van een geheel volk op te vangen en uit te drukken. Dat waren de kunstenaars.⁴⁷ Sterker nog, doordat de kunstenaar vast vooruit wees naar wat komen ging, was hij als een enkel individu in staat om aan de gemeenschap richting te geven. 'Niet om niets wordt hij een Maker genoemd', stelde Gorter.⁴⁸ Ja, zei ook Van Eeden, de individualiteit van de kunstenaar bleef voorop staan. Die zou hij nooit of te nimmer aan zijn ethische idealen ten offer brengen: 'Zijn ziel en hare fijn genuanceerde gevoeligheden is zijn hoogste goed'.⁴⁹

Zo bleef ook de elitaire positie van de kunstenaar ondanks alle sociale

engagement gehandhaafd. Voor Van Eeden bezette hij de hoogste positie, zij aan zij met de wetenschapper en de wijsgeer. Drie functies die Van Eeden overigens bij voorkeur in zichzelf verenigd zag.⁵⁰ Op die manier kon ook de gedachte gehandhaafd blijven dat kunstenaarschap een gave was. Het was iets aangeborens, vergelijkbaar met het hebben van sterke spieren of goede ogen, schreef Henriette Roland Holst terugblikkend op haar eigen carrière.⁵¹

Alleen Van der Goes was van harte bereid de hoge positie van het kunstenaarschap te relativeren. Voor hem bestond er tussen de kunstenaar en de 'gewone' mens hoogstens een gradueel verschil. In wezen was de aanleg van alle mensen gelijk. Kunstenaars ondervonden alleen indrukken van een grotere intensiteit en een langere duur. Overigens gaf Van der Goes met deze omschrijving er blijk van nog steeds, net als Gorter, Henriette Roland Holst en Van Eeden, bij de Tachtigerdefinitie van kunst als 'de expressie van een impressie' aan te sluiten. Hij bracht dit uitgangspunt zelfs als iets dat zo ongeveer wetenschappelijk zou zijn vastgesteld. 'Dit alles staat vast, is door denkers onder de artisten vastgesteld, behoeft niet te worden gediskussieerd', schreef hij ernstig.⁵²

Ouder gedachtegoed

Maatschappelijk geëngageerde schrijvers van rond 1900 zetten dus in veel opzichten de esthetische principes van Tachtig voort. Dat die zo in het collectieve geheugen waren ingebrand kwam in de eerste plaats door het overweldigende gezag en de status van de Tachtigers. Maar dat niet alleen, denk ik. Belangrijk was ook dat het hier een eigentijdse bewerking van veel ouder gedachtegoed betrof dat de hele negentiende eeuw al een spoor getrokken had. Wat we rond 1900 in de esthetica van Gorter, Henriette Roland Holst en Van Eeden tegenkomen vond zijn oorsprong voor een groot deel in het verleden. Het kwam uit de idealistische filosofie (schoonheid als manifestatie van het hogere), de romantische esthetica (het belang van gevoel en emotie; de verheven positie van de kunstenaar) en de biologie (de evolutieer). Dezelfde ingrediënten hadden even tevoren ook grotendeels de kunstopvattingen van de Tachtigers vormgegeven.

Bij Plato vinden we al de veronderstelde eenheid tussen het Schone en het Goede en het Ware. Alledrie zijn het voor hem eigenschappen van het goddelijke die op aarde gestalte krijgen in het klassieke ideaal van harmonie.⁵³ Evenals de oudere negentiende-eeuwse schrijver Carel Vosmaer en evenals Kloos refereerden Gorter en Henriette Roland Holst en Van Eeden graag aan het platoonse gedachtegoed. Wat hen in het bijzonder daarin aansprak was het samenvallen van het Schone met het Goede en het Ware. In haar esthetische beschouwingen viel Henriette Roland Holst expliciet terug op deze klassieke drieëenheid. Het Grieks, zegt zij, kende slechts een enkel begrip om het Goede, het Ware en het Schone te vatten. Maar naar haar mening was de eenheid van deze drie begrippen voor elke cultuur geldig. Zij vond immers haar kracht in 'de samenstemming van het ethisch en aesthetisch ideaal in één algemeen levensideaal'.⁵⁴ Ook Gorter refereerde expliciet aan het Goede, het Schone en het Ware als één cluster van eigenschappen. Alleen bracht hij deze eenheid, in tegenstelling tot Plato, terug

tot aardse dimensies. Deze begrippen stonden in zijn ogen niet voor ‘bovennatuurlijke gevoelens’, maar ‘voor recht van Nu, voor Schoonheid van Nu, voor waarheid van Nu.’⁵⁵ Daarbij had hij, gegeven zijn socialistische overtuiging, sterk de neiging om Marx vóór Plato te schuiven. Wat Plato zag als het goddelijke dat doorscheen in de Schoonheid, was volgens Gorter in feite het maatschappelijke. Kunst was namelijk per definitie maatschappelijk.⁵⁶ Ook Van Eeden gaf Plato, met alle instemming die hij hem betuigde, een kleine correctie. Plato was volgens hem te veel geneigd kunst als een lesje te zien en dat was het nu juist niet. Kunst was schijnbaar moraalloos, maar bezat tegelijkertijd een diepe ethische kracht. Dat was jammer genoeg niet tot Plato doorgedrongen. En ook de positie van de kunstenaar schatte hij veel te laag. Voor Van Eeden lag die niet onder maar náást die van de wijsgeer.⁵⁷ Los van deze kleine kanttekeningen bleven Gorter, Henriette Roland Holst en Van Eeden blijkbaar graag aansluiting houden bij het platoonse concept van het Goede, Ware en Schone. De autonome schoonheidsleer van Kant zorgde bij hen begrijpelijkerwijze voor meer problemen.⁵⁸

Plato’s concept is er ook een dat in negentiende-eeuwse kunstenaarskring zijn waarde leek te hebben bewezen. Van Plato loopt er een stevige lijn naar de Duitse geloofsfilosofen en naar aan het eind van de negentiende-eeuw nog steeds gezaghebbende dichters als Goethe (1749–1832) en Schiller (1759–1805). Ook in de poëzieopvattingen van de bij de Tachtigers zeer geliefde Keats (1795–1821) en Shelley (1792–1822) stond een platoons gekleurd schoonheidsverlangen centraal. We vinden het eveneens bij de aan het eind van de negentiende eeuw zeer populaire dominee-filosoof Ralph Waldo Emerson (1803–1882): ‘Truth, and goodness, and beauty, are but different faces of the same All.’⁵⁹ Daar komt bij dat deze platoons gekleurde esthetica in de trant van Goethe en de vroege romantici op min of meer vanzelfsprekende wijze een plaats kreeg in de evolutieleer, zoals die door Charles Darwin en in het bijzonder door Ernst Haeckel, die een groot Goethe-bewonderaar was, werd geformuleerd.

Door dat laatste was het voor schrijvers aan het eind van de negentiende eeuw ook mogelijk, zoals we zagen, om de evolutie een plaats te geven in hun esthetica en zo aan het begrip Schoonheid een zekere dynamiek te geven. Voor Charles Darwin was ook Schoonheid namelijk de vrucht van evolutie. In *On the origin of species* schreef hij – ik citeer naar de Nederlandse vertaling van T.C. Winkler uit 1883:

In zekere mate kunnen wij begrijpen, hoe het komt dat de natuur zoo schoon is: de schoonheid der natuur moet grootendeels te danken zijn aan de werking der keus. Dat die schoonheid, naar ons begrip van dat woord, evenwel niet algemeen is, moet toegestemd worden door iedereen, die het oog vestigt op sommige vergiftigde slangen, sommige visschen en sommige vleermuizen, welker aangezicht min of meer op dat van een leelijk mensch gelijk.⁶⁰

In deze passage klinkt door Darwins voorbeeld van de ‘vergiftigde slangen’ onwillekeurig een vereenzelviging van het Schone met het Goede door, zoals die door de utopisten ook graag werd toegepast.

In dezelfde geest zag ook de Duitse bioloog Ernst Haeckel de Schoonheid als een wezenskenmerk van de natuur. Volgens hem openbaarde de kunstenaar in zijn werk dezelfde schone platoonse eenheid die de natuur liet zien. Het was de natuurlijke schone orde die Haeckel zelfs bij de kleinste diertjes onder zijn microscoop had kunnen waarnemen.⁶¹

En ten slotte kon door maatschappelijk bevlogen kunstenaars uit de jaren negentig in hun vereniging van kunst en samenleving het schoonheidsprincipe een plaats krijgen door aan te haken bij andere – oudere – negentiende-eeuwse ideeën over gemeenschapskunst. In Nederland kwamen deze in eerste instantie uit katholieke hoek. In het midden van de negentiende eeuw pleitte de architect P.J.H. Cuypers (1827–1921) voor een katholieke kunst die dienstbaar was aan de maatschappij. Katholieke kunstenaars konden zich goed in zijn ideeën vinden. Dat gold niet alleen voor zijn generatiegenoot de schrijver J.A. Alberdingk Thijm, maar ook voor de jongere katholieke componist en cultuurfilosoof Alphons Diepenbrock. In Diepenbrocks ogen was het Cuypers geweest die, ‘belijdend [...] de Eenheid van Kunst en Leven, en de “Schoonheid als afstraling der Waarheid”, de grondlegger was geweest van de gemeenschapskunst.⁶²

Deze op katholieke leest geschoeide gemeenschapskunst diende evenwel een geheel ander ideaal dan het socialisme van Gorter en Henriette Roland Holst en het sloot evenmin aan bij het sterk humanistisch en utopistisch ideeëngoed van Van Eeden en verwante idealisten. Wel werd door alle partijen kunst op een of andere manier ingezet in de strijd voor een betere wereld. Maar alleen voor de katholieke emancipatoren stond die betere wereld gelijk aan de herleving van het katholieke ideaal.

Dichter bij het eindnegentiende-eeuwse idee van socialistische en utopistische maatschappijhervorming lagen de ideeën van de Engelse *Art and Crafts*-beweging. Een van de leidende figuren daarin was de Engelse schilder en boekillustrator Walter Crane (1845–1915). Zijn programmatische boek *Claims of decorative art* (1892) werd in 1894 door Jan Veth in het Nederlands bewerkt onder de titel *Kunst en samenleving*. Ook in Cranes pleidooi voor het samengaan van kunst en samenleving neemt het schoonheidsbegrip een centrale plaats in. Kunst is voor alles uitdrukking van schoonheid, het is volgens Crane ‘een vorm van levenskracht aan de uitdrukking van schoonheid dienstbaar gemaakt.’⁶³ In combinatie daarmee vinden we ook bij hem de grondgedachte dat kunst direct voortvloeit uit de samenleving waarbinnen ze ontstaat: hoe beter (mooier) een samenleving, des te mooier de kunst. Gecombineerd met een sterk als vooruitgang gedacht idee van evolutie leidt dit aan het eind van zijn boek ten slotte tot het optimistische idee dat de kunst op den duur steeds maar mooier en mooier zal worden.⁶⁴

Conclusie

Socialistische en utopistische kunstenaars als Gorter, Henriette Roland Holst en Van Eeden hebben zich in de jaren negentig en daarna steeds duidelijk willen afzetten tegen de individualistische kunstopvattingen van de Tachtigers. Zij

claimden een andere, nieuwe schoonheid die anti-kapitalistisch en anti-bourgeois zou zijn en die op de een of andere manier uitdrukking zou geven aan hun maatschappelijke idealen. Het moest een nieuwe kunst zijn die zich niet meer isoleerde maar zich innig verbond met het maatschappelijke leven.

Maar in feite was er goed beschouwd in hun denken over poëzie en kunst, vergeleken bij de Tachtigers, eigenlijk maar weinig veranderd. Ook voor hen was 'Schoonheid' nog steeds het centrale begrip en 'emotie' de motor van het creatieve proces. Kunst was voor alles uitdrukking van Schoonheid en kunst ontstond spontaan uit het gevoel. Het maken ervan was voorbehouden aan die begenadigden die in het bezit waren van het speciale vermogen om Schoonheid te ervaren en tot uitdrukking te brengen. Zo bleef Kloos' definitie van kunst als 'de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie' voor een groot deel overeind. Alleen het 'aller-individueelste' daaruit moest in het kader van het nieuwe ideaal worden bijgeschaafd. Dat ideaal vroeg om een kunst die zich niet isoleerde, maar die daartegen juist nauw verbonden was met de maatschappij. Vanuit dit nieuwe perspectief was kunst nog steeds individueel voorzover ze voortkwam uit de emotie van een enkele kunstenaar, maar tegelijk ook iets collectiefs voorzover die kunstenaar verondersteld werd *qualitate qua* bij het collectieve leven betrokken te zijn.

Het grote verschil tussen de Tachtigers en hun strijdbare idealistische collega's zat hem dus, naar mijn idee, niet zozeer in hun artistieke, maar in hun politiek-maatschappelijke opvattingen. Voor de ene partij ging het louter en alleen om de kunst. Voor de andere stond het streven naar een betere (mooiere) samenleving centraal. Wat de maatschappelijk-idealisten wilden was niet zozeer het poëtische, artistieke kader van Tachtig loslaten, maar het nieuwe politieke ideaal daarin een plaats te geven. Daarbij hadden ze twee grote zorgen. De eerste was om niet terecht te komen in de valkuil van de tendenskunst. De tweede was om het concept van de kunstenaar als een buitengewoon begenadigde overeind te houden.

Bij deze manoeuvre werd voor een groot deel geput uit dezelfde bronnen als de Tachtigers en hun romantische voorgangers hadden gedaan, te weten: ten eerste, een platoonse schoonheidsopvatting, waarin het Schone, het Ware en het Goede en hecht verbond aangingen en ten tweede, een sterk organistische, evolutionistische opvatting van de natuur.

Tegelijk distantieerden Gorter, Henriette Roland Holst en Van Eeden zich publiekelijk van de kunst van Tachtig. Ze stelden zich uiterst kritisch op tegenover het recente verleden. Hun houding was er een van verzet, waarbij ze zichzelf als grote vernieuwers presenteerden. Ze deden dit vooral om een plaats voor hun eigen maatschappelijke overtuiging te vinden. Tegelijk bleven ze zich bewegen binnen het esthetische concept van Tachtig, dat ze in hun perceptie van de kunst en de kunstenaar niet in staat waren om los te laten. Onder het rode vaandel van het socialisme waren de kunstopvattingen van Kloos nog springlevend.

Noten

- 1 Ik wijs in dit verband bijvoorbeeld op de volgende uitspraak van Willem Kloos: 'In allen gevalle zal de aanleg van de menschen der toekomst om het Schoone te volvoeren, niet kleiner maar grooter dan tegenwoordig zijn, want de menschheid gaat vooruit, en schoonheid, ja de schoonheid is de heerlijke werkelijkheid, waar het Leven op doelt.' (Kloos 1891, 167)
- 2 In zijn studie over het spinozisme wijst Siebe Thissen er zeer terecht op dat het verlangen naar wijsgerige reflectie ook bij de Tachtigers nog altijd hoog in het vaandel stond. (Thissen 2000, 170)
- 3 Roland Holst 1900, 12.
- 4 In ander verband, dat van het katholieke en protestante circuit gedurende de eerste twee decennia van de twintigste eeuw, is door Van den Akker en Dorleijn al eerder gewezen op de grote *impact* van de poëtica van Tachtig. (Van den Akker/Dorleijn 2000) Voor het kunstdebat binnen de kring van maatschappelijk geëngageerde (beeldende) kunstenaars in Nederland rond 1900 verwijs ik naar de publicaties van Lieske Tibbe daarover (Tibbe 1894 en 2000). In haar studie over het tijdschrift *De Nieuwe Tijd* behandelt Henny Buiting kort ook de daarin geventileerde ideeën over kunst en literatuur. (Buiting 2003)
- 5 Tolstoi kon in het kader van zijn maatschappelijke overtuiging niet goed uit weg met de manieren waarop dit begrip tot dan toe werd ingevuld, namelijk ofwel als een hoge metafysische categorie, of wel als een louter esthetische categorie in de zin van Kants 'interessenloses Wohlgefallen'. Zie Tolstoi 1899, 55.
- 6 Van Tolstois beschouwende, maatschappelijk geëngageerde werken werden in de periode van 1887 tot 1910 vijftientig titels in Nederlandse vertaling op de markt gebracht. In romans en beschouwend werk van Nederlandse schrijvers uit de periode 1890–1910 wordt frequent naar hem verwezen. De verhouding van Nederlandse utopisten rond 1900 tot de maatschappelijke en esthetische ideeën van Leo Tolstoi verdient beslist nadere onderzoek. Op dit moment moeten we het doen met de oudere studie *Tolstoj in Nederland* van Rudolf Jans, die ik niet meer dan een aanzet zou willen noemen. (Jans 1952)
- 7 'Er is wel waars en treffends in Tolstoi's beschouwingen, maar zij zijn niet volledig en dus niet juist, omdat zij geen licht laten vallen op de bijzondere natuur van door het middel der kunst overgebrachte gevoel, op de schoonheid.' (Roland Holst-van der Schalk 1925, 15)
- 8 Van der Goes 1898, 35–51.
- 9 In 'Socialistische aesthetiek'. (Van der Goes 1898, 38–39)
- 10 Roland Holst-van der Schalk 1925, 34.
- 11 Inleiding van Van Eeden bij de tweede druk uit 1904 van *Van de koele meeren des doods*. (Van Eeden 1972, 6)
- 12 In 'Aan de lezers van "de Kroniek" naar aanleiding van het stuk van dr. A. Diepenbrock tegen P.L. Tak' uit 1896. (Bauer 1964, 123)
- 13 In 'Nieuw Engelsch proza' uit 1891. (Van Eeden 1894, 125–162, citaat 158)

- 14 In 'Studies in socialistische aesthetica'. (Roland Holst-van der Schalk 1925, 89)
- 15 In 'Studies in socialistische aesthetica'. (Roland Holst-van der Schalk 1925, 50)
- 16 Gorter 1949, 63.
- 17 In: 'Nieuw Engelsch proza' uit 1891. (Van Eeden 1894, 125-162, citaat 131)
- 18 Ibidem, 149.
- 19 Gorter 1949, 63.
- 20 Roland Holst 1900, 68.
- 21 Roland Holst 1900, 28.
- 22 Gorter 1949, 8.
- 23 Over utopisme en darwinisme bij Nederlandse schrijvers van rond 1900 verwijs ik naar mijn artikel daarover. (Kemperink 2003)
- 24 In: 'Aan de medewerkers van "de Kroniek"' uit 1896. (Bauer 1964, 151)
- 25 Roland Holst-van der Schalk 1925, 11.
- 26 Van der Goes 1891, 376.
- 27 Gorter 1949, 7-8.
- 28 Gorter 1949, 36.
- 29 Gorter 1949, 66-67.
- 30 In 'Over poëzie' uit 1903. (Gorter 1949, 106)
- 31 Gorter 1949, 95-96.
- 32 Roland Holst-van der Schalk, 63.
- 33 In zijn inleiding op *Van de koele meeren des doods* uit 1904. (Van Eeden 1972, 5)
- 34 Roland Holst 1900, 66.
- 35 Gorter 1949, 24.
- 36 In 'Over humaniteit' uit 1891. (Van Eeden 1894, 82-99, citaat 95)
- 37 Roland Holst-van der Schalk 1925, 33.
- 38 Respectievelijk in 'Over kritiek' uit 1893/1894 (Van Eeden 1894, 7-63, citaat 27) en 'Nieuw Engelsch proza' uit 1891 (Van Eeden 1894, 125-162 citaat 149).
- 39 Gorter 1949, 29-31.
- 40 Roland Holst-van der Schalk 1925, 34.
- 41 Frederik van Eeden, 'Aan de lezers van 'de Kroniek' naar aanleiding van het stuk van dr. A. Diepenbrock tegen P.L. Tak' uit 1896. (Bauer 1964, 126)
- 42 In 'Over humaniteit' uit 1891. (Van Eeden 1894, 82-99, citaat 93)
- 43 Gorter 1949, 25-26, 30.
- 44 Gorter 1949, 25-26; Van Eeden 1894, 10.
- 45 Een directe verwijzing naar Taine vinden we bijvoorbeeld bij Henriette Roland Holst in *Socialisme en literatuur*. (Roland Holst 1900, 15)
- 46 In 'Over kritiek' uit 1893/1894. (Van Eeden 1894, 7-63, i.h.b. 46-47)
- 47 Gorter 1949, 25.
- 48 Gorter 1949, 64.
- 49 In Frederik van Eeden, 'Over humaniteit' uit 1891. (Van Eeden 1894, 82-99, citaat 98)
- 50 In: 'Over de toekomst' uit 1890. (Van Eeden 1951, i.h.b. 14)

- 51 Roland Holst 1974, 10.
 52 Van der Goes 1898, 39.
 53 Zie bijvoorbeeld de volgende passage uit de *Phaedrus*: 'Het goddelijke nu is schoon, wijs, goed en bezit al dergelijke treffelijkheden meer.' (Plato 1962, 482)
 54 Roland Holst-van der Schalk 1925, 39.
 55 Gorter 1949, 67.
 56 Gorter 1949, 96.
 57 In 'Over kritiek' uit 1893/1894 (Van Eeden 1894, 7–63, i.h.b. 19–20).
 58 Henriette Roland Holst leverde fel kritiek op Kants veronderstelling dat kunst geen doel zou hebben en niet meer zou beogen dan 'Interessenloses Wohlgefallen'. (Roland Holst-van der Schalk 1925, 29, 34.)
 59 Emerson 1984, 19.
 60 Kemperink 2003, 163–164. Darwin 1883, 411–412.
 61 Zie over Haeckels kunst- en natuuropvattingen o.m.: Kockerbeck 1986; Kemperink 1999.
 62 In 'De wijze bouwmeester' uit 1895. (Diepenbrock 1950, 101–103, citaat 103)
 63 Crane 1894, 73.
 64 Crane 1894, 66–67, 170–171.

Bibliografie

- AKKER, WILJAN VAN DEN/DORLEIJN, GILLIS: 'Hoe lang duurt tachtig?' Reproductie van normen en literatuurgeschiedschrijving'. Korthals Altes, Liesbeth/Schram, Dick (red.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, 2000, 3–14.
- BAUER, MARIUS: *Brieven en schetsen van zijn reizen naar Moskou en Constantinopel, gevolgd door enige polemieken tussen socialisten en esthete*. Amsterdam/Antwerpen, 1964.
- Buiting, Henny, *De Nieuwe Tijd*. Sociaaldemocratisch Maandschrift 1896–1921. *Spiegel van socialisme en vroeg communisme in Nederland*. Amsterdam, 2003.
- CRANE, WALTER: *Kunst en samenleving*. Naar Walter Crane's Claims of decorative art, in het Nederlandsch bewerkt door Jan Veth en vercierd met talrijke vignetten, in hout gesneden door G.W. Dysselhof. Amsterdam, 1894.
- DARWIN, CHARLES: *Het ontstaan der soorten door middel van de natuurkeus of het bewaard blijven van bevoorrechte rassen in den strijd voor het bestaan*. Uit het Engelsch vertaald door T.C. Winkler. Utrecht, 1883 tweede, vermeerderde en verbeterde druk.
- DIEPENBROCK, ALPHONS: *Verzamelde geschriften*. Bijgebragt en toegelicht door Eduard Reeser in samenwerking met Thea Diepenbrock. Utrecht/Brussel, 1950.
- EEDEN, FREDERIK VAN: 'Over de toekomst'. *Nieuwe Gids* 6 (1891), 1–15.
- EEDEN, FREDERIK VAN: *Studies*. Tweede reeks. Amsterdam, 1894.
- EEDEN, FREDERIK VAN: *Van de koele meren des doods*. Amsterdam/Antwerpen, 1972 negende druk. [eerste druk 1900]

- EMERSON, RALPH WALDO: *The portable Emerson*. Edited by Carl Bode in collaboration with Malcolm Cowley. Z. p., 1984.
- GOES, F. VAN DER: 'Studies in socialisme'. *Nieuwe Gids* 6, I, 369–404 (1891).
- GOES, F. VAN DER: *Verzamelde opstellen*. Eerste bundel. Amsterdam, 1898.
- GORTER, HERMAN: 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland'. *Verzamelde werken*. Deel III. *Kritiek op Tachtig*. Bussum/Amsterdam, 1949, 7–99. [eerste druk 1897]
- GORTER, HERMAN: 'Over poëzie'. *Verzamelde werken*. Deel III. *Kritiek op Tachtig*. Bussum/Amsterdam, 1949, 103–108. [eerste druk 1903]
- HAECKEL, ERNST: *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers*. Vorgetragen am 9. Oktober in Altenburg beim 75 jährigen Jubiläum der Naturforschenden Gesellschaft des Osterlandes. Leipzig, 1911 fünfzehnte Auflage.
- JANS, RUDOLF: *Tolstoj in Nederland*. Bussum, 1952.
- KEMPERINK, M.G.: 'Jungle en paradijs. Darwinisme in de Nederlandse roman (1885–1910)'. *Nederlandse Letterkunde* 4 (1999), 1–36.
- KEMPERINK, MARY: 'Een happy end volgens Darwin. Utopisme en evolutieleer in de Nederlandse literatuur van het fin de siècle'. Haverkort, Marco, /De Roder, Jan (red.), *Darwin @Co. Over taal, evolutie en literatuur*. Speciaalnummer van *Armada* 29, 29/30 (2003), 156–167.
- KLOOS WILLEM: 'Verleden, heden en toekomst'. *Nieuwe Gids* 6 (1891) II, 160–171
- KOCKERBECK, CHRISTOPH: *Ernst Haeckels "Kunstformen der Natur" und ihr Einfluss auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M./Bern/New York, 1986.
- ROLAND HOLST, HENRIËTTE: *Socialisme en literatuur*. Amsterdam, 1900 tweede druk. [eerste druk 1899]
- ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK, HENR.: 'Studies in socialistische aethetica'. *Over leven en schoonheid*. Arnhem, 1925, 1–146. [eerste publicatie 1906/7]
- ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK, HENRIËTTE: *Het vuur brandde voort. Levensherinneringen con fuoco*. Met een nawoord van Garmit Stuiveling. Amsterdam, 1979 vierde druk [*Privé-Domein* nr. 52].
- PLATO: 'Phaedrus of over de schoonheid'. *Verzameld werk*. Deel II. Vertaald door Xaveer de Win. Haarlem, 1962, 227–538.
- THISSEN, SIEBE: *De spinozisten. Wijsgerige beweging in Nederland (1850–1907)*. Den Haag, 2000.
- TIBBE, ELISABETH PAULINE, R.N. ROLAND HOLST: *Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over gemeenschapskunst*. Amsterdam, 1994. (Deel II Nijmeegse Kunsthistorische Studies)
- TIBBE, LIESKE: *Vier kunstdebatten omstreeks 1900. Meninge over kunst en samenleving van Herman Gorter, Henriëtte en Richard Roland Holst, Herman Heijermans, Jan Toorop, Theo van Doesburg, Piet Mondriaan en anderen*. Nijmegen, 2000. (Deel VIII Nijmeegse Kunsthistorische Studies)
- TOLSTOY, LEO: *Wat is kunst?* Uit het Engelsch door J. Sevenster. Amsterdam, 1899.

..... *De vier dochters van Dr March*
Een klassiek Amerikaans meisjesboek
in een Nederlands jasje

Kinderliteratuur vertalen en bewerken

Niet alleen is de voor de jeugd bestemde literatuur heel divers, onder critici bestaat nauwelijks overeenstemming over aard en functie van die literatuur. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat er evenmin consensus bestaat over wat 'goede' kinderboeken zijn of over de vraag hoe jeugdliteratuur vertaald zou moeten worden. Zowel de keuze van te vertalen kinderboeken als de vorm van de uiteindelijke vertalingen, lijkt bepaald door uiteenlopende en vaak tegenstrijdige factoren en doelstellingen. Wel hebben critici vastgesteld dat bij het vertalen van kinderliteratuur vaak drastische aanpassingen voorkomen (Oittinen 2000; Ben-Ari 1992; Klingberg 1986). Die sterke voorkeur voor bewerking en adaptatie wordt doorgaans toegeschreven aan opvattingen over de cognitieve beperkingen van kinderen en aan het educatieve karakter van kinderliteratuur (zo bijvoorbeeld Shavit 1986, 112-13).

De criticus Göte Klingberg meent dat bij het vertalen van kinderliteratuur vier pedagogische motiveringen meespelen, twee die een vertaling dicht tegen de brontekst laten aanleunen en twee die mogelijk tot adaptatie leiden. De vertaling kan erop gericht zijn kinderen vertrouwd te maken met werk van literaire waarde. In dat geval zal de vertaler aandacht besteden aan het esthetische karakter van de brontekst. Een ander doel is kinderen kennis van vreemde landen en culturen bij te brengen, met als ethische motivatie het bevorderen van solidariteit en tolerantie. Ook in dit geval zal de vertaling dicht bij de brontekst blijven en vreemde cultuurelementen behouden. Een derde pedagogische overweging is erop gericht kinderen teksten aan te bieden die vooral gemakkelijk toegankelijk zijn en puur leesplezier verschaffen. En tenslotte kan de vertaler beogen kinderen gepaste waarden en normen bij te brengen, wat een ethische of ideologische doelstelling inhoudt. De laatste twee gevallen gaan al gauw gepaard met inhoudelijke veranderingen (Klingberg 1986, 10).

De pedagogische aspecten van kinderliteratuur kunnen een vertaling dus op heel verschillende manieren bepalen. Grof gesteld kan men zeggen dat, afhankelijk van de wijze waarop een vertaler de vreemde elementen in een brontekst waardeert en de kennis van het kind om met het vreemde om te gaan inschat, de vertaler van een kinderboek ofwel vervreemdend ofwel assimilerend te werk

zal gaan. In dit laatste geval vervaagt het verschil tussen vertalen en bewerken. Al deze overwegingen zijn ook van toepassing op het vertalen en bewerken van 'klassieke' kinderliteratuur.

Klassiekers in de kinderliteratuur

Al naar gelang de origine van de brontekst onderscheiden de meeste critici drie types klassieke kinderboeken. Zo spreekt Emer O'Sullivan van

1. adaptaties van volwassenenliteratuur voor kinderen,
2. werken die op sprookjes en legenden gebaseerd zijn en
3. werken uit de canon van de kinderliteratuur zelf (O'Sullivan 2000, 392–93).¹

Het proces waarmee een tekst klassieke status verwerft verloopt bij kinderboeken anders dan bij boeken voor volwassenen. Enerzijds bepalen populariteit, duurzaamheid en commerciële waarde de klassieke status van een boek. Om klassiek te worden en te blijven moet een kinderboek gedurende meer dan één generatie aftrek vinden, zowel onder kinderen als onder volwassenen (O'Sullivan 2000, 395; Brantas 1994, 153; Watson 1994, 32–34; Griswold 1992, viii). Anderzijds ziet men literaire waarde, vernieuwende functie en lovende besprekingen als voorwaarden om een kinderboek klassiek te noemen (Frey en Griffith 1987, vii; Griswold 1992, x; Watson 1994, 32; Brantas 1994, 154; Nodelman 1985, 9–11). In de eerste overweging (populariteit), staan de kind-lezer en zijn of haar voorkeur centraal, terwijl het argument van de literaire kwaliteit een volwassenenvisie laat zien. Die tweespalt verleent de kinderliteratuurklassieker een zekere ambivalentie.

Net zoals boeken op verschillende gronden de status van klassieker kunnen verwerven, laten klassiekers zich op verschillende manieren vertalen. Nadruk op literaire waarde resulteert in de regel in brontekstgerichte vertalingen. Het vooropstellen van leesplezier kan betekenen dat radicale aanpassingen nodig zijn om de tekst vooral genietbaar te maken. Daar komt bij dat klassiekers vaak oudere teksten zijn die als 'verouderd' geldende waarden en normen propageren. Dat kan in de vertaling tot veranderingen leiden om ideologische redenen.

Omdat bij het vertalen van klassiekers zo ongeveer alles mogelijk is, hebben onderzoekers behoefte aan termen om die uiteenlopende vertaal- en bewerkingspraktijken te benoemen. Zo maakt Quirin van Os gebruik van begrippen uit de klassieke retorica bij de vergelijking van Nederlandse versies van het Odysseus-verhaal bestemd voor volwassenen en voor kinderen (Van Os 1996, 171–172). De beschrijvende categorieën die de critici hanteren, overlappen elkaar uiteraard. Ten behoeve van de onderstaande analyse onderscheid ik vier soorten ingrepen. Eerst is er *weglating*, gericht op het buiten de deur houden van al wat ongewenst is. Weglating kan op grote of kleine schaal toegepast worden en verschillende aspecten van de tekst treffen, zoals karakterisering of het vertellersstandpunt. Vervolgens is er purificatie, dat ook als een selectieve vorm van weglating gezien kan worden. Purificatie weert alleen bepaalde elementen of

past die aan, bijvoorbeeld omdat de vertaler ze in hun oorspronkelijke vorm als storend ervaart. Op die manier wordt een vertaalde tekst aanvaardbaar gemaakt voor de doelcultuur. Een derde ingreep bestaat uit substitutie, het vervangen van elementen uit de broncultuur door elementen van de doelcultuur die geacht worden een vergelijkbare gevoelswaarde te bezitten. Een doorgedreven vorm van substitutie is 'localisatie,' waarbij alle broncultuurelementen in doelcultuurelementen worden omgezet en een boek dat oorspronkelijk bijvoorbeeld in New York speelde nu Amsterdam als decor krijgt. Vertalers die niet hun toevlucht nemen tot substitutie maar hun jeugdige lezers ook niet willen overdonderen met vreemde cultuurelementen, zullen de vreemde begrippen, verwijzingen of gebruiken doorgaans uitleggen. Dat kan discreet gebeuren door het inlassen van een paar extra woorden, maar soms treft men hele bijkomende passages of uitgebreide antropologisch getinte voetnoten aan. Ten slotte is er de ingreep van het aanbrengen van vereenvoudigingen. Hoewel de brontekst zich meestal al tot een impliciete kind-lezer richt, kan de vertaler een heel andere impliciete kind-lezer op het oog hebben. Door de bank genomen komt vereenvoudiging voort uit het taxeren van het cognitieve vermogen van het beoogde lezerspubliek.

De vier dochters van Dr March

In wat volgt zal ik Louisa May Alcotts boek *Little women*² nader bekijken. Het boek, dat voor het eerst in 1868 verscheen, wordt algemeen als een klassiek meisjesboek beschouwd. Het verhaal speelt zich af tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog en bestrijkt een jaar in het leven van de vier dochters van dominee March, Jo, Beth, Meg en Amy. Doordat dominee March, die dienst heeft genomen in het leger, zijn vermogen heeft verloren bij een poging een ongelukkige vriend te helpen, moeten de oudste twee meisjes in hun eigen onderhoud voorzien. *Little women* is in vele talen vertaald en bewerkt³ en heeft de laatste jaren ook in de Engelstalige wereld heel wat kritische aandacht gekregen.⁴ De eerste Nederlandse vertaling van *Little women* introduceerde het genre 'meisjesboek' in Nederland en Vlaanderen.

De tekst die ik onder de loep neem, is *De vier dochters van Dr March* vertaald door Attie Spitzers en uitgegeven door Hemma in 1993. De vertaling verscheen in de 'Jeugdclub'-reeks, een serie die klassiekers uitbrengt voor een groot publiek. De uitgever staat bekend als producent van goedkope series voor kinderen (Krikhaar 1990, 192). Met dit gegeven voor ogen kunnen we een vertaalstrategie verwachten die vooral de populaire aspecten van de klassieker in acht neemt.

Eerdere vertalingen van *Little women* waren verschenen onder de titel *Onder moeders vleugels*, maar Attie Spitzers heeft voor een zakelijker titel gekozen, *De vier dochters van Dr March*. De nieuwe versie wordt overigens niet als een vertaling aangeboden maar als een bewerking 'naar Louisa May Alcott', zoals de titelpagina aangeeft. Dit is een eerste indicatie dat deze versie verregaande aanpassingen te zien zal geven, een verschijnsel dat in de kinderliteratuur niet ongewoon is. 'Met dit boek wordt een prachtig beeld geschetst van het Ameri-

kaanse leven in de tweede helft van de XIX eeuw', staat op het omslag. Dat doet vermoeden dat het behoud van vreemde cultuurelementen deel uitmaakt van de doelstelling van de vertaler. Maar deze doelstelling staat op gespannen voet met de commerciële overwegingen die juist op een vlot leesbare tekst mikken.

Het Amerikaanse origineel is niet op een specifieke leeftijdsgroep gericht en wordt door zowel jongere als oudere lezers gelezen. De Nederlandse versie bevat geen vermelding van een beoogde leeftijdsgroep maar richt zich duidelijk op een heel jong publiek. Dat leid ik af uit de illustraties, die de romanfiguren als veel jonger voorstellen dan ze in het verhaal zijn. In de tekst zelf zijn de beschrijvingen van de figuren fors ingekort. Verwijzingen naar hun leeftijd zijn weggelaten of vaag gehouden.

Het boek is ook drastisch ingekort. De Nederlandse versie is ruim éénderde van het origineel (37% van het aantal woorden) om de eenvoudige reden dat alle boeken in de 'Jeugdclub'-serie nu eenmaal 160 pagina's tellen. De doelttekst bevat tien hoofdstukken terwijl het origineel er 23 heeft: acht hoofdstukken zijn geschrapt, drie zijn sterk ingekort, twaalf hoofdstukken zijn paarsgewijs bij elkaar gevoegd en één hoofdstuk in de Nederlandse versie heeft geen tegenhanger in de brontekst. Laat ik eerst de weglatingen op macroniveau en het effect daarvan bekijken. Vervolgens ga ik in op de veranderingen op micro-niveau.

Macroniveau

Zeven van de geschrapte hoofdstukken (4, 7, 8, 9, 11, 13, en 19) zijn met elkaar verbonden doordat ze expliciet naar John Bunyans beroemde *The pilgrim's progress* verwijzen. Bunyans boek fungeert als een belangrijke intertekst in *Little women*. Het bepaalt de structuur ervan, modelleert de moraliserende en didactische toon, introduceert het thema van de zelfontwikkeling en karakterverbetering, en creëert een omgeving doordrongen van protestantse ethische waarden. Niet alleen zijn de Bunyan-hoofdstukken verdwenen, ook in de hoofdstukken die wél vertaald werden zijn alle verwijzingen naar *The pilgrim's progress* geschrapt. Natuurlijk zouden veel kinderen die verwijzingen niet opmerken. Niettemin is het resultaat van de weglatingen een verandering in teksttype. Het socialisatieproces dat de meisjes doormaken, hun morele groei en de offers die ze ten behoeve van hun karaktervorming moeten brengen, het is allemaal verdwenen. De legger onder het patroon is zoek geraakt.

Er treden nog andere macro-verschuivingen op. Het schrappen van hoofdstuk 10 uit het origineel heeft zijn weerslag op de karaktertekening van een van de hoofdfiguren, Jo, en op het thema van schrijven als een creatieve vorm van zelfexpressie. Een groot aantal details die tezamen een beeld van Jo als zich ontwikkelend schrijver creëren, zijn uit de Nederlandse versie verdwenen, bijvoorbeeld het schrijven van een kerstspel waarin Jo zich een mannelijke rol toebedeelt (7-9/8),⁵ het verbranden van Jo's sprookjes (101-116/41), het verhaalspel (177-182/52) en het schrijven van brieven naar moeder in Washington (232-242/83). Jo's droom om schrijfster te worden en

daarmee in haar eigen onderhoud te kunnen voorzien, ontbreekt. Het enige schrijversmotief dat overblijft, betreft de publicatie van haar verhaal in een krant (206–218/55–66), maar de intensiteit van het motief wordt ondermijnd. Dat blijkt bijvoorbeeld uit substituties als de volgende:

‘Quite absorbed in her work, Jo scribbled away till the last page was filled, when she signed her name with a flourish, and threw down her pen’ > ‘Met een tevreden trek om de mond schreef ze in grote letters het woord “Einde”’ (206/55).

‘Well, I’ve left two stories with a newspaper man and he’s to give his answer next week’ > ‘Ik heb de door mij geschreven verhaaltjes aan de directeur van de “Kinderkrant” gegeven en hij vertelt me volgende week of hij ze gaat plaatsen’ (211/59).

In de originele tekst zien we een gedreven schrijfster die haar entree maakt in de grotemensenwereld. In de Nederlandse versie wordt Jo’s werk gereduceerd tot wat ‘verhaaltjes’ voor de ‘Kinderkrant’. De tragische afloop van het verhaal dat Jo aflevert, wordt verzwegen: ‘as most of the characters died in the end’ > ‘O’ (216/64). In tegenstelling tot de brontekst komen we over Jo’s verhaal in de Nederlandse versie nauwelijks iets te weten. In een toevoeging van de bewerker staat een moraliserend commentaar dat het strijdbare aspect van Jo’s schrijverschap teniet doet: ‘O’ > ‘Het was een keurig verhaal, dat overeenkwam met de goede opvoeding van de schrijfster’ (217/65). Waar Jo zich in het origineel dankzij haar schrijven tot een zelfbewuste jonge vrouw ontwikkelt, is dit gegeven in de Nederlandse tekst een bijkomstigheid.

Little women wordt gekenmerkt door complexe relaties tussen de seksen. Dit kenmerk is verdwenen in de doelttekst. Van de weerzin van de romanfiguren tegen het vereiste keurslijf van het ‘kleine vrouwtje’, is niets te merken. Jo zou liever een jongen dan een meisje zijn, maar die wensdroom, die de roman inleidt, is geschrapt:

‘I hate to think I’ve got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China-aster! It’s bad enough to be a girl, anyway, when I like boys’ games and work and manners! I can’t get over my disappointment in not being a boy; and it’s worse than ever now, for I’m dying to go and fight with papa, and I can only stay at home and knit, like a poky old woman!’ > ‘O’ (4/8).

Jo blijft wel behouden als een meisje met jongensallures, maar er is niets over van haar opstandige beschouwingen omtrent de vele beperkingen die haar sekse worden opgelegd.

Doordat bijna tweederde van de brontekst achterwege is gelaten, wordt wat overblijft van veel groter belang voor de interpretatie van het geheel. Zo komt de liefde tussen Meg en John Brooke meer centraal te staan, terwijl Jo’s afkeer van het huwelijk en haar afwijzing van John Brooke worden afgezwakt en een

huwelijk tussen Jo en Laurie aan het verhaal wordt toegevoegd. De belangrijkste macrostructurele wijziging is de toevoeging van dit hoofdstuk aan de doelttekst. Dat brengt een 'happy ending' en verandert deze Bildungsroman in een sentimenteel sprookje. In dit nieuwe hoofdstuk belooft Jo dat ze met Laurie zal trouwen en zullen ook haar zusters Beth en Amy aan een man komen. Om dit einde aannemelijk te maken, worden her en der romantische details door het verhaal gestrooid, zoals Jo's verrukking tijdens een dans op een feest: 'O' > 'Laurie bleek heel goed te dansen en Jo vond het heerlijk in zijn armen te zweven' (42/24).

Deze macrostructurele aanpassingen veranderen de structuur en het thema van het verhaal onherstelbaar.

Microniveau

Naast deze grootschalige veranderingen treden er ook heel wat kleinere verschuivingen op in de Nederlandse versie. Het verhaal wordt verteld in kortere alinea's en kortere zinnen. Beschrijvende en beschouwende passages alsook emotionele dialogen en vertellercommentaren komen geregeld te vervallen, met als resultaat een doelttekst die veel meer dan de brontekst op actie gericht is. Op narratologisch vlak treedt een meer afstandelijke derde-persoonsverteller op. Semantische vereenvoudiging blijkt uit de woordkeuze en het verwijderen van metaforisch taalgebruik, zoals in:

'heliotrope and tea-roses' > 'rozen' (76/37)
'and the year seemed getting ready for its death' > 'O' (256/94)
'a sabbath stillness reigned through the house' > 'Binnen echter heerste volslagen rust' (278/104).

Humor op basis van woordspelingen, zoals Amy's gewoonte om moeilijke woorden verkeerd te gebruiken, wordt vrijwel altijd weggelaten: "I know what I mean, and you needn't be *statirical* about it" > 'O' (3/8). Literaire allusies verdwijnen systematisch onder tafel: 'Macbeth' > 'O' (9/8), 'Heir of Redclyffe' > 'het verhaal' (32/17), 'Hamlet' > 'O' (208/58), and 'Undine and Sintram' > 'twee boeken' (305/134). Verkeerd en/of idiosyncratisch taalgebruik wordt verbeterd, scheldwoorden of 'slang' geneutraliseerd. De Nederlandse tekst gebruikt ook opvallend veel diminutieven, die de lezer infantiliseren en de tekst sentimenteler maken. Het sentimentaliteitsgehalte neemt nog toe door het veelvuldige gebruik van woorden als 'lief', 'vrolijk' en 'leuk'. Doordat het taalgebruik eenvoudig wordt gehouden, kan de lezer een vlot leesritme ontwikkelen. Het resultaat van al deze simplificaties is een onschuldige, homogene tekst waarin toegankelijkheid, leesplezier en de voortgang van de intrige voorop staat.

Naast simplificatie in structuur en stijl vinden we expliciteringen die maken dat de tekst op ieder moment volkomen begrijpelijk blijft. Alles wat problematisch zou kunnen zijn, wordt uitgelegd. Logische relaties worden aangegeven, emoties benoemd, telkens wordt keurig aangegeven wie spreekt, enz. Het is

duidelijk dat interpretatie niet aan de lezer kan worden overgelaten. De op het boekomslag beleden doelstelling om de lezer met een vreemde cultuur kennis te laten maken, is dan ook amper uitgewerkt. Sommige historische verwijzingen die bewaard gebleven zijn, worden toegelicht: ‘thinking of father far away, where the fighting was’ > ‘Ze wisten dat hun vader middenin de strijd zat, waarin het Noorden en het Zuiden waren verwickeld’ (1/8; cursief van mij, MD) en elders, met een moraliserend terzijde: ‘The invalids improved rapidly’ > ‘De zieken knapten snel op en de vreselijke oorlog die het land verscheurde zou snel ten einde zijn’ (303/133; cursief van mij, MD). Hoewel veruit de meeste cultuurgebonden elementen uit het origineel aangepast zijn, blijven er af en toe enkele behouden, zoals ‘plum-pudding’ > ‘plumpudding’ (308/137).

Besluit

Een klassieker in de kinderliteratuur bezit een ambivalente status doordat populariteit bij kinderen én de waardering van het boek door volwassenen een rol spelen. Dat maakt dat de vertaling in verschillende richtingen gestuurd kan worden. Vooral bij assimilerend vertalen vervalt het onderscheid tussen vertalen en bewerken. De analyse van een recente Nederlandse versie van *Little women* heeft een duidelijke hiërarchie laten zien in de doelstellingen die de vertaler/bewerker blijkbaar voor ogen stonden. De voornaamste strategie was gericht op het aanbieden van een gemakkelijk leesbaar boek. Die strategie liet zich zowel op macro- als op microniveau natrekken. Daarbij kwamen verschuivingen aan het licht die bij het vertalen van gecanoniseerde volwassenenliteratuur nauwelijks voorkomen.

Noten

- 1 Andere onderzoekers gebruiken gelijkaardige onderscheidingen met kleine variaties, zie bijvoorbeeld Bettina Kümmerling-Meibauer 1999, x; Nesbit 2001, 171; en voor de Nederlandse context Matsier 1995, 35–36 en Van Ginkel 1994, 148.
- 2 In Amerikaanse kritische kringen wordt *Little women* vaak samen met het vervolgbok *Good wives* besproken. Ze worden ook geregeld in één boekband uitgebracht. De Nederlandse vertalingen zien de twee boeken als aparte werken. *Little women* verwijst hier enkel naar het eerste deel.
- 3 Voor een overzicht van de enorme hoeveelheid brontekstversies en -bewerkingen in verschillende media, zie Mackey 1998.
- 4 Voor een gedetailleerde analyse van *Little women* en de kritische receptie ervan, zie Alberghene en Clark 1999.
- 5 Het eerste getal tussen haakjes verwijst naar de pagina’s in de brontekst, het tweede cijfer naar de overeenkomstige passages in de doelttekst. Het symbool ‘O’ duidt een weglating aan.

Bibliografie

- ALBERGHENE, JANICE M. EN CLARK, BEVERLY LYON (EDS.): *Little women and the feminist imagination. Criticism, controversy, personal essays*. New York en Londen, 1999.
- ALCOTT, LOUISA MAY: *Little women*. New York en Londen Puffin, 1868; 1994.
- ALCOTT, LOUISA MAY: *De vier dochters van Dr March*. Vertaling/bewerking Attie Spitzers. Chevron, 1993.
- BEN-ARI, NITSA: 'Didactic and pedagogic tendencies in the norms dictating the translation of children's literature: the case of postwar German-Hebrew translations'. *Poetics Today* Vol. 13.1 (1992), 221-230.
- BRANTAS, GERARD: 'Bestaan er Nederlandse klassieke kinderboeken?'. *Leesgoed* 21 (1994) 5, 153-55.
- FREY, CHARLES EN GRIFFITH, JOHN: *The literary heritage of childhood. An appraisal of children's classics in the Western tradition*. Westport, Connecticut, 1987.
- GINKEL, SANDRA VAN: 'Vraag naar klassiek'. *Leesgoed* 21 (1994) 5, 147-50.
- GRISWOLD, JERRY: *Audacious kids. Coming of age in America's classic children's books*. New York en Oxford, 1992.
- KLINGBERG, GÖTE: *Children's fiction in the hands of the translators*. Malmö, 1986.
- KRIKHAAR, MARGOT: 'Het andere kinderboek. Over goedkope preschoolboeken, serieboeken en jeugdpoekets'. *Leesgoed* 17 (1990) 5, 191-95.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, BETTINA: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Stuttgart, 1999.
- MACKEY, MARGARET: 'Little women go to market: shifting texts and changing readers'. *Children's Literature in Education* 29 (1998) 3, 153-73.
- MATSIER, NICOLAAS: 'Klassieken en kinderen'. *Literatuur zonder Leeftijd* 33 (1995), 33-39.
- NESBIT, EVA MARIA: 'Classic novels'. Bernice E. Cullinan en Diane G. Person (eds.), *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature*. New York en Londen, 2001, 171-75.
- NODELMAN, PERRY (ED.): *Touchstones: reflections on the best in children's literature*. Vol. One, West Lafayette, 1985, 1-12.
- OITTINEN, RIITTA: *Translating for children*. New York en Londen, 2000.
- OS, QUIRIN VAN: "'Woorden reizen langs kromme wegen.' De literaire bewerking voor de jeugd". *Literatuur zonder Leeftijd* 38 (1996), 165-91.
- O'SULLIVAN, EMER: *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg, 2000.
- SHAVIT, ZOHAR: *Poetics of children's literature*. Athene en Londen, 1986.
- WATSON, VICTOR: 'What makes a children's classics?'. Chris Powling (ed.) *The Best of Books for Keeps*. Londen, 1994, 32-38.

..... *Cultuurkritiek aan de hand van
een representatie van de holocaust:
De keisnijder van Fichtenwald van
Louis Ferron*

De representatie van de gruwelen van het Nazi-regime en meer specifiek van de Shoah brengt de gemoederen nog altijd snel in beweging: de discussie over de Duitse verfilming van de laatste dagen uit het leven van Hitler is hiervan een recent voorbeeld. De Duitse filmer Wim Wenders verweet de makers van *Der Untergang* dat zij feit en fictie op een oneigenlijke manier vermengd hebben: de film wekt de suggestie een getuigeverslag te zijn – het scenario is deels gebaseerd op aantekeningen van Traudl Junge, Hitlers laatste secretaresse – maar belangrijke delen van de film, aldus Wenders, blijken aan de fantasie van de makers ontsproten te zijn. De kijker wordt volgens Wenders zo op het verkeerde been gezet.¹

De verhouding tussen feit en fictie is ook bij literaire representaties van de Nazi-tijd en de Shoah een heikel thema. Net als voor de film – naast *Der Untergang* kan de Italiaanse succesfilm *La vita è bella* genoemd worden als een veel besproken voorbeeld van een vrije omgang met het holocaustthema – geldt ook voor de literatuur dat de authentieke getuigenis steeds meer plaats lijkt te maken voor fictie. Bij de verbeelding van dit trauma uit de geschiedenis van de twintigste eeuw gaan schrijvers als D.M. Thomas en Edgar Hilsenrath het experiment niet uit de weg. Voor een aantal Duitse literatuurbeschouwers was dit aanleiding tot bezorgdheid: vraagt de ‘postmoderne’ literaire representatie van de Shoah niet om een deskundige begeleiding van die lezers, die het ontbreekt aan kennis van het verleden en die bovendien weinig leeservaring hebben opgedaan? Deze onderzoekers juichen de vrijere benadering van het thema weliswaar toe, maar zij waarschuwen ervoor dat een humoristische of groteske benadering nooit mag leiden tot een relativering van de uniciteit van de holocaust als historisch feit.²

Is er in Nederland een soortgelijke reactie op nieuwe ontwikkelingen in de holocaustliteratuur te bespeuren? Een antwoord op deze vraag is niet eenvoudig te geven, al was het maar omdat er in de Nederlandstalige literatuur vooralsnog weinig voorbeelden zijn van ‘postmoderne verhalen’ (Ibsch 1996) waarin de Shoah een belangrijke rol speelt. Wel verschenen in de afgelopen decennia in Nederland de ‘getuigenisromans’ van auteurs als Gerard Durlacher en Jona Oberski. Maar waar het om fictie gaat, lijken Nederlandstalige schrijvers veeleer gefascineerd te zijn door het thema van de collaboratie. Dit geldt bijvoorbeeld

voor Louis Ferron, in 1942 geboren als zoon van een Duitse vader en een Nederlandse moeder, die in werken als *Hoor mijn lied*, *Violetta* (1982) en *Toonkunst* (1987) schreef vanuit het perspectief van Nederlanders die in de Tweede Wereldoorlog sympathiseerden met de bezetters. Al in 1976 echter verscheen van Ferron de roman *De keisnijder van Fichtenwald*, een tekst die wel degelijk gelezen kan worden als een representatie van de holocaust. In het vervolg wil ik dit voorbeeld van een Nederlandse 'postmodernistische' roman over de holocaust wat uitgebreider bekijken. Hoe verwerkt Ferron het holocaust-thema in *De keisnijder* en hoe is er door de Nederlandse critici gereageerd op deze tekst? Is het 'Duitse' voorbehoud bij de literaire verbeelding van de Shoah ook bij Ferron en zijn critici terug te vinden?

Het valt niet mee om in een kort bestek een indruk te geven van *De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfosen van een bultenaar*, zoals de gehele titel van de roman luidt. In het relaas van de twee vertellers, de bultenaar Friedolien en de kamparts Jankowsky, lopen *Wahrheit und Dichtung* zozeer in elkaar over, dat de lezer eigenlijk met meerdere geschiedenissen wordt geconfronteerd. Plaats van handeling is de psychiatrische inrichting Fichtenwald. De kliniek blijkt al snel niet meer dan een camouflage te zijn voor een concentratiekamp, waarin politieke tegenstanders van het nazi-regime zijn opgesloten. De lezer wordt in deze setting rondgeleid door Friedolien Mahler, een gewezen barpianist in het nachtclubcircuit. Friedoliens taak in Fichtenwald is aanvankelijk onduidelijk, maar via zijn contacten met Irmgard, de vrouw van de oorlogswokeraar Zelewski – Friedolien begeleidt deze gemankeerde Brünhilde in het romantische liedrepertoire – maakt hij promotie: hij wordt de secretaris van kamparts Jankowsky. In deze hoedanigheid komt hij het nodige te weten over de sinistere medische experimenten in Fichtenwald. Meer dan door verontwaardiging over de mensonterende praktijken in het kamp lijkt Friedoliens handelen bepaald te worden door zijn libido: hij is verliefd op Irmgard, die op haar beurt idolaat is van Heinrich Himmler. Ter ere van een bezoek van Himmler aan de Zelewski's vat Irmgard het plan op een toneelstuk op te voeren. Samen met Friedolien speelt ze 'Het drama van Wannsee' oftewel de liefdesdood van Heinrich von Kleist en Henriette Vogel na, waarbij zowel Irmgard als Friedolien hun rol bij voortduring uit het oog dreigen te verliezen. Het geheel loopt zozeer uit de hand, dat Friedolien in het tweede deel van het boek als patiënt opgenomen blijkt te zijn in Fichtenwald. Hij krijgt steeds meer inzicht in de ware toedracht van de behandelmethodes waaraan de zogenaamde patiënten in Fichtenwald worden onderworpen. Wederom wordt hij verliefd: nu op de jodin Rebecca, de dochter van het welvarende echtpaar Benda. Rebecca moet echter weinig van hem hebben. Uit rancune besluit Friedolien Jankowsky en de familie Benda aan te geven bij Hermann Goering, de aartsrivaal van SS-leider Himmler. Vlak voor de arrestatie wordt er wederom een toneelstuk opgevoerd. Nu gaat het om Kleists *Penthesilea*, waarin Friedolien de rol van de tragische Amazonekoningin voor zijn rekening neemt. Ook deze voorstelling loopt uit de hand: Penthesilea, alias Friedolien doodt zichzelf door middel van een gruwelijke castratie. Dit laatste komen we overigens

te weten via de pseudo-arts Jankowsky, die in het derde deel van het boek terugkijkt op de gebeurtenissen. De oorlog is ondertussen voorbij en de Amerikanen hebben Jankowsky, de vermeende beschermer van joodse kampbewoners, in ere hersteld. Jankowsky vertelt de lezer dat Friedoliens bochel in werkelijkheid bestaan zou hebben uit een bundeltje schriften met dagboek aantekeningen, gewikkeld in dameslingerie. Door allerlei aanwijzingen in de tekst bekruipt de lezer het gevoel, dat Friedolien misschien wel nooit bestaan heeft en beschouwd moet worden als een macaber alter ego van de Kleistkenner Jankowsky.

De hier geschetste hoofdhandeling van *De keisnijder van Fichtenwald* doet uiteraard weinig recht aan alle bijfiguren en nevenintriges, maar het moge duidelijk zijn dat Ferrons roman vol zit met dubbele bodems en intertekstuele verwijzingen.³ Zoals Friedolien zelf opmerkt: 'in deze tijd waarin alles theater is, verkeert het toneel in werkelijkheid' (Ferron 1976, 97). Een dergelijke tekst doet een groot beroep op de lezer: de vertellers bezien de gebeurtenissen door een nazi-bril en de lezer dient gewapend te zijn met een flinke portie historische kennis, wil hij zijn weg kunnen vinden in de leugenachtige wereld van Friedolien en Jankowsky.⁴ Feit en fictie lopen bij Ferron naadloos in elkaar over.

Het gevaar van een 'foutieve' interpretatie van *De keisnijder* door lezers met een beperkte kennis van de geschiedenis lijkt de Nederlandse critici niet bezig te hebben gehouden.⁵ In de receptie van Ferrons werk valt vooral de grote aandacht op voor de min of meer experimentele vorm van diens romans; veel minder gaat de belangstelling uit naar het historische materiaal dat Ferron in een roman als *De keisnijder* heeft verwerkt. In 1979 spreekt André Matthijsse bijvoorbeeld over 'de misvatting dat die romans van Louis Ferron het nazisme, of [...] het fascisme tot onderwerp zouden hebben' (Mathijsse 1979, 83). Critici, meent Matthijsse, dienen zich ervoor te hoeden de werken van Ferron als traditionele historische romans te lezen. Ze lopen dan het gevaar Ferrons spel met impliciete verwijzingen te miskennen. Anthony Mertens valt Matthijsse in 1982 bij: 'een lezer die de literatuur opvat als een verbeelding van de werkelijkheid' (Mertens 1982, 204) komt bij het werk van Ferron van een koude kermis thuis. Lies Wesseling brengt Ferron in 1987 onder in een categorie van schrijvers van 'postmodernistische' historische romans. Ferron en zijn geestverwanten zouden 'vanuit een epistemologische en ontologische scepsis [streven] naar de opheffing van het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie' (Wesseling 1987, 31). Als kenmerken van dit type historische roman noemt Wesseling onder meer een onbetrouwbare verteller, expliciete intertekstuele verwijzingen en aperte verdraaiingen van historische gegevens. Deze procédés zouden in dienst staan van een metahistorische strekking, die auteurs van 'postmodernistische' historische romans volgens Wesseling nastreven. Wat bij al deze critici opvalt, is dat de morele implicaties van zo'n 'streven naar de opheffing van het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie' geen enkele rol speelt in hun receptie van Ferrons werk in het algemeen en van *De keisnijder* in het bijzonder.

Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de Ferron-critici *De keisnijder* als deel van een groter oeuvre te zien, een oeuvre waarin de Duitse geschiedenis een constante vormt. Daarbij lijkt het voor deze critici niet veel uit te maken, of

Ferron nu kiest voor het Beieren van Ludwig II, zoals in de roman *Gekkenschemer*, of de concentratiekampen in Nazi-Duitsland. Ferron zelf daarentegen heeft *De keisnijder* expliciet als een roman over de concentratiekampen aangemerkt. De beladenheid van het thema zou hem er zelfs toe hebben aangezet een vorm te kiezen die ver af staat van het getuigeverslag. In een interview uit 1983 zegt hij hierover:

Mijn eerste aanleiding om een soort vorm van toneel te kiezen voor dit boek was domweg dat ik het gevoel had dat ik nu over een onderwerp ging schrijven dat zo gruwelijk is en zo eigenlijk niet te bevatten, terwijl het toch de tastbare werkelijkheid behandelt [...]. Ik zou het bijna arrogant hebben gevonden om dat te gaan schrijven alsof ik dat zelf beleefd zou hebben. Ik zou dat bijna moreel verwerpelijk hebben gevonden. Dat is één van de redenen dat ik daar afstand van genomen en gezegd heb: dit is maar een komisch blijspelletje (Roggeman 1983, 16).

Met de groteske vorm van *De keisnijder* – in het motto van de roman wordt de lezer geadviseerd de tekst te lezen als ging het om een revue – plaatst Ferron zich in een traditie waartoe ook het werk van Günter Grass gerekend kan worden. Een ironische distantie maakt het deze auteurs mogelijk over een onderwerp te schrijven, dat zich slecht leent voor een overhulde ‘realistische’ benadering. Ferrons bochelaar Friedolien vertoont overeenkomsten met Oskar uit Grass’ *Die Blechtrommel*: in beide gevallen gaat het om een ‘kleine man’ die de gebeurtenissen veelal vanaf de zijlijn beschouwt, vanuit een kikkerperspectief.⁶

Het is zoals gezegd de vraag of Friedolien wel als een zelfstandig personage beschouwd moet worden. Draait het in *De keisnijder* niet veel meer om het relaas van de kamparts Jankowsky die zich schuldig zou hebben gemaakt aan een ‘berwältigung (sic) der Vergangenheit?’ (Ferron 1976, 310) De gebochelde Friedolien is in deze interpretatie een alter ego of een hersenspinsel van Jankowsky. Friedoliens bochel wordt in dit perspectief een metafoor voor Jankowsky’s geweten: de schriften bevatten immers een rapport van het schuldbeladen verleden, van de misdaden in Fichtenwald. Hierbij past dat Jankowsky Friedolien aan het eind van de roman letterlijk in het niets laat verdwijnen. De tekst zelf levert munitie voor deze duiding: in het derde ‘bedrijf’, het deel waarin Jankowsky aan het woord komt, blijken de levens van Friedolien en zijn werkgever op allerlei manieren met elkaar verstrengeld.⁷ Friedolien merkt bovendien al eerder in de roman op, dat de bochel hem het gevoel geeft ‘tot geen ander geslacht te behoren dan dat van de bocheldragers, die verwant zijn aan de eenhoorns, minotaurussen, bucephalussen en kentaurus’ (Ferron 1976, 168), tot het geslacht derhalve van fabelfiguren.

Als een creatuur van de verbeelding past de gebochelde in een romantische sprookjeswereld.⁸

In essays en interviews heeft Ferron geen geheim gemaakt van zijn fascinatie voor de periode van de Romantiek. Het is de reden dat hij in zijn romans zoveel citeert uit werk, geschreven ‘in de periode van ruwweg Goethe tot de verkitschte

of decadente uitlopers van de Romantiek tussen de wereldoorlogen' (Ferron 1978, 245). De bochelaar Friedolien lijkt een verpersoonlijking van dit romantische cultuurgoed, beter gezegd: van Ferrons visie op de romantische cultuur. De romantiek is in Ferrons ogen in de nazi-tijd ontaard in een last, die een realistische kijk op de dingen in de weg staat. Bij Friedolien vinden we deze ontaarding terug: hij heeft een sterke neiging de gruwelijkheden om hem heen te relativëren door ze te esthetiseren of er de ogen voor te sluiten. In het concentratiekamp Fichtenwald heerst volgens Friedolien 'een atmosfeer van veilige beslotenheid' (Ferron 1976, 15). Pas tegen het eind van zijn leven lijken Friedolien de schellen van de ogen te vallen, maar dan is voor Jankowsky ook het moment aangekomen om zich van hem te ontdoen. De kamparts heeft als spijtoptant geen andere keus dan de Duits-romantische cultuur in te wisselen voor de Amerikaans-moderne die de toekomst lijkt te hebben.

De vele verwijzingen en citaten in *De keisnijder* ondersteunen de belangrijke rol die de Romantiek bij Ferron in deze tekst speelt. Bij Friedolien als verpersoonlijking van het romantische cultuurgoed past dat diens referentiekader grotendeels met die traditie lijkt samen te vallen. Zo dragen de mensen die hij tegenkomt in het kamp de namen van grote cultuurdragers uit het verleden: ze heten Beethoven of Hauff. En het huis van de Zelewski's heet Wahnfried, net als de Bayreuther villa van Richard Wagner.

Veel van de citaten en allusies in *De keisnijder van Fichtenwald* zijn in de loop der jaren thuisgebracht, bijvoorbeeld door Bernd Müller in zijn dissertatie over het Duitslandbeeld in de Nederlandse roman van na de oorlog.⁹ Müller karakteriseert in zijn uitvoerige analyse Ferrons roman als een 'hechte constructie [...] van citaten en verwijzingen' (Müller 1993, 158). Daarbij ontstaat een 'stemmingsbeeld', dat mijns inziens niet zozeer betrekking heeft op Duitsland, zoals Müller meent, maar veeleer op de al gememoreerde romantische cultuurtraditie. Müller spreekt in negatieve termen over 'een wazig beeld van Nazi-Duitsland' (Müller 1993, 203–204). Deze vooral door de vele intertekstuele verwijzingen tot stand gekomen 'wazigheid' kan echter ook worden opgevat als een symptoom van de chaotische gedachtewereld van Friedolien en Jankowsky, van een ideologie die Ferron juist lijkt te willen bekritisieren.

De ontaarding van de romantiek wordt in *De keisnijder* overigens niet alleen aan de hand van voorbeelden uit de Duitse cultuur geïllustreerd. Zo lijkt er een relatie te bestaan tussen Ferrons roman en de in 1927 verschenen neo-romantische vertelling *Ik en mijn speelman* van de Nederlandse auteur Aart van der Leeuw.¹⁰ Van der Leeuws tekst staat in de traditie van de in de Romantiek zo populaire kunstenaarsroman; net als *De keisnijder*, zou men hier aan toe kunnen voegen, al kan men bij Ferron misschien beter spreken van een ironische adaptatie van het genre. Van der Leeuws protagonist probeert te ontkomen aan een gearrangeerd huwelijk en besluit de wereld in te trekken met een speelman, die niet alleen uit een sprookjeswereld lijkt te zijn weggelopen – hij is in staat zich in elk willekeurig dier te transformeren – maar ook nog eens de gedaante van een bochelaar heeft. Als schuilnaam neemt de 'ik' uit de titel van de roman de naam Friedolien aan. Dat Van der Leeuw net als Ferron speelt met het motief van de

schaduwfiguur zal gezien de romantische ‘Doppelgänger’-traditie niet verrassen. Ook bij Van der Leeuw lopen droom en werkelijkheid door elkaar, maar hier in een alles behalve ironische context. Het is juist de fantasiewereld die de hoofdpersoon verlost uit zijn onbevredigende alledaagse leven. Zowel bij Ferrons Friedolien als bij Van der Leeuws bultenaar blijkt de bochel te fungeren als opslagplaats voor amoureuze fantasieën. Bij Van der Leeuw verzucht de speelman:

Als het dan waar is, wat grappenmakers verzekeren, dat een bochel een kist is waarin het kostbaarste bezit wordt meegedragen, dan hadden ze het deksel er van maar eens open moeten sluiten. Wat een bloemenruikers, minnebrieven, kettinkjes en duizenden kleine geschenken waren hun dan voor de voeten gerold (Van der Leeuw 1981, 22–23).

Terwijl Van der Leeuws speelman vooral een platonische liefde lijkt te koesteren voor de vrouwen in zijn leven, zijn we bij Ferrons Friedolien in een post-freudiane wereld verzeild geraakt: de ‘bloemenruikers’ zijn vervangen door dameslin-gerie.

De intertekstuele verbanden in *De keisnijder* beperken zich niet tot de literatuur. Ook de muziek, een kunstdiscipline waarin de Romantiek bij uitstek haar sporen heeft nagelaten, speelt in Ferrons roman een grote rol. In een al eerder geciteerd interview uit 1983 reageerde Ferron zeer enthousiast toen de vragensteller suggereerde dat Ferron zich bij de vorm van zijn romans zou hebben laten inspireren door laat-romantische muziek. Ferron noemde hier met name Bruckner: aan hem ontleent hij naar eigen zeggen het ritme van zijn vertelling. Een componistennaam die hier niet viel, maar die gezien de plaats van handeling van *De keisnijder* – de roman speelt in een bergachtige omgeving – voor de hand ligt, is die van de Beierse toonkunstenaar Richard Strauss.¹¹ Strauss schreef aan het eind van de oorlog een elegisch werk voor strijkorkest, getiteld *Metamorphosen*. Het stuk is, al dan niet terecht, door muziekcritici in verband gebracht met de vernietiging van Strauss’ geboortestad München.¹² *Metamorphosen* wordt wel geduid als een klaaglied, waarin Strauss mediteert over het verval van de waarden van de Duitse romantische cultuur waarvan zijn oeuvre als eindpunt kan worden beschouwd. In Strauss’ compositie zou het gaan om de treurnis over de wijze waarop de twintigste-eeuwse mens is ontaard in een bloed-dorstige cultuurbarbaar. Het moge bekend zijn dat Richard Strauss in de jaren van het Derde Rijk niet altijd een kritisch standpunt heeft ingenomen tegenover het nazi-bewind. Een wat sarcastisch ingestelde luisteraar komt al snel tot de conclusie dat Strauss’ *Metamorphosen* een wat late spijtbetuiing betekende, een beeldvorming die goed aansluit bij de schuldthematiek in Ferrons *Keisnijder*.

Stauss’ *Metamorphosen* bevat in de laatste maten een eenvoudig te herkennen citaat uit de derde symfonie van Beethoven, om precies te zijn uit de treurmars, het tweede deel van de *Eroica*. Al eerder heb ik gememoreerd dat een van de personages uit *De keisnijder* de naam Beethoven draagt: het gaat om een patiënt van Jankowsky die in de loop van de roman een belangrijke rol speelt. Er wordt in de bewuste scène een documentaire gemaakt over Fichtenwald. Jankowsky houdt

een toespraak waarin hij de medische experimenten op een macabere wijze toelicht. Een Oldenburgs paard, dat meegevoerd wordt in het gevolg van een militaire kapel, raakt tijdens Jankowsky's ellenlange betoog zo uitgeput, dat het door de poten zakt. De patiënt Beethoven kan dit niet aanzien, wankelt naar voren, valt op de knieën en omhelst het paard. Hij zingt vervolgens een klaaglied dat bestaat uit een litanie van de misdaden begaan door de nazi's. Het is een stijlbreuk in een roman waarin concrete verwijzingen naar slachtoffers van het nazi-regime verder bijna geheel afwezig zijn. Alleen van Beethoven vertelt Friedolien hoe hij 'in werkelijkheid' heet: 'éénmaal, lezer, zal ik zijn werkelijke naam noemen, opdat deze niet voor het nageslacht verloren zal gaan – deze Xavier Kolbe' (Ferron 1976, 235). Het betreft hier een toespeling op de katholieke geestelijke Maximilian Kolbe, die zich in 1941 vrijwillig in Auschwitz meldde om daar de plaats in te nemen van een ter dood veroordeelde. Het is in eerste instantie de stijlbreuk die de lezer ertoe uitnodigt om deze scène als een sleutelgebeurtenis te duiden. De door Ferron zelf in een interview toegelichte allusie op een voorval uit het leven van de filosoof Nietzsche betekent een extra aanleiding daartoe: van Nietzsche wordt immers verteld dat hij in Turijn een stervend schilpenpaard wenend om de hals zou zijn gevallen, achteraf geïnterpreteerd als het moment dat zijn krankzinnigheid zich voor het eerst zou hebben gemanifesteerd. Het heeft er alle schijn van dat in deze scène uit *De keisnijder* Beethoven (en dan met name de componist van de *Eroica*, de symfonie die hij aanvankelijk aan Napoleon wilde opdragen, iets waar hij – teleurgesteld door Napoleons imperialisme – al snel op terugkwam), Nietzsche en Richard Strauss elkaar de hand reiken. Door middel van Kolbe doen zij hun beklag over de ontarding van de cultuur van het avondland. Het is bovendien ook een passage, waarin Ferron tegemoet lijkt te komen aan de 'Anspruch der Faktizität, die die Vernichtungslager auch an Literatur in aller Schärfe stellen' (Ibsch 2004, 44).

De keisnijder van Fichtenwald kan gelezen worden als een ideologiekritische roman, als een tekst waarin Louis Ferron vorm geeft aan zijn visie op de ontwikkeling van de Romantiek. In een interview verbindt Ferron deze Romantiek met een vervreemding van de realiteit:

Eén van de kenmerken van de romantiek [...] is dat de romantiek een te groot belang heeft gehecht aan het idealisme, dat de werkelijkheid in de romantiek zo ver is losgelaten dat dat nooit meer terug te koppelen valt op die werkelijkheid en dat je daardoor op zijn minst een levenshouding kunt bevorderen, waarin de mensen zo ver weg zijn van de werkelijkheid dat ze tot de meest vreemde excessen in staat en bereid zijn. Dat vind ik één van de gevaarlijke kanten van de romantiek, en tevens één van de boeiende (Roggeman 1983: 14–15).

Een dergelijk exces schetst Ferron aan het eind van *De keisnijder van Fichtenwald*, waar de encenering van Kleists *Penthesilea* ontaardt in een surreëel bloedbad. Ferrons kritiek op de romantische traditie en haar vlucht in een schoonheids-

cultus roept een tweetal regels uit een van de bekendste gedichten van Lucebert in herinnering: ‘in deze tijd heeft wat men altijd noemde/ schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand’ (Lucebert 2002, 52). In *De keisnijder* wordt tot twee maal toe gealludeerd op deze versregels. Het échec van de Romantiek als cultuurstroming wordt in *De keisnijder* juist tegen de achtergrond van de gruwelen van de holocaust manifest.¹³

De geschiedenis, zou men kunnen zeggen, wordt door Ferron ‘gebruikt’ als een decor waarin hij een cynisch mensbeeld ontplooit.¹⁴ Het decor lijkt, ook in *De keisnijder*, min of meer inwisselbaar en daarmee doet Ferron mogelijk geen recht aan de exclusiviteit en de enormiteit van de holocaust. Mijn lezing van de tekst, met name ook van de scène waarin het personage Beethoven sterft, doet echter vermoeden dat Ferron zich bewust was van het gevaar dat het holocaustthema bedolven zou raken onder een postmodernistisch ‘spel’. De morele implicaties van de roman, zo bleek echter ook, speelden in de receptie ervan slechts een marginale rol.

Toekomstig onderzoek zou moeten uitwijzen in hoeverre deze ‘blinde vlek’ representatief is voor het Nederlandse debat over de literaire representatie van de Shoah (of misschien wel: het ontbreken daarvan). Dit artikel is niet meer dan een eerste aanzet hiertoe. Het is zeker niet uitgesloten dat de grenzen van de verbeelding van de Shoah bij de receptie van andere romans dan die van Ferron wel degelijk een rol van betekenis hebben gespeeld. Op grond van een studie van Oegema uit 2003 zou men dit zelfs verwachten: Oegema verdedigt immers de stelling dat de eerbied voor de Shoah in de door hem onderzochte periode 1980–2000 in Nederland religieuze vormen heeft aangenomen, met inbegrip van een eigen kring van heiligen, bij wie Oegema denkt aan de in Auschwitz omgekomen Etty Hillesum, van wie begin jaren ‘80 een uit de oorlogstijd daterend dagboek werd gepubliceerd, en verder aan de in verband met Ferrons roman al gememoreerde Lucebert. Opmerkelijk genoeg refereert Oegema, van huis uit nota bene een literatuurwetenschapper, nergens aan (de receptie van) romans over de Shoah. Het probleem van het al dan niet terecht met Adorno (‘Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch’) geassocieerde beeldverbod snijdt hij alleen aan in relatie met films van Lanzman, Spielberg en Benigni.

Ferrons *Keisnijder* valt buiten de door Oegema behandelde periode, maar hij had wel kunnen verwijzen naar de romans van Marcel Möring, waarin het lot van de joden in de Tweede Wereldoorlog een belangrijk thema is.¹⁵ In een lezing uit 1995 pleitte Möring voor een ‘nieuwe “oorlogs-literatuur”’, die juist door een opzettelijke verdraaiing van de historische werkelijkheid zou kunnen zorgen voor een ontsnappen uit ‘het rijk van het cliché’. Möring formuleerde een zeer liberaal standpunt:

Elke schrijver [mag] de Tweede Wereldoorlog en alles wat daarbij hoort naar zijn schrijftafel slepen en, alsof hij een kleine jongen met een wekker is, uit elkaar halen en weer in elkaar proberen te zetten (Möring 1996, 179).

De romanschrijver mag met de gruwelen van de nazi-tijd doen wat hij wil, aldus Möring. Vooral nog is Mörings standpunt onaangevochten gebleven, iets wat men zich in het Duitse literaire leven moeilijk kan voorstellen.

Noten

- 1 Wenders 2004
- 2 Zo schrijft Ibsch (1996, 31): ‘Tegenover het zelf-referentiële karakter van de postmodernistische talige constructie is het nodig het realiteitsaspect van de vernietiging van het Europese jodendom te waarborgen’. Meer recent merkt zij naar aanleiding van de postmoderne roman op: ‘Ist es unter diesen Voraussetzungen [die van de postmoderne roman – JO] möglich, dem Anspruch der Faktizität, die die Vernichtungslager auch an Literatur in aller Schärfe stellen, noch zu genügen? Kann von einem moralischen Risiko gesprochen werden, wo alles möglich zu sein scheint, wo “anything goes” und wo Werthaltungen auf Beliebigkeit reduziert sind?’ (Ibsch 2004, 44). Voorts: Steinlein 1993, 99; Strümpel 1999, 11.
- 3 Uiteraard bevat mijn schets van de handeling in *De keisnijder* al de nodige aanzetten tot een interpretatie. Het reconstrueren van de inhoud van een roman ofwel het destilleren van een fabel uit een plot is per definitie een heikele onderneming. Dit geldt eens te meer voor een roman als *De keisnijder van Fichtenwald*, waarin de lezer geconfronteerd wordt met onbetrouwbare vertellers en personages die niet altijd van elkaar te onderscheiden zijn. Zie ook: De Rover 1978. Daar komt bij dat de constructie van een fabel slechts mogelijk is binnen een min of meer realistische leeswijze, een benadering die volgens velen op gespannen voet staat met de postmodernistische literatuuropvatting die dit realisme juist wil ondermijnen.
- 4 De Rover 1978 besteedt vanuit een ‘receptie-esthetische’ invalshoek aandacht aan deze problematiek, maar hij gaat daarbij niet in op de specifieke morele implicaties van een representatie van de Shoah.
- 5 Een uitzondering is wellicht Mertens, die zich in een recensie uit 1976 afvraagt of Ferron ‘een Nederlandse Céline’ is (Mertens 1976, 3).
- 6 Over Ferrons fascinatie voor dit type ‘kleine man’: Mertens 1983. Over het ‘kikkerperspectief’: Müller 1993, 162–164.
- 7 Kersten 1992.
- 8 Te denken valt bijvoorbeeld aan het gedicht ‘Das bucklige Männlein’ van Brentano. Hierover: Haider 2002. Haider gaat in deze dissertatie ook in op psycho-analytische theorieën, waarin een figuur als het gebochelde mannetje als een aan de fantasie ontsproten ‘bergangspänomen’ beschouwd wordt. Het jonge kind gebruikt dit soort van fantasiefiguren om zich enigszins los te maken van zijn moeder. In deze psycho-analytische context treedt ‘das bucklige Männlein’ ook in het werk van Walter Benjamin op.

- 9 Naast Müller moet in dit verband vooral ook Henselmans 1990 genoemd worden. Slechts een deel van de door deze auteurs thuisgebrachte verwijzingen wordt in dit artikel gememoreerd.
- 10 Henselmans 1990, 489.
- 11 Ook Gustav Mahler is in *De keisnijder* nadrukkelijk aanwezig, al was het maar via Friedoliens achternaam. In de roman wordt bovendien verwezen naar 'Das klagende Lied' (Ferron 1976, 85), een door Mahler zelf geschreven sprookjesachtige tekst die hij in 1879–1880 op muziek zette. In deze tekst is het 'schuldmotief' net als in *De keisnijder* zeer prominent.
- 12 Hierover: Jackson 1992, 193–202.
- 13 Over de relatie die Ferron legt tussen de romantiek, het latere fascisme en de menselijke natuur: Musschoot 1983, 28–29.
- 14 Mertens bijvoorbeeld ziet de historische verwijzingen in Ferrons werk voornamelijk als 'een bordkartonnen facade, waarop haar kostgangers steeds weer in andere kleuren en geuren hun onwaarachtigheid en huichelachtigheid schilderen' (Mertens 1983, 47).
- 15 Zie ook: Ibsch 2004, 164–168. Oegema (2003, 175–178) bespreekt wel een discussie tussen Vogelaar en Möring naar aanleiding van de film *La vita è bella* van Benigni, maar besteedt geen aandacht aan Mörings romans. Het zou overigens interessant zijn om Oegema's bevindingen te confronteren met de receptie van de recent verschenen roman *De joodse messias* van Grunberg. Vos (2004, 132–134) bespreekt de romans van Möring in zijn studie over 'De holocaust en de kunsten in Nederland' wel, maar hij bespreekt Mörings werk vooral in het kader van de 'tweede generatie'-problematiek.

Literatuur

- FERRON, LOUIS: *De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfosen van een buitenaar*. Amsterdam 1976.
- FERRON, LOUIS: *De hemelvaart van Wammes Waggel*. Amsterdam 1978.
- HAIDER, FRITHJOF: *Verkörperungen des Selbst. Das bucklige Männlein als bergangspänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin*. Oldenburg 2002 (ongepubliceerde dissertatie).
- HENSELMANS, MARINA: 'Met dank aan.. Intertekstualiteit en cultuur-historische referenties in *De keisnijder van Fichtenwald* van Louis Ferron'. In: Robert Damme e.a. (red.). *Franco-Saxonica. Münstersche Studien zur niederländischen und niederdeutschen Philologie. Jan Goosens zum 60. Geburtstag*. Neumünster 1990, 471–489.
- IBSCH, ELRUD: 'Literatuur en Shoah: van getuigenis naar postmodern verhaal'. In: Elrud Ibsch, Anja de Feijter & Dick Schram (red.). *De lange schaduw van vijftig jaar. Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en geschiedenis*. Leuven/Apeldoorn 1996, 127–139.
- IBSCH, ELRUD: *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*. Tübingen 2004.
- JACKSON, TIMOTHY L, 'THE METAMORPHOSIS OF THE *Metamorfosen*: new analytical and source-critical discoveries'. In: Bryan Gilliam (ed.). *Richard Strauss. New perspectives on the composer and his work*. Durham/London 1992, 193–241.

- KERSTEN, JACQUES: 'Een luis op de rug – kanttekeningen bij 'De keisnijder van Fichtenwald'. In: Jacques Kersten. *Als ik dan ga. Documentatie Jacques Kersten*. Heerlen 1992, 176–182.
- Leeuw, Aart van der. *Ik en mijn speelman. Een luchthartige geschiedenis*. 's Gravenhage 1981 (32e druk).
- MATHIJSSSE, ANDRÉ: 'Louis Ferron: De droom ten einde gedroomd'. In: *Bzzlletin* 71 (1979) 83–87.
- MERTENS, ANTHONY: 'Een dolgedraaid pandemonium'. In: *De Groene Amsterdammer* (2 juni 1976).
- MERTENS, ANTHONY: 'De schrijver als lezer. Over *De Gallische ziekte* van Louis Ferron'. In: J. Hoogteijling, F.C. de Rover. *Over verhalen gesproken*. Groningen 1982, 203–225.
- MERTENS, ANTHONY: 'Kleine man, wat nu?' In: *De Vlaamse Gids* 67 (1983) 4, 47–55.
- MÖRING, MARCEL: 'Gebrek aan geschiedenis'. In: Elrud Ibsch, Anja de Feijter & Dick Schram (red.). *De lange schaduw van vijftig jaar. Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en geschiedenis*. Leuven/Apeldoorn 1996, 174–179.
- MÜLLER, BERND: *Sporen naar Duitsland. Het Duitslandbeeld in Nederlandse romans 1945–1990*. Aachen 1993.
- MUSSCHOOT, ANNE MARIE: 'Louis Ferron: gefascineerd door het kwade'. In: *De Vlaamse Gids* 67 (1983) 4, 27–34.
- OEGEMA, JAN: *Een vreemd geluk. De publieke religie rond Auschwitz*. Amsterdam 2003.
- ROGGEMAN, WILLEM M: 'Gesprek met Louis Ferron'. In: *De Vlaamse Gids* 67 (1983) 4, 7–21.
- ROVER, FRANS DE: 'De aanval op de lezer'. In: Rien T. Segers (red.). *Receptie-esthetika. Grondslagen, theorie en toepassing*. Amsterdam 1978, 169–182.
- STEINLEIN, RÜDIGER: 'Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen holocaust-Literatur'. In: Manuel Köppen (Hsg.). *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, 97–106.
- STRÜMPFEL, JAN: 'Im Sog der Erinnerungskultur. holocaust und Literatur – "Normalität" und ihre Grenzen'. In: *Text + Kritik* ('Literatur und holocaust') 144 (1999) 9–17.
- VOS, JOZEF: '*Het doorgestreepte blijft te lezen*'. *De holocaust en de kunsten in Nederland*. Assen 2004.
- WENDERS, WIM: 'Tja, dann wollen wir mal. Warum darf man Hitler in "Der Untergang" nicht sterben sehen? Kritische Anmerkungen zu einem Film ohne Haltung'. In: *Die Zeit*, 21 oktober 2004.
- WESSELING, LIES: 'Louis Ferron en de historische roman'. In: *Forum der letteren* 28 (1987) 1, 24–35.

..... *Naar een meer gemeenschappelijk
letterenbeleid van
Nederland en Vlaanderen?*

In 2003 is een advies van de Raad voor de Nederlandse Taal en Letterkunde aan het Comité van Ministers van de Nederlandse Taalunie overgemaakt waarin gepleit wordt voor een meer gemeenschappelijk letterenbeleid van Nederland en Vlaanderen.¹ De Raad had hiervoor in 2002 een werkgroep ingesteld om dit advies voor te bereiden.² Als voorzitter van die werkgroep wil ik in dit nummer van *Neerlandica Extra Muros* de krachtlijnen van dit advies kort uiteenzetten en wat dieper ingaan op een van de behandelde deelterreinen, namelijk de (samen)werking van de 'Fondsen'. Vooraf enkele verduidelijkingen betreffende de titel van dit stuk. Onder letterenbeleid verstaan we een planmatige sturing en subsidiëring door de overheid van al wat met boek, literatuur en lezen te maken heeft. De overheid kan dat zelf doen via zijn administratie en ministeriële departementen of detacheren aan specifieke organisaties of instituten (zogenaamd afstandelijk bestuur). Waarom zulke sturing en subsidiëring? Omdat in culturele materies zoals de letteren, net zoals bijvoorbeeld in andere kunsten of in het onderwijs, een diversiteit van aanbod – onder meer van minder populaire genres zoals poëzie en essay – zonder subsidies eenvoudigweg niet mogelijk is. Men noemt dit vaak een correctie op de markt. Dit is niet alleen het geval bij het zogenaamde *generieke boekenbeleid* dat een voorwaardenscheppend beleid is, gericht op de beschikbaarheid van een breed boekenaanbod zonder onderscheid naar genre, kwaliteit of andere eigenschappen (vaste boekenprijs, auteursrecht, het lage BTW-tarief voor boeken, en dergelijke) maar ook en vooral bij het *specifieke letterenbeleid* dat bijzondere werken (bijvoorbeeld bepaalde literaire genres) of activiteiten (bijvoorbeeld het vertalen van literatuur) subsidieert. Hieronder zal ik op dit laatste beleid, dat grotendeels aan de 'Fondsen' is gedelegeerd, wat dieper ingaan.

De Nederlandse Taalunie

Men weet dat de Taalunie volgens het *Verdrag inzake de Nederlandse Taalunie* tot doel heeft 'de integratie van Nederland en de Nederlandstalige gemeenschap in België op het gebied van de Nederlandse taal en letteren in de ruimste zin'. Voor de buitenstaander geldt de perceptie dat vooral de kwestie van de spelling hier bedoeld wordt (denken we maar aan het 'groene boekje' en het 'groot dictee'), maar in wezen gaat het veel verder: taal en letteren als onderwerp en communi-

catiemiddel van wetenschap, de taal als medium van de letteren, het onderwijs van de taal en de letteren en, meer algemeen de taal als instrument van maatschappelijk verkeer (art. 2). Onder de hoofddoelstellingen van het verdrag staan vermeld, wat ons hier meer speciaal interesseert, de gemeenschappelijke bevordering van de Nederlandse Letteren (art. 3c) en de gemeenschappelijke bevordering van de studie en verspreiding van de Nederlandse taal en letteren in het buitenland (art. 3d). Deze doelstellingen worden nader uitgewerkt in de artikelen 4 en 5 van het verdrag, waarin 'de Hoge Verdragsluitende Partijen besluiten tot (...) het voeren van een gemeenschappelijk beleid met betrekking tot de Nederlandse taal en letteren in internationaal verband' en

waar zij dit nodig achten gezamenlijk het wetenschappelijk onderzoek op het gebied van de Nederlandse taal en letteren alsmede de ontwikkeling van de Nederlandse letteren aanmoedigen, daarbij inbegrepen het uitgeven en het verspreiden van boeken (...) en de verspreiding in het buitenland van de Nederlandse letteren, al of niet in vertaling.³ (mijn cursivering)

Dit nogal vrijblijvende 'waar zij dit nodig achten' is mede een van de redenen waarom een gemeenschappelijk letterenbeleid niet van de grond kwam. Andere redenen waren onder meer dat in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw de Vlaamse budgetten voor letterenbeleid (ook proportioneel) aanzienlijk lager waren dan de Nederlandse en dat in beide deelgebieden andere bestuurstradities heersten (afstandelijk fondsenmodel in Nederland, overheidsmodel in Vlaanderen). Eind jaren negentig is gezamenlijk letterenbeleid opnieuw op de agenda gekomen, mede door de oprichting in 1999 van een Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL) en door een (zij het nog ontoereikende) toename van de middelen. De tijd lijkt dus rijp voor een meer gemeenschappelijke aanpak. De 'betekenis van de staatsgrens die door het taalgebied loopt lijkt overigens in het boekbedrijf te zijn afgezwakt (invoering van de euro, open grenzen, BTW, logistiek...), terwijl het non-discriminatiebeginsel in de Europese Unie aan Nederlandse en Vlaamse schrijvers en vertalers gelijkaardige aanvraagrechten biedt.

Nu het Comité van Ministers zich heeft voorgenomen om de komende jaren een meer gemeenschappelijk letterenbeleid te ontwikkelen, rijst de vraag wat gezamenlijk beleid voor boek, literatuur en lezen in de huidige politieke, economische en culturele context zou kunnen inhouden. Gezamenlijk *beleid* houdt uiteraard niet in dat de diversiteit van de literatuur zelf (binnen of over de staatsgrens) wordt ontkend. De kernvraag is en blijft: komt de Nederlandse literatuur in binnen- en buitenland beter tot haar recht bij een gemeenschappelijk dan wel een apart beleid. Een pleidooi voor meer gemeenschappelijk beleid zou, met andere woorden, een evidentie, noodzaak of meerwaarde moeten kunnen aantonen. De werkgroep was er zich trouwens van bewust dat gezamenlijk beleid niet op alle terreinen even wenselijk is, omdat literatuur niet zomaar kan worden losgemaakt van het bredere 'nationale' cultuurbeleid. In het advies wordt dan ook

de vraag naar mogelijk/wenselijk gezamenlijk beleid pragmatisch afgebakend tot de terreinen die in Nederland en Vlaanderen worden gerekend tot het 'landelijke' beleid voor boek, literatuur en lezen (boekenvak en boekenmarkt, openbare bibliotheek, bevordering van de literatuur binnen en buiten het taalgebied, Nederlandstalig literair erfgoed, leesbevordering en een te ontwikkelen informatie- en mediatiebeleid).

Op de meeste terreinen voeren Nederland en Vlaanderen een eigen beleid. Het advies had daarom betrekking op 1. het al dan niet gezamenlijk ontwikkelen van nieuwe beleidsterreinen, 2. de integratie/afstemming van bestaande beleidsterreinen en 3. de verbetering of uitbreiding van reeds bestaand gezamenlijk beleid.

Wat het eerste punt betreft, het Taalunie-verdrag impliceert dat Nederland en Vlaanderen zich bij het ontwikkelen van nieuw beleid steeds realiseren dat het taalgebied niet ophoudt bij de grens en dat zij bij het ontwikkelen van nieuw beleid steeds nagaan waar gezamenlijk beleid of afstemming van beleid mogelijk is. De invloed van de nieuwe technologieën op het gebied van informatie, maar ook op dat van het creatief schrijven zelf zijn hier heel concrete uitdagingen.

Redenen voor afstemming of integratie van beleid op het gebied van boek, literatuur en lezen kunnen anderzijds zijn gemeenschappelijke problemen en vraagstukken, ondeelbaarheid of sterke verwevenheid van het werkkterrein (bijvoorbeeld de boekenmarkt, het Europees non-discriminatiebeginsel met betrekking tot subsidieaanvragen van auteurs en vertalers), enz. Voorwaarden voor zulk gemeenschappelijk beleid zijn onder meer overeenstemming over de (globale) doelstellingen, vergelijkbare budgetten, min of meer evenwichtige verhoudingen tussen beide partijen, gelijkaardige of althans compatibele bestuurs- en beslissingsstructuren en, last but not least, wederzijds vertrouwen en inachtneming van culturele verschillen.

Het bestaand gezamenlijk beleid tenslotte beperkt zich grotendeels tot de activiteiten van de Taalunie: overlegplatforms zoals Onub (overleg Nederlands-talige uitgeverij en boekhandel) en Sabido (samenwerkingsverband bibliotheek en documentatie), gezamenlijke leesbevorderingsprojecten (Jonge Gouden Uil/Inktaap), de literatuurgeschiedenis, de digitale bibliotheek der Nederlandse letteren, de Prijs der Nederlandse Letteren en de Taalunie Toneelschrijfprijs, enz. Samen met de Fondsen heeft de Taalunie ook een gezamenlijke deskundigheidsbevordering voor literair vertalers opgezet (Stichting literair vertalen). De Fondsen zelf hebben recent ook een aantal initiatieven in die zin genomen. Maar daarover hieronder meer.

Ik zou namelijk in de volgende bladzijden, zoals aangekondigd, een paar bedenkingen willen maken bij een van de bovengenoemde deelreinen van 'boek, literatuur en lezen', namelijk de bevordering van de Nederlandstalige literatuur binnen en buiten het taalgebied, een opdracht die grotendeels is toevertrouwd aan de Stichting Fonds voor de Letteren (FdL), het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds (NLPVF) en het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL).

Beleid voor de bevordering van de literatuur binnen het taalgebied

De Nederlandse en de Vlaamse overheid voeren beleid om een pluriform literair aanbod van hoge kwaliteit te bevorderen van zowel oorspronkelijk Nederlands als vertaald werk. Het instrumentarium bestaat uit onder meer subsidieregelingen voor de ondersteuning van literaire auteurs, van literair vertalers, respectievelijk naar en van het Nederlands, van uitgevers, literaire boekproducties, literaire tijdschriften en literaire manifestaties. Het beleid is bedoeld om de markt te corrigeren, met andere woorden om activiteiten en werken mogelijk te maken waarin de markt niet of in onvoldoende mate of slechts tegen een afremmend hoge prijs voorziet. Dit beleid is, zoals gezegd, in beide delen van het taalgebied op dit moment grotendeels gedelegeerd aan (semi)zelfstandige bestuursorganen: de zogenaamde 'Fondsen'.

Vóór 1999 behoorde de bevordering van de literatuur binnen het taalgebied in Vlaanderen tot de opdracht van de Overheid (administratie Muziek, Letteren en Podiumkunsten). Deze verschillende bestuurstradities, samen met de onevenredige budgetten, hebben ertoe geleid dat het Nederlandse en het Vlaamse 'specifieke' letterenbeleid zich grotendeels onafhankelijk van elkaar hebben ontwikkeld. Hoewel het Vlaams Fonds voor de Letteren bij zijn oprichting in 1999 de opdracht meekreeg: door een nauwe samenwerking met de Nederlandse fondsen de cultuurpolitieke doelstelling van integratie van het Nederlandse en Vlaamse letterenbeleid actief voor te bereiden, en de toename van de middelen vanaf 2001 gekoppeld was 'aan de geleidelijke en systematische integratie van het Nederlands en het Vlaams letterenbeleid'⁴, is zulks in de opstartperiode (2000–2004) niet als prioritaire optie genomen. Men had namelijk andere zorgen: men moest volgens de vrij gespecificeerde richtlijnen van de Wetgever (Decreet houdende oprichting van een Vlaams Fonds voor de Letteren, 30 maart 1999), een (semi)autonoom bestuursorgaan uitbouwen dat de meeste taken van de Administratie op de kortste termijn diende over te nemen (werking van secretariaat, adviescommissies, Raad van Deskundigen en Bestuurscollege; afbakening van werkterreinen en bevoegdheden, het opstellen van tal van reglementeringen, en dergelijke.) De fondsstructuur heeft er echter wel voor gezorgd, onder meer via de intensere contacten met de Nederlandse fondsen, dat sinds kort drie gezamenlijke subsidieregelingen worden uitgetoetst: stimuleringsubsidies voor beginnende auteurs en vertalers en een regeling voor biografieën (Vlaams-Nederlandse Meerjarige Opdrachtregeling Literaire Non-Fictie.)

Maar al is de doelstelling van de diverse fondsen ook voor andere regelingen zoals de werkbeurzen voor auteurs en vertalers analoog, namelijk subsidieaanvragen te laten beoordelen op hun literaire kwaliteit door onafhankelijke 'deskundigen', de concrete werkwijzen lopen enigszins uiteen. In Nederland werkt men vooral met externe rapporteurs die projecten beoordelen van auteurs (romanschrijvers, dichters, essayisten, schrijvers van kinder- en jeugdliteratuur) en vertalers (naar het Nederlands) die bij het Fonds voor de Letteren een aanvraag indienen. Op grond van de uitgebrachte rapporten wordt door een Raad een werkbeurs van een aantal 'maanden' voor een of meerdere jaren

toegekend. In Vlaanderen buigen vijfzijdige adviescommissies (voor proza, poëzie en essay, theater, tijdschriften, manifestaties, vertalingen...) zich over de ingediende dossiers. Wat de werkbeurzen voor auteurs en vertalers (naar het Nederlands) betreft evalueren ze vooral de recent geleverde prestaties. Een 'Raad van deskundigen' beslist op grond van de uitgebrachte adviezen tot het aantal beursmaanden voor het jaar in kwestie. Echte voorstellen of afspraken om het beleid buiten de drie genoemde experimenten gezamenlijk te voeren zijn nog niet gemaakt. Toch zijn er goede redenen voor een meer gemeenschappelijk beleid. Deze zijn onder meer gelegen in de sterke verwevenheid van het werkterrein. Door Europese wetgeving (non-discriminatiebeginsel) bestaat namelijk de bijzondere omstandigheid dat auteurs en vertalers uit het hele taalgebied bij beide fondsen (FdL en VFL) subsidie kunnen aanvragen, wat in de praktijk ook meer en meer gebeurt. Voor de 'dubbele toekenningen' hebben de fondsen een co-financieringsregeling uitgewerkt. Een knelpunt daarbij zijn de vermelde verschillen tussen de vormen van beoordeling. Voorts betekent zulks dat voor die dubbele aanvragen op twee plaatsen min of meer hetzelfde gebeurt, wat bij gezamenlijke besluitvorming kan worden vermeden. Bovendien wordt de beleidsautonomie van Nederland en Vlaanderen toch al gevoelig afgezwakt. Dat is bijvoorbeeld gebleken bij de afschaffing van de aanvullende honoraria in Nederland. Als gevolg daarvan moest het Vlaams Fonds tot dezelfde maatregel beslissen, omdat anders een (te) grote toeloop van aanvragen uit Nederland verwacht kon worden. De doelstellingen en instrumenten moeten daarom op zijn minst heel nauw – nauwer dan totnogtoe is gebeurd – op elkaar worden afgestemd, wil men (op langere termijn) tot een geïntegreerd beleid komen.

Liggen de kaarten daarvoor goed? Ja en neen. Ja, want na de opstartperiode is het recent opgerichte Vlaams Fonds voor de Letteren nu mans genoeg om als evenwaardige en vergelijkbare gesprekspartner met de Nederlandse fondsen te kunnen overleggen over gemeenschappelijke doelstellingen en instrumenten/regelingen, zonder dat daarbij gerechtvaardigde 'Vlaamse' belangen in het gedrang komen. Ja, want vanwege de Europese regelgeving en de verdergaande economische integratie van het boekbedrijf lijkt het (in vergelijking met onze buurlanden nog steeds relatief kleine) taalgebied de meest logische en passende eenheid voor het beleid. Ja, want in het vooruitzicht van stagnerende cultuurbudgetten is 'dubbel werk' dat niet dubbel loont, economisch niet meer verantwoord. Dit laatste is overigens duidelijk het geval voor bepaalde met overheidsgeld aangemaakte informatievoorzieningen (websites, fact sheets, en dergelijke) die best voor het hele taalgebied worden opgezet. Ja, ten slotte, want vanuit cultuurpolitiek oogpunt kan een gezamenlijk letterenbeleid een krachtiger antwoord op problemen geven dan een opstelling in afzonderlijke slagorde.

En toch ook neen. Want de laatste tijd groeien anderzijds (tegen de achtergrond van anti-globaliseringstendensen?) bezwaren tegen schaalvergroting en gevreesde uniformisering of 'eenheidsworst', wat de blijkbaar bestaande en door sommigen gekoesterde diversiteit van de literaire velden van Noord en Zuid

(andere boeken-toptiens, andere bekende schrijvers, andersoortige literatuurkritiek, andere succesgenres...) mogelijk zou uitvlakken, al is die diversiteit, gelukkig maar, geen kwestie van landsgrenzen. Bij bepaalde auteurs en vertalers leeft bovendien de vrees dat zij bij gemeenschappelijke beoordelingscommissies minder aan de bak zouden komen, terwijl juist door zulke commissies de diversiteit bespreekbaar wordt. Deze bezwaren zijn niet nieuw, denken we maar aan de terughoudendheid van zowel Nederlandse als Vlaamse kant omtrent de door de Taalunie opgezette geïntegreerde geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur. Maar in recente debatten steken ze meer en meer de kop op. Overigens is het als het ware een sociologische wet dat organisaties/instellingen (fondsen zowel als media en literaire instituten) die hun eigen terrein en bevoegdheden hebben afgebakend erop gericht zijn deze bijzonder fel te verdedigen wanneer geen zekerheid bestaat over de toegevoegde waarden. Gezamenlijk beleid wordt trouwens in deze context vaak in één adem genoemd met gezamenlijke uitvoeringsinstellingen ('alles in Amsterdam' of 'alles naar Antwerpen'), terwijl in eerste instantie de prioriteit uiteraard moet liggen bij het gezamenlijk ontwikkelen van doelstellingen en instrumenten. In het nadeel van meer gemeenschappelijk beleid speelt ook dat de economische schaalvoordelen van gezamenlijk beleid (zie hierboven) niet kunnen optornen tegen de inspanningen en aanvankelijk vaak ook hogere kosten die gemoeid zijn met de integratie van de uitvoering. Vandaar de steeds opnieuw gestelde 'afhoudende' (?) vraag naar bijkomende middelen om zulke integratie tot stand te brengen. De inleidende paragraaf over de 'Samenwerking met Vlaanderen' in het *Beleidsplan 2005-2008* van de Stichting Fonds voor de Letteren (6.5, 35) is in dezen significant in de richting van de Taalunie.⁵

Al kan op grond van cultuurpolitieke, organisatorische en economische argumenten terecht gepleit worden voor een meer gemeenschappelijk beleid qua doelstellingen en instrumenten, een voorzichtige en geleidelijke aanpak lijkt me noodzakelijk. Via concrete ervaringen in het veld, zoals bij de door beide fondsen gemeenschappelijk opgezette regelingen in verband met stimuleringsbeurzen en biografieën, moet men de optie voor en de mate en snelheid van integratie voortdurend evalueren. Het is immers niet in alle gevallen verstandig om een goed functionerende praktijk via een gemeenschappelijke aanpak te doorbreken. Waar er wel aanleiding toe is (bijvoorbeeld bij de dubbele aanvraagdossiers, dat wil zeggen dossiers van auteurs of vertalers die zowel in Nederland als in Vlaanderen worden aangeboden), lijkt een proefperiode met gemeenschappelijke beoordeling aangewezen. Belangrijk is alvast dat eventuele beleidswijzigingen gemeenschappelijk overlegd worden om de partner niet voor voldongen feiten te plaatsen. Even belangrijk, zoniet belangrijker is het om rigoureus nieuwe initiatieven of uitdagingen vooraf met elkaar te bespreken, omdat de beleidsuitvoering ervan vaak implicaties heeft over de landsgrens heen. Gezamenlijk overleg kan overigens de budgettaire krijtlijnen gunstig beïnvloeden.

Kortom, met het ontstaan van een Vlaams Fonds voor de Letteren dat bestuursmatig een echte partner is geworden voor de Nederlandse fondsen, zijn

de mogelijkheden tot samenwerking duidelijk toegenomen. Alleen ontbreekt, om allerhande redenen, waarvan er hierboven enkele werden opgesomd, de vaste wil om tot verdere integratie over te gaan, uit vrees de 'eigen' verworvenheden (terreinafbakening, bevoegdheden...) deels te moeten prijsgeven in een groter geheel. Men denkt (nog) niet spontaan over de landsgrens heen, zoals dat voor vele andere zaken ook in de Europese Unie (nog) niet het geval is.

Beleid voor de bevordering van de Nederlandstalige literatuur buiten het taalgebied

Zoals in het Verdrag inzake de Nederlandse Taalunie expliciet gesteld wordt, verbinden Nederland en Vlaanderen zich tot 'het voeren van een gemeenschappelijk beleid met betrekking tot de Nederlandse taal en letteren in internationaal verband'. Wat de bevordering van de literatuur betreft wordt de uitvoering ervan in Nederland en Vlaanderen grotendeels gerealiseerd door respectievelijk het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds (NLPVF) en het Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL). Voor een deel is aan Vlaamse kant ook de Overheid (Administratie Letteren) hiervoor nog bevoegd (onder meer via de Culturele Akkoorden), terwijl ook de Taalunie zelf met haar steun aan de vakgroepen neerlandistiek extra muros en aan de Stichting Literair Vertalen haar bijdrage levert.

Het vertaalbeleid (van het Nederlands naar een vreemde taal) is namelijk de hoeksteen van de bevordering van de Nederlandstalige literatuur in het buitenland. Het bestaat erin dat een erkend buitenlands uitgever, mits hij een contract met een vertaler voorlegt, een aanvraag tot subsidiëring kan indienen bij het NLPVF, resp. het VFL, waar op grond van een aantal criteria de hoogte van een eventueel subsidiebedrag wordt bepaald. Dat vertaalbeleid is overigens gezamenlijk begonnen en werd uitgevoerd door de Vertalingenstichting. Om redenen van financiële en organisatorische aard (andere structuurtraditie in Nederland en Vlaanderen, met alle problemen van dien) werd die stichting in 1990 opgeheven. Toen is, als tijdelijke voorziening, in Nederland het huidige NLPVF opgericht, maar er werd terzelfder tijd op aangedrongen dat de gezamenlijke aanpak met Vlaanderen niet verloren zou gaan. Helaas is daar in de jaren negentig weinig van terecht gekomen. Wel werd vanaf 1993 tot 2003 onder de auspiciën van de onlangs opgeheven Stichting Frankfurter Buchmesse de promotie op buitenlandse boekenbeurzen gezamenlijk en met stijgend succes (Turijn, 2001 en vooral Salon du livre in Parijs, 2003) verzorgd. Sinds 1999 heeft het VFL de opdracht gekregen om samen met de Vlaamse overheid een buitenlands letterenbeleid te ontwikkelen. De contacten met het NLPVF werden opnieuw geïntensiveerd, maar van een echt gezamenlijk beleid is nog geen sprake.

De fondsen werken op dit moment vooral samen bij de promotie van literatuur in het buitenland, onder meer door gezamenlijke publicaties over literatuur uit het taalgebied (*Ten Books From Holland and Flanders* en *Nieuwsbrief Letteren*), het doorsturen van aanvragen en het uitwisselen van contacten. Zij

doen dat echter niet binnen een gezamenlijk kader of vanuit gezamenlijke doelstellingen. Is dat noodzakelijk? Men zou hierop kunnen antwoorden: neen, als het resultaat er maar is. Op het eerste gezicht lijkt die redenering ook hier te kloppen. Toch is er een verschil met andere vormen van samenwerking tussen de fondsen. Niet zozeer omdat het Verdrag inzake de Nederlandse Taalunie uitdrukkelijk tot zo'n gemeenschappelijk beleid besluit (zie hierboven), maar vooral omdat zowel de werkwijzen (vertaalsubsidies aan buitenlandse uitgevers en vertalers, publicaties over Nederlandstalige literatuur, contacten met uitgevers, aanwezigheid op buitenlandse boekenbeurzen, verblijf van buitenlandse vertalers in vertalershuizen in Nederland en Vlaanderen, bezoeken van Nederlandse en Vlaamse auteurs aan lectoraten of hun participatie in literaire manifestaties...), als het werkterrein en de doelgroepen van het beleid (buitenlandse uitgevers, vertalers en geïnteresseerd publiek) grotendeels samenvallen. In een gezamenlijke brief aan de Taalunie als antwoord op haar vraag naar hun samenwerking, schrijven NLPVF en VFL trouwens zelf dat in hun contacten met buitenlandse uitgevers geen onderscheid wordt gemaakt bij het bevorderen van vertalingen van Nederlandstalige auteurs.

Met gezamenlijk beleid komt trouwens de omvang van het Nederlandse taalgebied veel beter tot zijn recht en daarmee ook de positie van de taal en, in ons geval, de beeldvorming rond de literatuur uit dat taalgebied. Vooral omdat in de praktijk de keuze voor vertaald werk in hoge mate wordt bepaald door de buitenlandse uitgever, bestaat er ter plaatse eerder een beeld van individuele auteurs dan van het Nederlandstalige literaire landschap. Nu is het niet nodig dat het aanbod in het buitenland een afspiegeling is van het aanbod binnen het taalgebied – er spelen andere, vaak economische factoren een rol – maar er zouden voor het geïnteresseerde publiek wel meer mogelijkheden moeten zijn om een beeld te krijgen van het literaire landschap in het Nederlandse taalgebied. Dit veronderstelt precies, anders dan een receptieve subsidiëring op vraag van de uitgever, een 'actief, initiërend beleid'⁶, onder meer om te vertalen titels aan te prijzen die dat beeld mee helpen vorm geven. Dit kan 'academisch' klinken, maar is mijns inziens bijzonder belangrijk.

Op dit vlak kunnen trouwens een gezamenlijk buitenlands letterenbeleid (door de Fondsen) en het beleid voor de buitenlandse neerlandistiek (door de Taalunie) – dat al gezamenlijk is – elkaar versterken. De rol van die buitenlandse neerlandistiek met betrekking tot de letteren wordt niet door iedereen op waarde geschat. Het zou veeleer om 'taalverwerving' gaan. Toch wordt naar mijn mening niet altijd voldoende gebruik gemaakt van haar potentieel voor de verbreiding van de Nederlandstalige literatuur onder een breder publiek. Sommige vakgroepen Nederlands zijn namelijk zeer goed in staat om dat zicht op het literaire landschap via contextualisering (informatie, manifestaties) aan de geïnteresseerde lezer over te brengen. Het is natuurlijk geen prioritaire taak van vakgroepen om literaire manifestaties te organiseren, maar zij kunnen, uiteraard alleen wanneer competentie en engagement van de docenten in kwestie aanwezig zijn, zinvol ingeschakeld worden bij het ontwikkelen van het culturele en literaire aanbod ter plekke. Regelmatige, als het kan structurele

contacten met de fondsen en met door de fondsen gesteunde organisaties (in Vlaanderen onder meer het Beschrijf en Behoud de Begeerte) lijken hiervoor aangewezen.

Het is normaal dat ‘nationale’ belangen in een buitenlandbeleid – ook waar het de literatuur betreft – een rol spelen. En een zekere defensieve reflex van de zwakkere partner (i.c. Vlaanderen) die zich op dat terrein nog niet sterk heeft georganiseerd (het behoort overigens tot de gedeelde, en niet altijd duidelijk verdeelde bevoegdheid en verantwoordelijkheid van het VFL en de Overheid, wat de zaken niet vergemakkelijkt) is dan ook meer dan begrijpelijk. Toch lijkt me de ingeslagen weg van ‘eigen’ instrumenten en doelgroepen gevaarlijk omdat het een gescheiden, uiteindelijk duurder en voor de doelgroepen minder transparante aanpak veeleer bevestigt. Het lijkt mij dat op dit vlak eerst aan Vlaamse kant tussen Overheid en VFL duidelijke afspraken dienen te worden gemaakt, liefst in de richting van samenhangende pakketten van bevoegdheden, waarbij die van het VFL vergelijkbaar zouden moeten worden met die van het NLPVF (onder meer wat betreft de vertalershuizen). Daarna zou met de Nederlandse partner, en steunend op diens succesrijke tienjarige ervaring, een echt gezamenlijk beleid moeten worden ontwikkeld. Ook van Nederlandse kant mag hier een inspanning worden gevraagd. Het kan toch niet dat in het lijvige beleidsplan 2005–2008⁷ van het NLPVF bij de aandachtsgebieden voor die periode (5/19) met geen woord gerept wordt over samenwerking met Vlaanderen. Bij literaire manifestaties in het buitenland wordt in een laatste alinea nogal vrijblijvend gesteld: ‘Waar mogelijk en wenselijk zal voor de deelname van Vlaamse auteurs samenwerking worden gezocht met het Vlaams Fonds voor de Letteren’ Met de hierop aansluitende ‘financiële toelichting’: ‘De hieruit voortvloeiende aanvullende (organisatie)kosten zullen door het Vlaamse fonds worden gefinancierd’. (15/19) Het lijkt er wel op dat ‘gezamenlijk beleid’ gereduceerd wordt tot het occasioneel bijeenleggen van centen! Dat geldt ook voor de andere passages waarin het VFL wordt vermeld, met name in verband met de vertaalprijzen, vertaalworkshops en ‘Literaire Vertaaldagen’.

Versta mij niet verkeerd. Er is hier geen onwil mee gemoeid. Integendeel, de wederzijdse persoonlijke contacten tussen directeuren en besturen, net als met die van het FdL, zijn bijzonder vriendschappelijk en opbouwend, en de gemaakte afspraken tot samenwerking veelbelovend. Alleen, de duidelijke wil om ook bij het uittekenen van de beleidslijnen spontaan en onmiddellijk de reflectie ‘hoe gebeurt dit best samen met de andere partner’, ontbreekt nog. Dat gezamenlijk beleid ook hier makkelijker tot stand komt (of zou moeten komen) bij nieuwe projecten of op nieuwe terreinen is duidelijk. Maar het betekent niet dat het daartoe beperkt moet worden. Men moet, althans dat is mijn persoonlijke mening, ook gebaande wegen vanuit dit perspectief durven evalueren.

Noten en bibliografie

1. (RNTL) Raad voor de Nederlandse Taal- en Letterkunde, *Boek, Literatuur en Lezen – voorstellen voor een gezamenlijk beleid*, 2004. Deze bijdrage is als samenvatting grotendeels op dit advies gesteund, terwijl ook gegevens werden gehaald uit de jaarverslagen en beleidsplannen van de Stichting Fonds voor de Letteren, het Nederlands Productie- en Vertalingenfonds en het Vlaams Fonds voor de Letteren (zie hieronder). Voor de bijkomende commentaar en suggesties ben ik uiteraard zelf verantwoordelijk. Voor volledige tekst zie: http://taalunieversum.org/taalunie/raad_voor_de_nederlandse_taal_en_letteren/
2. De werkgroep bestond uit de raadsleden Sjaak Kroon (voorzitter RNTL tot 17-3-2003), Annick Schramme (voorzitter RNTL vanaf 17-3-2003, Connie Verbeme, Ralf Grüttemeier en Anna Luyten. Ook Jef van Gool (Vereniging NBLC, oud-lid RNTL maakte er deel van uit. Ellen Fernhout (Alg. Secretariaat van de Taalunie) woonde enkele vergaderingen bij. Karlijn Piek, secretaris RNTL, was de penvoerder.
3. Algemeen Secretariaat van de Nederlandse Taalunie, 's-Gravenhage 1988.
4. Anciaux, Bert, *Beleidsnota Letteren*, 2000, inleiding.
5. Stichting Fonds voor de Letteren, *Kwaliteit kost geld. Beleidsplan 2005-2008*. januari 2004.
6. Vlaams Fonds voor de Letteren, *Omzien en Vooruitblikken. Aanzetten tot een meerjarenplan 2005-200*, 2004, 34.
7. NLPVF, Beleidsplan 2005-2008.

..... *De literatuur post-Pim**
Kroniek van het proza

Wat men ook van het verschijnsel Fortuyn mag denken, het lijkt duidelijk dat zijn optreden de Nederlandse politici hardhandig met hun neus op een aantal onaangename feiten heeft gedrukt. Bijvoorbeeld dat de integratie van zogenaamde allochtonen allerminst een groot succes genoemd kon worden, dat deze spanningen niet langer met de mantel van de tolerantie bedekt mochten worden en dat kritiek niet onmiddellijk als conservatieve kletspraat terzijde kon worden geschoven. Het gevolg was dat de zogenaamde linkse partijen om het hardst allerlei dingen begonnen te roepen die Pim vroeger nauwelijks mocht zeggen. Het ideaal van de harmonieuze compromissamenleving lijkt daarmee in duigen gevallen. De moord op Theo van Gogh heeft dit hele proces van verharding of ontredding nog eens in een stroomversnelling gebracht.

Een interessante vraag is of iets van deze spanningen nu is terug te vinden in de Nederlandse roman, die van oudsher nogal sterk introspectief gericht was en afkerig van sociale problematiek – enkele opvallende uitzonderingen als de *Max Havelaar* daargelaten.

Het antwoord is in eerste instantie: ja, er valt een tendentie waar te nemen naar het eigentijdse, naar de beschrijving van sociale fricties en dat levert zelfs lijvige boeken op. Een voorbeeld van zo'n volumineuze tijdsroman is *Casino* van Marja Brouwers. Meteen in het begin komen we in de grote wereld terecht wanneer de hoofdpersoon, een Nederlandse journalist, aan de Rivièra met een milieu van nieuwe rijken te maken krijgt. Het type mensen dat feest viert op het jacht van een broer van Bin Laden. In deze sfeer beweegt zich ook de tegen-speler van de protagonist, Philip van Heemskerk, een steenrijke botenontwerper. Hoe meer geld hoe minder moraal en deze Philip lijkt dan ook boven God of gebod te staan. Toch oefent hij juist door deze bijna achteloze amoraliteit een grote aantrekkingskracht uit op de hoofdpersoon. Voeg hierbij nog liefde, seks plus criminaliteit en er lijken genoeg elementen aanwezig voor een boeiende roman – een moderne *Great Gatsby* of, om een ander plotelement dat ik hier niet kan toelichten zonder het verhaal te verraden, *The Long Good-Bye* van Raymond Chandler.

Maar zo'n meeslepend boek is *Casino* niet geworden. Kennelijk heeft Brouwers haar verhaal meer gewicht willen geven door er een grote hoeveelheid ideeën in te stoppen. Daar is op zichzelf natuurlijk niets tegen. Toch maakt een

vergelijking met een klassieke ideeënroman als *Nooit meer slapen* meteen duidelijk waar de schoen wringt. In Hermans' verhaal vormen de beschouwingen een integraal onderdeel van de romanstructuur. Ze komen bijvoorbeeld naar voren in gesprekken van de hoofdrolspelers (en dan typeren ze de personages); of ze zijn organisch verbonden met een kenmerkende situatie, zoals wanneer Alfred op de top van een berg tot het inzicht komt dat er niets anders bestaat dan 'stenen, mist'- en dat is dan ook alles wat hij rondom hem kan waarnemen.

In *Casino* nu worden veel van de beschouwingen ten beste gegeven door een verteller die buiten het verhaal staat en daardoor vormen ze door hun bladzijdenlange omvang een stevige breuk in het verhaalverloop. Een enkele keer vormt een gebeurtenis de aanleiding tot de uitweiding, maar al snel begint zo'n mini-essay uit te dienen. Zo komen we in een uiteenzetting over seksuele trouw al gauw bij de zeven hoofdzonden terecht waarbij onder meer Thomas van Aquino, Augustinus, Dante, Cicero, Ter Braak en Piggelmee mogen opdraven. Een andere beschouwing begint met de akelige zin: 'De essentie van technologie zou poëzie moeten zijn, omdat er met technologie iets onherroepelijks voortgebracht wordt.' (Technologie onherroepelijk? Wie gebruikt er nog een schrijfmachine? De domineespoëzie of het werk van de Tachtigers onherroepelijk?)

Het lijkt wel of Brouwers behalve een actuele roman ook een heel pak Teleacursussen heeft willen aanbieden: astronomie, theologie, filosofie (ethiek), rechten, seksualiteit voor gevorderden, klussen in huis, omgang met lastige huurders en stoeien met de computer.

De criticus Zeeman heeft Brouwers' boek begroet als voorbeeld van een tendentie die hij wijd en zijd waarneemt: de terugkeer van de geëngageerde roman: 'Het zijn romans die over de maatschappelijke, mentale en morele omgeving gaan waarvan schrijver en lezer deel uitmaken. Een verademing. En een bevrijding.' Zeeman noemt naast een aantal buitenlanders verder alleen Herman Francke (*Wolfstonen*). Merkwaardig genoeg negeert hij de twee auteurs die al veel eerder maatschappelijke fricties in fictie ter discussie stelden, te weten Joost Zwagerman (met onder meer *De buitenvrouw*) en Robert Anker (*Vrouwenzand* en *Een soort Engeland*). De laatste publiceerde begin 2004 de roman *Hajar en Daan* waarvan de titel al aangeeft dat we met twee culturen te maken hebben.

Het gaat om de onmogelijke relatie tussen de oer-Nederlandse geschiedenisleraar Daan (als achternaam krijgt hij ook nog 'Hollander' mee) en het zeventienjarige meisje Hajar van Marokkaanse afkomst. Maar niet alleen multiculturele problemen spelen een rol in het boek. De geschiedenisleraar blijkt het prototype van de oppervlakkige dertiger die in de jaren negentig aan het grote geld mag ruiken samen met een vriend die steenrijk wordt met zijn computerbedrijf DataCare. Het is de liefde die Daan uiteindelijk loutert en die hem tot een merkwaardig besluit brengt dat ik hier uiteraard niet zal onthullen.

De beginzin van de roman luidt: 'Toen Daan Hollander, leraar geschiedenis aan het DataCare College in Amsterdam, Hajar Nait Sibaha, uit vijf VWO, voor

de eerste keer neukte, hield zij haar hoofddoek om – op zijn verzoek.’ Een goede zin, (zouden Vestdijk en Hermans gezegd hebben), want hij bevat een reeks elementen die het verhaal sturen. Zo duidt ‘DataCare College’ op de groeiende invloed van het bedrijfsleven op het onderwijs. Het woord ‘neuken’ provoceert: de zaken worden recht voor z’n raap gezegd. Taalgebruik speelt hier, zoals in het hele werk van dichters-prozaïst Anker, een grote rol. *Hajar en Daan* is net als zijn vorige romans een veelstemmig boek. Er is een docente die plat Amsterdams spreekt, de Surinamer Brian (bekend uit Ankers eerdere werk): ‘Ik ga jou helpe’, de met Engels doorspekte taal van rijk geworden yuppen, de taal van het Hooglied in de liefdesbrieven van Hagar en niet te vergeten het *vet gave* jargon van de leerlingen: ‘mooi wel’, ‘onwijs gave stoot’, ‘ja du-uh’ en er is zelfs een lijst van ‘Fouten gemaakt door allochtone leerlingen.’ Kortom, de roman laat aardig wat variëteiten zien van het hedendaagse Nederlands (en lijkt mij in dat opzicht bijzonder interessant voor docenten Nederlands extra muros).

Terug naar de eerste zin: de islamitische leerlinge Hajar moet haar hoofddoek omhouden ‘op mijn verzoek.’ Dat verzoek lijkt mij typerend voor docent Daan die aan de ene kant het liberale standpunt van de gelijkheid huldigt, maar toch kennelijk heimelijk door het verschil (en/of het verbodene?) wordt opgehitst. De hoofddoek, in de ogen van ‘het Westen’ symbool van achterlijkheid en vrouwenonderdrukking, komt voortdurend terug in het verhaal. Bijna tweehonderd bladzijden verder leest men een interessante variant op de beginzin: ‘Toen de held van deze geschiedenis, Daan Hollander, zijn leerling Hajar Nait Sibaha, uit V6, voor de laatste keer neukte, hield zij eigener beweging haar hoofddoek om.’ De verteller, zo blijkt uit het Reviaanse ‘de held van deze geschiedenis’, speelt met zijn almacht en kan dus ook schrijven: ‘enfin, dat kome om redenen van compositie beter in het volgend hoofdstuk aan de orde.’ Anker jongleert met het vertelstandpunt, met sociolecten, en hij verwijst knipogend naar andere teksten, met name het *Romeo en Julia/West Side Story*-gegeven. ‘Een super sentimenteel verhaal,’ zegt Daan, ‘het is bijna *camp* en toch heel zuiver.’

Die laatste typering geldt zeker ook voor *Hajar en Daan*. Wel lijkt de roman, net als *Casino*, aan een zekere overladenheid. De verloederding van het onderwijs krijgt wel erg veel aandacht in tirades die men de laatste jaren in elke krant kon lezen. Die zijpaden leiden af van het boeiender thema dat de multiculturaliteit vormt. Het lijkt soms of sommige Nederlandse auteurs, nu ze zich afgewend hebben van de wervelstormen in de eigen navel en de volheid van de maatschappij ontdekken, geen maat weten te houden. Die overvolheid valt te meer op als men daarnaast het veel geserreerdere proza in *Slaap!* legt, het veelbejubelde debuut van de jonge Vlaamse schrijfster Annelies Verbeke.

De titel geeft met het uitroepteken aan dat het om een bevel gaat, maar het is voor de beide hoofdpersonen ‘een imperatief die niet werkt.’ Je kan iemand anders niet bevelen in slaap te vallen en, nog erger, je kan ook jezelf niet op bevel in slaap brengen. De wijdopen ogen die de lezers op het omslag aanstaren, hebben zowel op angst als op dit onvermogen zich aan de slaap over te geven betrekking.

De man en het meisje die wij volgen lijden beiden aan insomnia. In het geval van de man is daar een concrete verklaring voor, namelijk een traumatisch voorval uit zijn jeugd. In de psychiatrische kliniek waar hij terecht komt, krijgt hij dan ook te horen: u bent een cliché, het prototype van een man die verliefd is op zijn moeder. Een van de subtiele trekjes van het boek is dat deze diagnose wordt uitgesproken door een man die zich voorstelt als de psychiater dr. Müller – maar later blijkt hij zelf een patiënt te zijn. Het verleden van het meisje vertoont op het eerste gezicht geen grote trauma's; zo vermijdt Verbeke het cliché dat iedereen die aan chronische slapeloosheid lijdt een 'geval' zou zijn.

In feite gaat zij nog een stap verder. Want het meisje ontdekt dat het leven van de zogenaamd normaal functionerende mensen niet minder vreemd is dan dat van insomniëlieders: 'Op het moment dat de koning der verzekeraars, de trots van het bedrijf, tijdens een zeldzame woede-uitbarsting de krijgende boekhoudster trachtte te wurgen met een printersnoer, begreep ik: wij zijn allemaal gek. Het ging hier om een vaststelling die je alleen maar wijzer maakt.' Gek en gewoon, lucide of versuft, het loopt allemaal door elkaar heen in de vervreemde wereld van Verbeke.. Je zou zelfs kunnen volhouden dat de slapelozen lijden aan hun onvermogen de ogen te sluiten voor dit soort grensvervaagingen. In deze interpretatie komt de visie van het boek heel dicht bij het thema van die andere roman waarvan de titel als een imperatief kan worden gelezen: *Nooit meer slapen*.

In het korte bestek van deze roman die niet meer dan 160 bladzijden telt, weet Verbeke een aantal onvergetelijke types op te voeren. Zo is daar naast de al genoemde pseudopsychiater dr. Müller de vrouw van de frietkraam die het meisje in het ziekenhuis ontmoet, een fraai type. Het meest uitgewerkt zijn natuurlijk de beide hoofdfiguren, lotgenoten en later bondgenoten die elkaar vinden, verliezen en terugvinden aan het einde dat in het presens is geschreven: de tegenwoordige tijd van het open slot, een passend eind voor een boek dat op subtiele wijze wanhoop en humor weet te verenigen.

Is *Slaap!* nu een tijdsroman, een boek dat de nerveuze trillingen van de nieuwe eeuw weet weer te geven, zoals een criticus (Herman Franke) beweerd heeft? Dat lijkt moeilijk vol te houden. Het boek bevat enkele verwijzingen naar de Vlaamse politiek, maar de problematiek is van alle tijden waarin mensen ongelukkig en onzeker zijn – elke tijd dus. Wie kijkt naar de Nederlandstalige productie van dit moment ziet in feite weinig romans die op de huid van de tijd geschreven zijn. Het is zelfs niet onmogelijk dat in het hoofdstuk over 'de Nederlandse roman omstreeks 2000' de nadruk zal liggen op een heel ander aspect: de opmerkelijke vitaliteit van de... historische roman. Juist in dat genre zijn de laatste jaren een paar voortreffelijke boeken geschreven.

Bijvoorbeeld *De laatste dagen*, het debuut van Arjan Visser. Het is, kort gezegd, het verhaal van godsdienstwaan die tot een gewelddadige ontlading komt. Het boek begint met een kort en zakelijk verslag dat een psychiater over het geval heeft opgesteld aan het begin van de twintigste eeuw. Daarmee lijkt de kern van de gebeurtenissen al vastgelegd. Maar naarmate men verder in de roman doordringt, blijkt de klinische samenvatting maar een klein deel van de

waarheid te bevatten – een waarheid die niet alleen veel gecompliceerder blijkt te zijn maar zelfs voor de lezer (die de gedachten van vrijwel alle personages kent) ongrijpbaar blijft.

Een roman over godsdienstwaanzin brengt altijd het gevaar met zich mee dat het alleen om een al dan niet boeiend ‘geval’ lijkt te gaan dat ons verder weinig raakt. Maar Visser heeft op twee manieren het gegeven op een hoger plan getild. In de eerste plaats schrijft hij prachtige zinnen met vlijmscherpe ironie. De inleiding geeft daarvan al een aardig voorbeeld: ‘Lichamelijk gaat hij met reuzenschreden vooruit. Het afzetten van de linkervoet heeft vooralsnog niet tot complicaties geleid.’ En in de tweede plaats weet de schrijver de bleke levens zo te presenteren dat hun zinloosheid als het ware smeekt om verlossing. In weinig boeken wordt het Hollandse platteland zo scherp opgeroepen als in deze beschrijving van de leegte, de regen, de zuigende modder en de monotonie. Een boer ervaart zijn leven aldus: ‘Een pan gekookte aardappels. Iedere dag hetzelfde. Dezelfde gang van het land, naar de zolder, naar het rieten mandje op een oude krant. Dezelfde ruwe handen die de schil eraf jassen, dezelfde kooktijd, dezelfde monden: open, dicht, open, dicht, open, dicht. Dit is het, dacht hij bedroefd, en ik kan er niet meer van maken.’ Het is deze wanhopige boer die uiteindelijk de spil wordt van de even absurde als bloedige gebeurtenissen.

Het lijkt erop of op dit moment Rosenboom school maakt: het zorgvuldige taalgebruik, het veel vertellen maar juist essentiële dingen verzwijgen, de obstinate obsessie die tot een tragedie leidt, dat alles doet aan de meester van *Publieke werken* en *De nieuwe man* denken. Uiteraard is deze vergelijking als een aanprijzing bedoeld.

Even intrigerend is *Een schitterend gebrek*, de historische roman die Arthur Japin het licht deed zien. Zoals Visser baseert ook Japin zich op een historische bron, te weten de gedenkschriften van Casanova. Daar vond hij het verhaal van de eerste liefde van de latere vrouwenverslinder, een idylle die ongelukkig afloopt omdat het veertienjarige meisje de verhouding verbreekt. Japin nu laat deze Lucia haar eigen verhaal vertellen, een buitengewoon boeiende geschiedenis van ongeluk en onvermijdelijk bedrog. Casanova heeft nooit kunnen beseffen dat Lucia haar leven lang aan hem trouw zal blijven, of beter gezegd: aan de herinnering aan hem. Heden en verleden wisselen elkaar in de roman af tot het tot een meeslepende confrontatie komt.

Een schitterend gebrek speelt in de pruikentijd, periode van Verlichting en ten hemel schreiende misstanden tegelijk. Lucia beweegt zich enige jaren in verlichte kringen maar zij, al zo jong door ervaring ontgoocheld, weet nooit het vooruitgangsoptimisme te delen dat in dit gezelschap gangbaar was. Ze blijft een sceptische buitenstaander, zoals de hoofdpersoon van Nelleke Noordervliets *Het oog van de engel* dat in een vergelijkbare omgeving speelt.

Toch is het Japin niet om filosofische standpunten te doen. *Een schitterend gebrek* is in de eerste plaats een boek over de liefde. Het inzicht waartoe de door het lot getekende hoofdpersoon komt, blijkt uiteindelijk dit: het grootse van de liefde is niet het ‘hebben’ van een geliefde, maar het koesteren van de liefde,

ongeacht of die door de aanbeden persoon beantwoord wordt – dat is de verklaring van de oxymoron die ‘gebrek’ met ‘schitterend’ verbindt. Twee intrigerende hoofdpersonen, een aangrijpend liefdesverhaal, scherp getekende milieus – men zou willen dat iemand als Visconti deze roman had kunnen verfilmen.

Deze laatste kroniek begon met Pim Fortuyn en eindigt met de roep om een kostuumfilm. Waar is dan toch de moderne tijd gebleven, met al zijn brandende problemen? Wel, in Japins boek leest men zinnen als de volgende, wanneer Lucia in Amsterdam is gearriveerd: ‘Hierdoor duurde het even voor ik doorzag wat de Hollanders zelf allang wisten, dat tolerantie iets anders is dan acceptatie, ja eerder het tegenovergestelde, en dat zulke verdraagzaamheid tegelijk een slim middel tot onderdrukking is.’ Kortom, misschien valt over de Hollandse samenleving nog wel het meest te leren in de voortreffelijke historische romans die er de laatste jaren verschenen zijn. De historische dimensie werkt tegelijkertijd als distantie die actuele problemen reliëf kan geven. Leve het verleden!

Besproken titels

- ROBERT ANKER: *Hajar en Daan*. Amsterdam Querido, 2004. 288 pp.
€ 17,50. ISBN 90 214 50178
- MARJA BROUWERS, Casino. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004. 553 pp.
€ 22,50. ISBN 90 234 1237 0
- Arthur Japin, *Een schitterend gebrek*. Amsterdam, De Arbeiderspers.
2004 (veertiende druk). 239 pp. € 17,95. ISBN 90 295 2345 X
- ANNELIES VERBEKE, *Slaap!* Breda, De Geus, 2003 (derde druk). 160
pp. € 18. ISBN 90 445 0432 0
- ARJAN VISSER, *De laatste dagen*. Amsterdam, Augustus, 2003 (vierde
druk). 220 pp. € 16,95. ISBN 90 457 0261 4

Noot van de redactie

Ton Anbeek neemt met ‘De literatuur post-Pim’ afscheid als chroniqueur van het proza. Hij heeft sinds 1998 de NEM-lezers laten delen in zijn euforie, bewondering, teleurstelling en zorgen over en voor recent verschenen Nederlandstalige literatuur. En dat alles in een kraakheldere stijl die overtuigde en, bij afwijzende kritiek, plaats bood aan mooie ironie.

Op voorspraak van de scheidende chroniqueur benaderde de redactie zijn collega Jaap Goedegebuure die tot ons genoegzaam instemde met de overname van het estafettestokje van het proza. Zijn debuut als chroniqueur vindt u in ditzelfde nummer. Een opvallende parallel in beide kronieken is de rol van de actualiteit. Wij zien samen met u uit naar de volgende kronieken.

– *Namens de redactie, Marja Kristel*

..... *Nuchter en ingetogen?*
Kroniek van het proza

Grote gevoelens, zinderende passies, tragische gebeurtenissen, moord en doodslag, dat alles hield de romantische vertellers anno 1820 stevig in de ban. De hedendaagse literatuur, speciaal die van de Lage Landen, heeft de naam een stuk nuchterder en ingetogener te zijn. Maar dat het er bij Vlaamse en Nederlandse romanciers ook heftig aan toe kan gaan weet iedereen die thuis is in het werk van Hugo Claus en Jan Wolkers. En het genoemde tweetal vormt geen uitzondering. Na hen zijn er schrijvers opgestaan die van de afgronden en bergtoppen in de menselijke ziel hun specialiteit hebben gemaakt.

Neem Patricia de Martelaere, auteur van indringende romans als *De schilder en zijn model* en *Littekens* en een grote hoeveelheid filosofische stukken die er mogen zijn. Keer op keer toonde zij zich gefascineerd door de menselijke, al te menselijke neiging emoties uit te benen tot op het bot, ze te beproeven op hun realiteits- en waarheidsgehalte, ze zo nodig te dumpen in de afvalbak waar nep en namaak thuishoren, om vervolgens de individuele authenticiteit te zoeken in de wellust van dood en destructie, in 'het verlangen naar ontroostbaarheid', zoals de titel van een van haar essaybundels luidt.

De Martelaeres thema's komen terug in haar nieuwe roman *Het onverwachte antwoord*. Hier wordt het zoeklicht gericht op een man die slechts wordt aangeduid bij de beginletter van zijn naam, 'G'. Die gedeeltelijke anonimiteit suggereert dat hij zich moeilijk laat vangen of vastleggen. Een volkomen onbeschreven blad is hij overigens niet. We weten dat G. een man van middelbare leeftijd is, dat hij als letterkundige werkt bij een universiteit, dat hij er prat op gaat dat gevoelens voor hem geen bestaansgrond hebben maar feiten des te meer, dat hij een onaangedaan karakter is dat zichzelf herkent in een ui die je schil voor schil afpelt zonder dat er iets van een pit of kern tevoorschijn komt. Anders gezegd: dit personage is iemand tegen wie je met geweld te keer kan gaan zonder dat je handen aan stekels of doorns openhaalt. Hij geeft mee, wacht een beetje en 'zet alles om in stillere vormen van nabijheid'.

Wanneer deze G. al een ware aard bezit, dan verkeert die tot het einde toe in het verborgene, ook voor de zes vrouwen die De Martelaere achtereenvolgens als getuigen en ervaringsdeskundigen aan het woord laat. Alle zes weten ze zich nauw met hem verbonden, als echtgenote, minnares, studente, stalkster, portrettist en dochter. Ook wanneer ze hun band met hem het liefste zouden

verloochenen, blijven ze veroordeeld tot de macht en de magie van zijn ban. Misschien dat De Martelaere om die reden honderdtien van de tweehonderdtachtig pagina's heeft ingeruimd voor een liefdesbrief waarin alle zes vrouwen herkenbaar zijn.

Dominant in het koor is de hartstochtelijke stem van een vrouw wier liefde voor G. de grenzen van het redelijke ver overschrijdt. Haar hartstocht is zo intens dat die met regelmaat overgaat in haat. Ze wil zich nu eens opofferen om vervolgens toe te geven aan gevoelens van zelfzucht. Ze eist haar minnaar op ten bate van haar eigen genot maar zou hem met liefde afstaan aan elke vrouw die hij hebben wil. Haar gevoelens omspannen de uitersten van hemel en hel, op een manier die haar doet denken aan de middeleeuwse mystici die hun verlangen naar God beleefden als een smart die overging in lijfelijke lust en omgekeerd.

Ik zou me wel heel erg moeten vergissen wanneer G.'s ware naam (Godfried) niet iets te doen zou hebben met de metafysische kwaliteiten die de vrouwelijke liefdesbetuigingen hem toedichten. De citaten uit en toespelingen op het werk van de zwarte romanticus Edgar Allan Poe spelen een vergelijkbare rol. Ze raken aan de monstrueuze vervloeiing van angst, walging en zelfverachting aan de ene en het haast religieuze ontzag voor de omvang en intensiteit van dergelijke emoties aan de andere kant. En dan is er nog het niet mis te verstane eerbetoon aan Georges Bataille, de twintigste-eeuwse filosoof die de Onheilige Drievuldigheid van seks, geweld en spiritualiteit proclameerde. De Martelaeres briefschrijfster citeert hem uiterst geprononceerd: 'Indien de vereniging van de beide geliefden het resultaat is van hartstocht, roept zij op tot de dood, het verlangen naar moord of zelfmoord.'

Het valt op dat De Martelaere het perspectief exclusief bij vrouwelijke ikfiguren legt en de man in het brandpunt zo goed als monddood maakt. Hij is het nu eenmaal zelf die beweert niets te voelen, en dat maakt het gemakkelijker om over hem te praten zonder dat hij zich ermee bemoeit. Hij is het gat in het bordkartonnen decor, Magrittes figuur die in de spiegel kijkt en er niet meer ziet dan zijn eigen achterhoofd.

In haar essays slaagt De Martelaere er doorgaans in om met behulp van haar rationaliteit en nuchterheid afstand te bewaren. In haar romans daarentegen kiest ze voor de haast dwingende vereenzelviging met vrouwen die desperaat alles of niets spelen en op grootse wijze het onvermijdelijke verlies weten te aanvaarden. Misschien wel omdat ze tegen alle redelijkheid hopen op een antwoord dat niet hen bereikt maar die ene vrouw die beseft dat ze bevoorrecht is omdat ze met G. de biologische familieband deelt: zijn dochter S. Die hoort, dwars door alle leegtes en illusoire beelden heen, uit zijn mond het bevrijdende en aanvaardende 'ja, hoe dan ook, helemaal, volslagen: ja.'

De tweede auteur van dit overzicht, Renate Dorrestein, is een meesteres in het soort van verhalen dat je de stuipen op het lijf jaagt, verhalen vol onverkwikkelijkheden en onbehaaglijke toestanden. Ze is wel vergeleken met de auteurs van de 'gothic novel', het laat-achttiende-eeuws genre dat zijn griezeffecten te

danken had aan ruïneuze kastelen met duistere krochten, knerpende deuren en kamertjes die onderdak boden aan een vampier, een krankzinnige jonkvrouw of een doodgewoon spook. Maar die vergelijking gaat mank. Dorrestein heeft de zwartromantische en tot kitsch verwelkte rimram immers niet nodig om de aandacht van het publiek aan de ketting te houden. Gewoonlijk gaat ze bij het vergaren van haar stof af op haar kennis van mens en wereld en daarbij heeft ze doorgaans ruim voldoende aan de gemengde berichten in de krant.

In haar nieuwe roman *Zolang er leven is* weet Dorrestein uit een paar op zichzelf niet al te vrolijke maar niettemin algemeen gedeelde ervaringen een angstaanjagende thriller te persen. Ziehier wat ingrediënten: rouwverwerking, ongewenste kinderloosheid, overspel. Hoofdrolspelers: de drie vriendinnen Veronica, Beatrijs en Gwen die elkaar al van jongs af kennen, plus hun manvolk en kinderschaar. Plaats van handeling: de boerderij waar Gwen en haar Timo zich bezighouden met de bijenteelt. Het is de stek waar ze, trouw aan een vaste gewoonte, jaarlijks een week zomervakantie doorbrengen.

Aan de eigenlijke geschiedenis zoals die zich vanaf pagina 1 ontrolt zijn twee drama's voorafgegaan. Veronica is een paar maanden tevoren aan een herseninfarct overleden, naar later blijkt op het moment dat echtgenoot Laurens haar naar aanleiding van een slippertje aan een kruisverhoor onderwierp. En vriendin twee, Beatrijs, heeft een schijnbaar stabiel huwelijk opgebroken om zich in de armen van goeroe Leander te storten. Die twee feiten grijpen als tandraden in elkaar en bepalen de dynamiek van de gebeurtenissen.

De groepsstabiliteit die door de jarenlange verbondenheid van de drie vriendinnen werd gewaarborgd, blijkt niet bestand tegen de ingrijpende gebeurtenissen en ook van de onderlinge verdraagzaamheid is weinig meer over. Laurens wekt in toenemende mate ergernis vanwege zijn martelaarschap. Leanders wollige optreden, zalvende bewoordingen en *flirtations* met het bovennatuurlijke vallen bij vrijwel niemand in de smaak. Zijn dochter Yaya blijkt een heksje dat bewust het kwaad zoekt, daartoe gestimuleerd door de 'gothic' trend die vandaag de dag menige puber in zijn greep houdt. Ook de kinderen van Gwen en Veronica laten zich niet onbetuigd. In onzaligheid verenigd zijn ze achtereenvolgens verantwoordelijk voor de verdwijning van een zuigeling, een gijzelingsactie – die Beatrijs voor maanden in het ziekenhuis brengt – en zwarte kunsten met een bijna dodelijke afloop.

Te veel van het kwade? Men zou het op grond van bovenstaande weergave allicht kunnen denken. Toch heeft Dorrestein ervoor gekozen om de horrorelementen niet al te sterk te benadrukken. Ze suggereert eerder dan dat ze beschrijft. Het gaat haar om de gevolgen van verlies en dood, niet alleen bij volwassenen, maar vooral bij kinderen. En om het gegeven dat mensen die elkaar het naast zijn elkaar ook het leven het allerzuurst weten te maken. Wat dat betreft komt het personage van Veronica's zoontje Niels, een tobbertje dat zich van pure wanhoop overgeeft aan gewelddadige én paradijselijke dagdromen, buitengewoon sterk uit de verf. Al dan niet gestimuleerd door de gruwelsprookjes van Grimm overweegt hij een baby levend te koken en op te eten. Maar wanneer het voorwerp van zijn lust daadwerkelijk wordt gekidnapt

en maandenlang spoorloos blijft, veroorzaakt dat uitgerekend bij hem het allergrootste trauma.

Bij dit ene geslaagde portret blijft het niet. Dorrestein weet al haar hoofdrolspelers zo neer te zetten dat je ze voor je ziet. Zo heeft Gwen jarenlang geleefd in een keurslijf van geforceerde positiviteit tot de schellen haar van de ogen vallen, wat haar overigens niet verhindert om nog enige tijd te blijven dwepen met de hypocriete Leander. Beatrijs verkeert in de waan dat ze met de ruil van haar kekke mantelpakjes en hoge hakken voor een soepjurk een spirituele wedergeboorte ondergaat. Yaya is een etterig type, iemand die je in weerwil van haar kwetsbaarheid maar moeilijk deerniswekkend, laat staan sympathiek kunt vinden, Laurens een zelfkweller die ondanks of misschien juist dankzij zijn zwartkijkerij blind is voor eigen fouten én voor de wurgende knoop van verdriet en schuld waarin zijn zoontje Niels is verstrikt.

Zolang er leven is mag een geslaagde Dorrestein heten, zelfs nu het verrassende van haar aanpak er zo langzamerhand een beetje af is. Wie goed thuis is in haar oeuvre, zal vast het een en ander herkennen. Zo kwam de therapeutische kwakzalver al eerder voor in *Een sterke man* en stonden *Verborgene gebreken*, *Een hart van steen* en *Het duister dat ons scheidt* bol van huiselijk geweld. Dit nieuwe boek is zeker niet haar allerbeste (dat blijven met voorsprong *Ontaarde moeders* en *Het hemelse gerecht*), maar *Zolang er leven is* is beslist een onderhoudende en bij vlagen ook onthullende en onthutsende roman.

De joodse messias, zo luidt de titel van Arnon Grunbergs nieuwe roman. Alsof er ook nog andere messiassen zouden zijn. De toevoeging ‘joods’ is een geval van dubbelop, net als ‘witte schimmel’ of ‘verslaafde junk’. Nu is Grunberg niet gek. Natuurlijk is hij ervan op de hoogte dat de christenen zich de messiasfiguur hebben toegeëigend, dat ze hem belichaamd zien in Jezus, dat ze het Hebreeuwse woord voor ‘gezalft’ oftewel ‘koning’ hebben vertaald in het Grieks, wat de titel ‘Christus’ heeft opgeleverd. Daarmee werd Jezus ontjoodst, door sommigen zelfs zo radicaal dat ze per se wensten te geloven dat hun verlosser een raszuivere ariër was. Tegendraads als hij is, draaft Grunberg nog wat verder in deze richting door. Zijn messias, Xavier Radek, is een ariër die – letterlijk – met alle geweld jood onder de joden wil zijn.

Als tegenvoeter van de bijbelse vredevorst heeft Xavier zijn afkomst mee. Zijn grootvader was een SS-er die ons op de eerste bladzij aldus wordt voorgesteld: ‘niet te beroerd de handen uit de mouwen te steken, niet zo’n slampamper van een opa die achter zijn schrijftafel bleef zitten, af en toe een stempel onder een document zette en zich om vijf uur naar vrouw en kind haastte, nee, een gentleman, die het handwerk van de dood verstond, zonder zijn gezin daarmee lastig te vallen, een man voor wie woorden als “eer” en “trouw” nog iets betekenden, een man met een moraal, met een visie’.

Het is niet uit een behoefte aan *Widergutmachung* dat Xavier besluit om van het troosten der joden zijn roeping te maken. Hem roept de plichtsbetrachting waarin zijn grootvader hem is voorgedaan, de plicht tot zelfopoffering en plaatsvervangend lijden, teneinde zo het oude volk vergiffenis te schenken voor alles

wat het heeft misdaan. In zijn puberteit begint hij de synagoge te bezoeken en al snel laat hij zich besnijden. Inmiddels heeft hij vriendschap gesloten met Awromile Michalowitz, een leeftijdgenoot die hij binnen de joodse gemeenschap van zijn woonplaats Bazel heeft leren kennen. Ze worden elkaars minnaars, met het uitdrukkelijk beding dat ze elkaar emotioneel nooit tot last zullen zijn. Dat lukt niet al te best, want hoe ze ook hun best doen om elkaar in de meest barre omstandigheden in de steek te laten, ze zoeken elkaar altijd weer op. Ten slotte emigreren ze, na een tussenstop in Amsterdam waar Xavier een mislukte poging doet om zich in de schilderkunst te bekwamen, naar het Beloofde Land. Daar opent zich voor Xavier een politieke loopbaan die hem de absolute heerschappij over de Likoedpartij bezorgt en een jarenlang verblijf in het centrum van de macht.

Tegen het einde van de roman vinden we de aspirant-Heiland terug als een gewetenloze potentat, die niet vies is van quasi-religieuze persoonsverheerlijking. Zo laat hij de teelbal die hij bij zijn bloederig verlopen besnijdenis is kwijtgeraakt en die hij als relikwie bij zich draagt, aanbidden onder de naam 'Koning David'. Met Awromile in de rol van Eva Braun vindt hij een einde in de trant van jodenhater Adolf Hitler (wiens boek 'Mein Kampf' het vriendenpaar in het Jiddisch heeft vertaald): verschanst in een bunker, terwijl het Israëliëse kernwapenarsenaal zich bij wijze van apocalyptische wraakoefening over de wereld verspreidt.

De gelijkenis tussen Xavier en Hitler, die onder andere blijkt uit de mislukte aspiraties naar het kunstenaarschap, wordt niet alleen bij wijze van climax aangezet. Ze zoemt mee in de hele roman en krijgt hier en daar zelfs metafysische trekjes, bijvoorbeeld waar Xavier in navolging van zijn moeder verhullend praat van 'Je-weet-wel-wie' en zich daarbij realiseert dat hij hetzelfde doet als de joden die God niet bij de naam mogen noemen. Zo pompt Grunberg zijn joodse messias op tot antichrist.

Na het onder de naam Marek van der Jagt gepubliceerde *Gstaad 95-98* en *De asielzoeker* waren we van Grunberg wat gewend geraakt. Met zijn nieuwe roman gaat hij beduidend veel verder in het provoceren van de conventionele moraal. In dat opzicht is de afloop van *De joodse messias* nog niet eens het meest onthutsend, eerder hilarisch (bijvoorbeeld in de passages waarin Xavier en een Hamas-leider onderhandelen over het quotum slachtoffers dat bij wederzijdse terreur- en vergeldingsacties mag vallen). Het zijn eerder de taferelen van het banale kwaad die je de adem afsnijden: Xaviers moeder die haar vriend met behulp van rattengif laat creperen, een Egyptische shoarmaverkoper die het dubbelspel voor Israël's en Palestijnen moet bekopen met twee in eigen bakolie gefrituurde voeten, een transseksuele prostitué die elke avond door haar baas aan de ketting wordt gelegd.

De verontrusting die Grunberg weet te zaaien is niet in de laatste plaats een effect van zijn stijl. Het episodisch opgezette en wat mij betreft al te ver uitdijende verhaal wordt verteld door een quasi-onbevangen rapporteur die van Hitler en Sharon geen kwaad weet en de afschuwelijkste details onthult alsof het om een gewelddadige cartoon of een rolprent als *Pulp Fiction* gaat. Die stijl

lijkt afstand te scheppen, maar in werkelijkheid brengt hij de gruwelen schroei-
dicht op de huid. Hoe absurder de personages zich gedragen, des te ellendiger
je je voelt nu je van hun handelingen getuige moet zijn, of het nu het clubje
scholieren is dat onder het citeren van predikant-filosoof Kierkegaard een
meisje seksueel misbruikt, Xaviers moeder die een liefdesband opbouwt met
een mes dat ze elke nacht diep in haar vlees stoot, of Xavier die onder het motto
'pijn is communicatie, communicatie pijn' een jongen verkracht en hem na de
daad met een steen op het hoofd ramt.

De wereld volgens Grunbergs is er een die uit het lood staat. Gevoelens
kunnen er nog uitsluitend worden gewekt met behulp van prikkels die de
daders én de slachtoffers opjagen tot ver over de grenzen van wat we, in lijn met
de joods-christelijke-humanistische traditie, onder menselijke waardigheid en
humaniteit plachten te verstaan. Als een geperverteerde kleinzoon van cynicus
W.F. Hermans probeert Grunberg ons er hardhandig van te doordringen dat in
een door geweld en terreur geteisterde wereld alleen naïevelingen nog aan zulke
ideeën vasthouden.

Besproken titels

- DORRESTEIN, RENATE: *Zolang er leven is*. Amsterdam, Contact, 2004.
€ 18,50. ISBN 90 254 27618
Grunberg, Arnon; *De joodse messias*. Amsterdam, Vasalucci, 2004.
€ 22,50. ISBN 90 500 05144
MARTELAERE, PATRICIA DE: *Het onverwachte antwoord*. Amsterdam,
Meulenhoff, 2004. € 17,50. ISBN 90 290 6868x

..... *Kunst als cultuurfenomeen*
Kroniek cultuur en maatschappij

Een schilder werkt vanuit de thuisbasis, in zijn eigen idioom. Vanuit die gunstige positie kan hij, wanneer hij dat wenst, zien wat elders wordt gedaan en wanneer hij daartoe geneigd is daar ook gebruik van maken. Hij kan zich ergens anders heen bewegen [...] Maar zijn idioom volgt hem als zijn schaduw, werkend als een permanent gevoelige filter, waardoor andere dingen worden waargenomen en begrepen. (Fuchs, 2002, 112)

Vanuit dit citaat – dat mij uit het hart gegrepen is – zou ik in deze bijdrage dieper willen ingaan op de relatie tussen kunst en culturele identiteit. Het verschijnen van een paar boeken over ‘Vlaamse kunst’ en ‘Nederlandse kunst’ is de concrete aanleiding om mij maar weer eens uit te spreken over de vraag of het zinvol is om die door het gebruik geijkte terminologie te handhaven. Bestaat er eigenlijk wel zoiets als ‘Vlaamse’ kunst of ‘Nederlandse’ kunst? Heel wat kunsthistorici vinden dat we maar eens af moeten van wat zij beschouwen als een funest legaat van de 19de-eeuwse nationalistische kunstgeografie. Onlangs nog hield Henk van Os, Nederlands kunsthistoricus en voormalig directeur van het Rijksmuseum in Amsterdam, in *De Groene Amsterdammer* (17 januari 2004) een vurig ‘Pleidooi voor een Europese kunstgeschiedenis’, waarvan de teneur kernachtig is samengevat in de intro die ik hier in zijn geheel citeer:

De kunstgeschiedenis wordt in haar ontwikkeling belemmerd zolang zij gestructureerd blijft volgens nationale scholen. De grote musea zouden veel verrassender worden als ze de kunstwerken niet naar nationale scholen maar naar tijd of onderwerp toonden. (Van Os, 2004, 28)

Henk van Os staat niet alleen met zijn kritiek. Recent nog heeft Gary Schwartz, in een gelegenheidsbijdrage aan het speciale *Gids*-nummer van 2004, een stuk geschreven onder de titel ‘Johannes Vermeer was geen typisch Hollandse schilder’, waarin hij heel apodictisch stelt:

Gemeten naar kwantiteit, invloed in de wereld en zelfs kwaliteit, heeft Holland in elk genre en elke kwaliteit veel meer kosmopolitische kunst geproduceerd dan kunst die ‘geenzins lijkt’ op welke andere kunst dan ook in Europa. (Schwartz, 2004, 449)

Daarmee sluiten Van Os en Schwartz naadloos aan bij een traditie van ontkenning van het Nederlandse karakter van de Nederlandse kunst, zoals die door onder meer Ilja Veldman en Eddy de Jongh vertegenwoordigd is (zie daarover mijn bijdrage (Beheydt 2004) in de IVN-bundel *Neerlandistiek de grenzen voorbij*, 53–55)

Nu liggen er twee nieuwe boeken op mijn leestafel met als respectievelijke titels *Vlaamse meesters. Zes eeuwen schilderkunst* en *Schilderen in Nederland*. Twee werken dus die kiezen voor de traditionele indeling van de kunst volgens geografische criteria. Vooraleer ik de aparte bespreking van deze werken aanpak, wil ik toch de discussie over de legitimiteit van deze keuze nog even oprakelen.

Ik ben ervan overtuigd dat de discussie erbij zou winnen als we bereid zijn kunst in een ruimer cultureel verband te zien en bereid zijn naar kunst te kijken met de ogen van een cultureel antropoloog. Voor de cultureel antropoloog is de cultuur in haar geheel een semiotisch systeem, een web van betekenis dat door een samenleving wordt geproduceerd en kunst is daar een geïntegreerd deel van. Kunst moet dus worden geïnterpreteerd tegen de achtergrond van de cultuur waarin ze is gecreëerd. In zo'n semiotische visie op cultuur en kunst is kunst geen autonoom en universeel betekenisstelsel, maar een betekenisstelsel dat slechts begrepen en geïnterpreteerd kan worden tegen de achtergrond waarin het is ontstaan. Of, in de woorden van de cultureel antropoloog Clifford Geertz, de peetvader van de semiotische cultuurinterpretatie:

The definition of art is never wholly intra-aesthetic, and indeed but rarely more than marginally so. The chief problem presented by the sheer phenomenon of aesthetic force, in whatever form and in result of whatever skill it may come, is how to place it within the other modes of social activity, how to incorporate it into the texture of a particular pattern of life. And such placing, the giving to art objects a cultural significance is always a local matter. (1976, 1475–76)

[De definitie van kunst is nooit helemaal intra-esthetisch, en ze is dat ook slechts zelden meer dan marginaal. Het hoofdprobleem opgeroepen door het kale fenomeen van de esthetische kracht, in welke vorm dan ook en als resultaat van eender welke vaardigheid, is dat fenomeen te kunnen plaatsen tussen de andere vormen van sociale activiteit en het te kunnen incorporeren in het weefsel van een specifiek levenspatroon. En dit plaatsen, het geven van een culturele betekenis aan kunstobjecten is *altijd een lokale aangelegenheid*.](mijn cursivering, LB)

Dit is een inzicht dat ons ertoe moet leiden ook Vlaamse en Nederlandse kunst te interpreteren tegen de achtergrond van de lokale Vlaamse en Nederlandse cultuur waarin die kunst tot stand gekomen is en dus niet exclusief als een puur esthetische aangelegenheid, hoe universeel de intrinsieke kwaliteiten en de

emotionele kracht ook mogen zijn. En hier kom ik dus weer terecht bij het citaat van Fuchs waarvan ik uitgegaan was. Fuchs, en met hem cultuurhistorici als Simon Schama en Christopher Brown, gaan verder dan de formele esthetica en interpreteren kunst als een uiting van culturele identiteit. Die culturele identiteit uit zich in een regionaal artistiek idioom, zoals Fuchs dat noemt, een overgeërfde lokale taal die betrekking heeft op:

een specifieke houding ten opzichte van het ambacht schilderen – op hoe een schilderij wordt opgezet en dan zijn weg gaat en op hoe het bij de ontwikkeling en formulering dan steun vindt bij speciale esthetische keuzes en beslissingen. In zekere zin is het idioom een verzameling onbewuste gewoonten waarmee de schilder vergroeid is en die hem aan bepaalde keuzes de voorkeur doet geven boven andere (Fuchs 2002, 632)

Wie vanuit een dergelijke cultuurhistorische en antropologische visie kunst benadert, heeft het recht om kunstgeografische criteria te hanteren.

En dat is ook wat Rudi Fuchs doet in zijn recent verschenen boek *Schilderen in Nederland* (2003). *Schilderen in Nederland* is eigenlijk maar gedeeltelijk een nieuw boek: het is een bewerkte versie van zijn oorspronkelijk in het Engels geschreven *Dutch Painting* dat in 1978 in de bekende serie *World of Art* van de Engelse uitgever Thames en Hudson verscheen en dat al eens eerder in het Nederlands verschenen was onder de pompeuze titel *Wegen der Nederlandse Schilderkunst*. Fuchs heeft die oorspronkelijke versie nu uitgebreid met een nieuw inleidend hoofdstuk over de late Middeleeuwen en met een nieuw slothoofdstuk over de afgelopen twintig jaar. Fuchs biedt een breed panorama van de schilderkunst en terecht begint hij dat panorama bij Van Eyck, die zo definitief brak met de laatgotische stijl. Zijn panorama sluit hij af met klinkende namen als Dibbets, Schouten, Dumas en Birza en verder enkele namen en plaatjes zonder commentaar, ‘in afwachting van een volgende hergroepering’ (263). Fuchs heeft daarmee een samenhangend overzicht gepubliceerd van zeven eeuwen schilderkunst in Nederland. Het is een majestueus overzicht geworden met heel veel inzichtelijk commentaar, gedurfde vergelijkingen, heldere syntheses en degelijk verwerkt onderzoeksmateriaal en dit alles tegen een goed uitgetekende cultuurachtergrond. Het boek is een prachtige illustratie van het credo van de cultureel antropologen dat de artistieke betekenis van een kunstwerk ook altijd een lokale interpretatie moet krijgen. Zo integreert Fuchs in het derde hoofdstuk moeiteloos onderzoek naar de symbolische dimensie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst, contemporaine teksten uit schilderboeken en literatuur, sociale ontwikkelingen en stilistische ontwikkelingen tot een bruikbaar interpretatiekader waarin bekende namen als Jan Steen, Gerrit Dou, Metsu, Van Mieris en Vermeer hun vanzelfsprekende plaats krijgen. Maar het meest apprecieer ik toch Fuchs’ bijzondere gave om naar afzonderlijke schilderijen te kijken en daar commentaar op te leveren zodat hij de lezer leert kijken, maar tegelijkertijd interessante informatie meegeeft. Alleen al daarom zou je het boek van Fuchs opnieuw gaan lezen. Toch ben ik niet helemaal

gelukkig met deze nieuwe uitgave: als kunstboek is het knudde. De lay-out is een ramp en ik begrijp niet dat een estheet als Fuchs een dergelijk geknoei heeft kunnen accepteren. Het begint al met de keuze van de kleurbladzijden tussen de hoofdstukken: Van Eycks *Lam Gods* op een strak lichtblauw, *Het veer* van Essaias van de Velde op varkensroze, Van der Weyden op fel geel, een zwart-witte Mondriaan op fel hard blauw, Birza op het reeds eerder genoemde varkensroze, etc. .. niet om aan te zien. Nog hinderlijker is de keuze van het formaat van sommige afgedrukte schilderijen: Van Eycks *Tronende Christus* (8) op postzegelformaat en dus nauwelijks te onderscheiden, terwijl het bij Van Eyck juist gaat om de minutieus analytische weergave, *Metsu's Slapende jager* (68) waarbij het commentaar over de 'dode vogels rechts' volkomen nutteloos is omdat die dode vogels niet eens te zien zijn, of Dous *Kwakzalver* (61) waarbij het commentaar over de jongen die een vogel probeert te vangen of de vrouw die pannenkoeken bakt volledig de mist ingaat omdat het minuscule formaat van de afbeelding het kijken belemmert. Nog erger wordt het in het laatste hoofdstuk. Daar kloppen de afbeeldingen zelfs niet meer: reproducties van het werk van Rob Birza, Marlene Dumas en Marien Schouten zijn in spiegelbeeld afgedrukt, een werk van Toon Verhoef staat ondersteboven en de titels van twee kunstwerken van Marlene Dumas zijn verwisseld (*Sneeuwwitje* en *Zelfportret* (255–256), en overigens is de juiste titel van dit zelfportret 'Het kwaad is banaal'). Volkomen onduidelijk is ook waarom sommige schilderijen in zwart-wit zijn afgedrukt: Breitners *Paleisstraat* (190), Gestels *Boom in de herfst* (196) of Appels *Kind en Beest II* (222), ze zijn volkomen nutteloos in zwart-wit. Doodjammer dat zo'n interessant boek zo ontsierd wordt door een volkomen gemiste lay-out!

Dat kan zeker niet gezegd worden van het andere boek dat ik al aangekondigd heb en dat eigenlijk als de Vlaamse pendant van het boek van Fuchs kan worden beschouwd: *Vlaamse meesters. Zes eeuwen schilderkunst* (2004) van Hans Vlieghe, Cyriel Stroo en Hilde van Gelder. Dit prachtig uitgegeven kunstboek in de ondertussen fameuze stijl van uitgeverij Davidsfonds is een streling voor het oog. De schilderijen, meestal weergegeven op groot formaat, zijn van een opmerkelijke kwaliteit. Maar niet alleen de kwaliteit van de reproducties is voortreffelijk, ook de keuze van de werken is goed doordacht. Er is gestreefd naar een grote representativiteit per schilder en per periode en sommige selecties nodigen ook uit tot bijzonder relevante vergelijkingen. De serie portretten van Van Dyck, Jordaens en Rubens, De Vos (157–158) toont niet alleen de onderlinge diversiteit, maar ook de interne evolutie van de schilders én de ontwikkeling van het portret in de zeventiende eeuw. Overigens, maar dit terzijde, is het heel nuttig om dit hoofdstuk te leggen naast hoofdstuk 5 uit het boek van Fuchs, dat een vergelijkbare studie van de ontwikkeling van het portret biedt.

De vergelijking van beide hoofdstukken zal de aandachtige lezer zeker gevoelig maken voor het verschil dat in de zeventiende eeuw aan het groeien is tussen de Vlaamse en de Nederlandse schilderkunst. Ook wat de stijlrichtingen betreft is de keuze van de reproducties bijzonder geslaagd: hoofdrichtingen

(realisme, impressionisme, expressionisme, ...) zijn ruim geïllustreerd en varianten (tachisme, pointillisme, luminisme,...) krijgen telkens op zijn minst één typische afbeelding. Als ik één puntje van kritiek heb op de lay-out van dit boek, dan is het de wat onhebbelijke gewoonte om een aantal schilderijen over twee bladzijden uit te smeren, wat in elk geval mijn onbelemmerd kijken en genieten soms hindert. De globale opzet van het boek is voorbeeldig. In duidelijk onderscheiden hoofdstukken, die grotendeels met de eeuwgrenzen samenvallen, krijgen we achtereenvolgens: de presentatie van de Vlaamse primitieven (15de eeuw), de inspiratie uit Italië (16de eeuw), de imposante barok (17de eeuw), de stilte voor de storm (de decoratieve 18de eeuw en de bewogen 19de eeuw van de '-ismes') en ten slotte de actie en reactie van de twintigste eeuw.

Deze groots opgezette synthese is echter teamwerk en dat laat zich toch ook voelen. In de tekst is er minder stilistische en inhoudelijke eenheid dan in die van Fuchs. Het eerste deel bijvoorbeeld, over de Vlaamse primitieven, heeft een sterk encyclopedisch karakter en haalt zeker niet het stilistische niveau van het werk van Fuchs, het tweede deel echter over de Renaissance is stilistisch veel beter en biedt een zeer samenhangende synthese van de zestiende en de zeventiende eeuw. De schrijver van dit tweede deel is er voortdurend op bedacht de culturele achtergrond als interpretatief kader in de verf te zetten. In het derde deel over de schilderkunst sinds de onafhankelijkheid van België heb ik vooral de comparatistische insteek en de analyse van afzonderlijke kunstenaars en schilderijen gewaardeerd. Een aardige vergelijking vond ik de portretten van Leopold I van respectievelijk Nicaise de Keyser en Lieven de Winne (208). En wat de afzonderlijke schilders betreft, is mij de synthese over Rik Wouters' werk bijzonder meegevallen. Als opmerkelijkste bespreking van een apart schilderij zou ik de iconografische analyse van De Braekeleers *De plaatdrukker of etsers* (212) willen vermelden.

Een vraag die de lezer na mijn polemische inleiding wel door het hoofd zal spelen is natuurlijk: hoe zit het met het kunstgeografische uitgangspunt van dit werk? Is hier uitgegaan van een onbevraagde zekerheid dat de Vlaamse kunst een eigen identiteit heeft? Niet helemaal. In het inleidende hoofdstuk 'Hoe Vlaams is de Vlaamse kunst?' doet Hans Vlieghe een poging om een genuanceerde visie te geven op het begrip Vlaamse kunst. Hij wijst erop dat het begrip ontstaan is in de sfeer van de Zuid-Europese Renaissance, dat het in de zeventiende eeuw nog niet was afgegrensd van de Nederlandse kunst en dat het pas in de nationalistische negentiende eeuw expliciet verbonden werd met de natie. Zijn besluit dat 'regionale inbedding een alsmaar meer betrekkelijke betekenis heeft voor een alsmaar meer mobiel en grensoverschrijdend landschap' (10) kan ik volledig onderschrijven. Ik had dit belangrijke, inkaderend hoofdstuk toch graag wat ruimer uitgewerkt gezien, want een aantal suggestieve opmerkingen laat vermoeden dat de schrijver over dit onderwerp veel meer te vertellen heeft. Nu beperkt hij zich aan het eind tot de al te gemakkelijke definitie van Vlaamse kunst als 'kunst die werd en wordt vervaardigd op het grondgebied van Vlaanderen, met inbegrip van zijn hoofdstad Brussel.'(10)

Aansluitend bij de opmerking van Hans Vlieghe, dat de regionale inbedding aan betekenis verliest door de grote mobiliteit van kunstenaars in onze *global village*, kom ik als vanzelf terecht bij een ander boek dat, anders dan de twee besproken werken, juist de aandacht toespit op de beweeglijke veelheid in de Nederlandse cultuur die vooral door de migratie is teweeggebracht. Dat boek is het tweede deel in een vijfdelige reeks *Cultuur en migratie in Nederland*. Het verscheen onder redactie van Rosemarie Buikema en Maaike Meijer onder de titel *Kunsten in beweging, 1980–2000* (2004). De basisstelling is hier dat ‘de’ Nederlandse cultuur niet bestaat, dat er op Nederlandse bodem een grote variatie aan culturen waarneembaar is die telkens nieuwe verbindingen met elkaar aangaan en dat de tradities en de culturen die migranten meebrachten zich steeds hebben gemengd met ‘autochtone’ culturele gewoonten. Om de discussie wat aan te scherpen, of althans het aplomb van mijn eigen inleiding wat aan te tasten, gooi ik u meteen een brutaal citaat uit *Kunsten in Beweging* voor de voeten:

Het reduceren van de identiteit van een kunstenaar tot diens etnische oorsprong is in een mondiale cultuur niet alleen onzinnig en onhoudbaar, het geeft ook blijk van een halsstarrig koloniaal verlangen om de ‘ander’ als ‘ander’ te willen blijven zien en hem of haar als exoot apart te zetten.
(Welling, 98)

Geïnterpreteerd in het kader van de discussie die ik hiervoor heb aangevat, kan het argument gelezen worden als: het hanteren van ‘culturele identiteit’ in beschouwingen over kunst komt gevaarlijk dicht bij discriminatie. Dat is een belangrijk argument, zeker als men in overweging neemt dat heel wat kunstenaars van de jongere generatie in Nederland niet op hun etnische afkomst willen worden aangesproken. Zo sputtert de in Nederland wonende Marokkaanse schilder Jarram geïrriteerd: ‘Ik hoefde maar een lijn op papier te zetten en mensen zagen daar al iets typisch Marokkaans in. En was het niet de lijn, dan was het wel mijn kleurgebruik’ (79) en de Hulya Yilmaz, kunstenaars van Turkse origine, heeft op haar kunstenaarsportfolio zelfs heel expliciet de aantekening aangebracht: ‘wil niet meedoen aan allochtone- of vrouwenaangelegenheden.’ (110). Anderzijds zijn er ook kunstenaars die hun culturele en/of etnische afkomst juist thematiseren, zoals de Marlene Dumas, die haar ‘witte’ Zuid-Afrikanerschap in tal van schilderijen geproblematiseerd heeft.

Wat het boek *Kunsten in beweging* onloochenbaar duidelijk maakt is dat een essentialistische invulling van het begrip ‘culturele identiteit’ onzinnig is. In die zin bestaat ‘de’ Nederlandse kunst niet. Verre van mij ook om dit te beweren. Ik heb elders al uitvoerig geargumenteed dat ‘culturele identiteit’ voor mij een dynamisch begrip is dat wijzigt onder invloed van de maatschappelijke veranderingen: ‘Cultuur is in wezen dynamisch omdat de groep die er deel aan heeft dynamisch is.’ (Beheydt, 2002, 15; vgl. ook Beheydt, 2003, 16 e.v.) en dus is er een voortdurende wisselwerking tussen de autochtone cultuur die haar eigen idioom in een historisch transmissieproces heeft gevormd en de ‘culturen’ van

de nieuwkomers. En uit die interculturele beïnvloeding groeit de nieuwe Nederlandse culturele identiteit. Zo is de in dit boek als Zuid-Afrikaanse geïdentificeerde Marlene Dumas in het boek van Rudi Fuchs al heel vanzelfsprekend als Nederlandse kunstenaar 'geïntegreerd'. Uit de symbiose van de aanbreng uit de eigen cultuur en de assimilatie van de nieuwe cultuur ontstaat een nieuwe kunst. Dat is al eeuwen zo. De Vlaamse barok die door Rubens werd geïnaugureerd is de schitterende symbiose van Venetiaans koloriet, Florentijnse Renaissance, Vlaamse ateliertraditie en Vlaamse zin voor kleur. In dezelfde zin is Nour Edinne Jarrams *De botanische les* (1991), het schilderij op de kaft van het boek, een schitterend iconografisch citaat van Rembrandts *Anatomische les van Nicolaes Tulp* en een tableau met Marokkaanse kleurgevoeligheid. Een aantal figuren met kleurige tulpenhoofden staan in 17de-eeuwse Nederlandse kostuums opgesteld rond een opengesneden cactus: de Nederlandse traditie wordt in een felkleurige pastiche op de hak genomen én geassimileerd. Iets gelijksoortig gebeurt in Krikor Momdjians *Uitzicht op Woubrugge met berg Ararat* (1999) waar de dubbele culturele binding beeldend gevisualiseerd wordt. Op deze digitale print is een Hollands landschap te zien dat sterk herinnert aan Van Goghs *Landschap bij zonsondergang* (1885) zowel in kleur als in voorstelling, maar in plaats van wolken verrijst in de achtergrond de machtige berg Ararat van Jerevan. We zitten hier, denk ik, aan tegen de hedendaagse interculturele artistieke realiteit, die in de dialoog telkens weer vernieuwt. De nieuwe Nederlandse kunstenaar, wat ook zijn of haar origine is, creëert mede de nieuwe Nederlandse culturele identiteit. Toch durf ik te hopen dat die nieuwe identiteit in de lappendeken van de Europese culturen herkenbaar zal blijven, want de mondialisering van de cultuur lijkt ook haar neveneffecten te hebben:

Een boeiende en hoopgevende ontwikkeling van culturele uitwisseling kan meer en meer gaan resulteren in gelijkvormigheid. Wanneer culturele identiteit in diskrediet raakt en kunstenaars zich noodgedwongen aanpassen aan de westerse canon, dan gaat het specifieke op in het algemene. En wanneer identiteiten identiek worden gaat er veel verloren. (Welling, 99)

Deze genuanceerde kritische noot bij ongenueerde multiculturele pleidooien typeert dit belangrijke boek in de discussie over culturele identiteit. Ik noem het belangrijk omdat het zo'n breed cultureel panorama biedt – kunst, theater, film, literatuur, cabaret, muziek – en diepgaand discussieert over de grote vernieuwingen die migrantenculturen in de Nederlandse cultuur hebben veroorzaakt, in het licht van de maatschappelijke achtergrond en het historisch decor waarin deze culturele transformaties zich afspelen. Men voelt hier concreet hoe de culturele identiteit mee wordt vormgegeven door migranten en men kan zich heel goed voorstellen dat dit in de zeventiende eeuw nauwelijks anders geweest zal zijn. Ook in de zeventiende eeuw was op een bepaald moment meer dan een derde van de bevolking van Amsterdam migrant en ook in de zeventiende eeuw was Amsterdam een kosmopolitische cultuurmarkt.



Ահա քո իրերն
դրանք առնի
անշուք անկող
Երբ կրկն կը հիշեն անկող քանոյ
Խորհն ցոյ քանո անն անկող
անն քանոյնոր

Անկող քո իրերն քո անկողն
Երբ կրկն կը հիշեն քանո
անկող քո իրերն քո
քանոյն քո քո կը հիշեն

Երբ կրկն քո անկող
անկող քո իրերն

Կրկն քո անկող
քո անկողն քո քանոյն
անկող քո իրերն
քո քանոյն քո քանոյն քո քանոյն

Անկողն

20

Daar geeft men zich terdege rekenschap van als men het mooi geïllustreerde boek *Nederland in de Gouden Eeuw* van Nelleke Noordervliet erop naleest. In dit boek beschrijft Noordervliet aan de hand van schitterende afbeeldingen van topstukken uit het Rijksmuseum hoe de jonge Republiek macht, rijkdom en artistieke grandeur verwierf. Dit boek is een cultuurboek in de brede betekenis van het woord, het toont aan hoe de nieuwe natie onder andere dankzij immigranten uit de Zuidelijke Nederlanden, maar ook dankzij de ontdekkingsdrift en de wereldhandel langzaam een kosmopolitisch brandpunt werd dat tegelijkertijd een zeer herkenbare culturele en artistieke identiteit ontwikkelde. Dit boek dat eigenlijk een wat fictionele cultuuranalyse is in een bijna journalistieke luchtige taal, plaatst de lezer vierhonderd jaar terug in de tijd, in een Nederlandse maatschappij waarin welgestelde burgers de protagonisten zijn. Dit is geen wetenschappelijk boek, maar een gedocumenteerd sfeerbeeld, waarvan het volgende citaat een goede indruk geeft:

Goed, je bent een welgesteld koopman. Je hebt jezelf en je vrouw laten portretteren in de kracht van het leven. Je hangt boven je eigen schouw. Je hebt zelfs een beeldhouwer een marmeren buste laten maken met jouw trekken, want verf vergaat maar marmer trotseert de elementen en de tijd. Je staat op een sokkel in je eigen vestibule. Je bent een man van gewicht. Je kent veel mensen, komt bij velen over de vloer. (153)

Het zal al duidelijk zijn dat een dergelijk cultuurbeeld niet de diepgravende analyse is die we van een cultuurhistoricus of een cultureel antropoloog verwachten, maar het zal vaak beter dan dergelijke analyses in staat zijn om bij de gemiddelde lezer de 'culturele identiteit' van de Nederlandse zeventiende-eeuwse maatschappij op te roepen, vooral omdat woord en beeld hier zo feilloos op elkaar aansluiten en omdat de cultuur in haar verrassende diversiteit getoond wordt. Via de lectuur van zo'n boek begrijpt men beter het artistieke 'idioom' van de zeventiende eeuw en kan men vooral de beeldtaal van de zeventiende eeuw beter duiden.

En daarmee kom ik terug op mijn uitgangspunt: 'Een schilder werkt vanuit een thuisbasis, in zijn eigen idioom'. Dat blijkt evenzeer te gelden voor de zeventiende eeuw als voor de eigen tijd, evenzeer voor de migrant als voor de ingezetene.

Deze gedachte drong zich bij mij op toen ik mij verdiepte in het twaalfde deel van *The Low Countries. Arts en Society in Flanders and the Netherlands* (2004). Deze jaarlijkse Engelstalige thematische cultuuranalyse, die dit jaar 'mobiliteit' in de Nederlanden als uitgangspunt neemt, toont onmiskenbaar aan dat noch de feitelijke mobiliteit, noch de geestelijke mobiliteit de eigenheid van de cultuur aantast. Die idee komt zowel naar voren in bijdragen over wandelen en fietsen in Nederland als uit het wat grondiger essay van Frits Bolkestein over *Dutch Identity in Europe*, die onder meer vaststelt: '*L'Europe culturelle* will not replace the national identities of Poland or the Netherlands. On the contrary, it

will complement them. For the Dutch, Rembrandt personifies ‘Dutchness’, while Chopin personifies ‘Polishness’ for the Poles.’ [*Het culturele Europa zal de nationale identiteiten van Polen of Nederland niet vervangen. Integendeel, het zal ze aanvullen. Voor de Nederlanders personifieert Rembrandt ‘het Nederlandse’, terwijl Chopin voor de Polen ‘het Poolse’ personifieert.*] (96) Met deze overweging in het achterhoofd, wordt het wellicht duidelijk waarom culturele identiteit, in de maatschappij, maar ook in de kunst nog lang een brandende kwestie zal blijven.

Besproken werken

- BUIKEMA, R. & M. MEIJER: *Kunsten in beweging, 1980–2000*. Den Haag, Sdu, 2004. 473 pp. € 35. ISBN 90 12 09776 2
- FUCHS, R.: *Schilderen in Nederland. De geschiedenis van 1000 jaar kunst*. Amsterdam, Prometheus, 2003. 291 pp. € 25. ISBN 90 5333 703 2
- NOORDERVLIET, N.: *Nederland in de Gouden Eeuw*. Amsterdam, Waanders Uitgevers, Rijksmuseum, 2003. 191 pp. € 22,95. ISBN 90 400 8900 0
- The Low Countries. Arts and Society in Flanders and The Netherlands*. Deel 12 320 pp. Rekkem, Stichting Ons Erfdeel, 2004. Nederland: € 39, andere landen: € 50. ISSN 0779 5815 en ISBN 90 75862 68 7
- VLIEGHE, H. ET AL: *Vlaamse meesters. Zes eeuwen schilderkunst*. Leuven, Davidsfonds, 2004. 303 pp. € 62,50. ISBN 90 8562 102 3

Bibliografie

- BEHEYDT, L.: ‘Kunst van de Nederlanden als expressie van culturele identiteit’. In: Arie J. Gelderblom et al (red.), *Neerlandistiek de grenzen voorbij*. Woubrugge, 51–69, 2004.
- BEHEYDT, L.: *Eén en toch apart. Kunst en cultuur van de Nederlanden*. Leuven, 2002.
- BEHEYDT, L.: ‘Culturele identiteit, beeldende kunst en literatuur’. *Neerlandica Extra Muros* 41, 1, 12–22 (februari 2003).
- FUCHS, R.: *Tussen kunstenaars. Een romance*. Den Haag, 2002.
- GEERTZ, C.: *Art as Cultural System*. Baltimore, 1967.
- SCHWARTZ, G.: ‘Johannes Vermeer was geen typisch Hollandse schilder’. *De Gids*, 5/6, 445–450 (2004).
- VAN OS, H.: ‘Pleidooi voor een Europese kunstgeschiedenis’. *De Groene Amsterdammer* 17 januari 2004, 28–30.
- WELLING, W.: ‘Een tentoonstelling in historisch perspectief’. In: R. Buikema & M. Meijer (red.): *Kunsten in beweging, 1980–2000*. Den Haag, 97–112, 2004.

..... *Besprekingen en aankondigingen*

Philippa, Marlies, met Frans Debrabandere en Arend Quak (2003) *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*. Amsterdam: Amsterdam University Press. ISBN 90 5356 653 8. 725 blz. € 55.

Voordat ik met wat kritische opmerkingen kom: dit is het eerste deel (A-E) van een keurig uitgegeven werk dat in de boekenkast van iedereen die het Nederlands ter harte gaat thuishoort. De etymologieën zijn gebaseerd op de nieuwste wetenschappelijke inzichten en op onderzoek dat speciaal voor dit werk is verricht. Elk lemma is voorzien van dateringen uit historische bronnen, zodat men direct kan vinden wanneer het woord in het Nederlands voor het eerst is gebruikt. Wie het werk vergelijkt met bestaande etymologische woordenboeken, kan maar één conclusie trekken: dit woordenboek overtreft alle in wetenschappelijkheid. Elk lemma geeft, zo gedetailleerd mogelijk, de oudste te achterhalen vorm(en) van een woord en de ontwikkeling van de betekenis(sen) van dat woord. Een voorbeeld van een tamelijk nieuw woord:

diskjockey zn. 'iemand die populaire muziek draait en aankondigt'

Nnl. *discjockey* 'id.' [1955; WNT Aanv.], *disk-jockey* [1973; WNT Aanv.]

Ontleend aan Amerikaans-Engels *disk-jockey* 'id.' [1941; Webster], gevormd uit *disc*, *disk* 'schijf, grammofoonplaat', zie > DISCUS, en *jockey* in de Amerikaans-Engelse betekenis 'bestuurder, chauffeur' (OED).

De spelling met *k* is Amerikaans-Engels, de spelling met *c* is modern Brits-Engels.

Oudere woorden zijn er natuurlijk ook in overvloed, met vele verwijzingen naar oudere fasen van het Nederlands en naar verwante woorden in andere talen. In de inleiding vindt men op blz. 16–27 de *Theorie* die de samenstellers heeft geleid. Het ziet er allemaal heel gedegen en goed overdacht uit en uit vrijwel elk lemma spreekt een grote liefde voor deze bijzondere discipline binnen de neerlandistiek.

Deze lof geuit hebbend, moet ik er tot mijn spijt op wijzen, dat dit eerste deel ontsierd wordt door tal van slordigheden en inconsequenties. Zo vermeldt het boek bij het lemma *blowen* het jaartal '1970', maar geblowd werd er al halverwege de jaren zestig. De auteurs verwijzen naar 'Boersma', maar die naam komt niet voor in de literatuurlijst. Bedoeld moet zijn 'Broersma, R.G. (1970) *Recht voor z'n raap. Jargonboek voor hippe en andere vogels*. Leiden. Het jaartal '1970' slaat dus op het jaar waarin Broersma zijn boek liet verschijnen, niet op het jaar waarin het woord *blowen* voor het eerst gebruikt werd.

Deze slordigheden zijn wel een beetje typerend voor de (literatuur)verwijzingen in het boek. Bij het lemma *domoor* (blz. 605) verwijzen de auteurs naar Frank Janssen (1985) *Van apekop tot zielepoot: hoe mensen elkaar typeren*, 's-Gravenhage. In de literatuurlijst staat echter: Jansen, F. (1985) *Van Apekop tot Zielepoot. Hoe mensen elkaar typeren* 's-Gravenhage. In één titelbeschrijving zo'n vijf verschillen! Bovendien zie ik niet in waarom de auteurs aan het eind van het lemma niet gewoon volstaan met 'Jansen (1985)', want dat doen zij bij de meeste lemmata ook. Bij het lemma *bal* (206) staat de literatuurverwijzing 'Debrabandere 1986', maar in de literatuurlijst zie ik bij de naam Debrabandere wel de jaartallen 1993, 1994 en 2000 staan, maar geen '1986'. Ook Claes 1974 (blz. 641) is niet in de literatuurlijst opgenomen en de verwijzing 'Loey, par. 64-65' naar het uit twee delen bestaande *Middel nederlandse Spraak-kunst* van A. van Loey maakt het de geïnteresseerde lezer niet gemakkelijk. Welk deel bedoelen de samenstellers? Weinig respectvol vind ik overigens zo'n verwijzing als 'Loey' of 'Sijs 1996' naar auteurs wier volledige namen respectievelijk 'Van Loey' en 'Van der Sijs' luiden (blz. 608). Waarom staat op blz. 696 bij de vermelding 'Rey' niet jaartal en pagina vermeld? En zo kan ik nog wel even doorgaan.

Dit *Etymologisch woorden van het Nederlands* zal uiteindelijk zo'n 14.000 woorden beschrijven. Dat betekent, dat de lezer nogal eens tevergeefs op zoek gaat naar woorden wier herkomst toch op z'n minst interessant genoemd zou kunnen worden: *ABC-wapens*, *abituriënt*, *a capella*, *acquitstoot* (biljartterm), *adept*, *adonis*, enzovoort. Ook veel vogelnamen (etymologisch heel interessant!) mis ik: bij het lemma *bok* (346) staat geen vermelding van de vogelsoort *bokje*. Ook andere vogelnamen ontbreken: wat betekent *cirl* in het woord *cirlgors*? En wat is de herkomst van de naam *casarca*? Waarom lees ik bij het lemma *burgemeester* niets over de meeuwensoort van die naam? Kennis van de Nederlandse vogelnamen is duidelijk niet het sterkste punt van de auteurs, die bij het lemma *barmsijsje* (226) schrijven dat het barmsijsje ook wel *paapje* wordt genoemd. Mis: het paapje (*saxicola rubetra*) is een tapuitachtige vogel die niets met een barmsijsje (*carduelis flammea*) te maken heeft. De auteurs vermelden een vogelsoort *barm* die zou luisteren naar de Latijnse naam 'carduelis rostris', maar die naam wordt niet genoemd in *Pettersons vogelgids van alle Europese vogels*¹ en ook de zoekmachine Google kent deze naam niet. De barm zou ook bekend staan als fratertje, maar ook dat is fout. Het fratertje (*carduelis flavirostris*) lijkt wel op het barmsijsje, maar neemt binnen de carduelis-familie een eigen plaats in.

De opbouw van de inleiding vind ik nogal rommelig. Zij wekt de indruk alsof iedereen die ook maar iets met dit project te maken heeft of had, erop stond vermeld te worden. Wat moet de lezer met de vermelding van de Kiliaanlezingen van 1991–2003 en met de namen van het Comité van aanbeveling? Het theoretische gedeelte is door een ‘ik’ geschreven (blz. 18), maar wie dat is, staat volgens mij nergens vermeld, en in ieder geval niet aan het eind van het stuk.

Dit alles neemt niet weg, dat ik met heel veel belangstelling uitzie naar de drie nog te verschijnen delen. Het boek is inmiddels ook op het Internet te raadplegen: www.etymologie.nl.

– Maarten Klein

- 1 R.T. Peterson, G. Mountfort en P.A.D. Hollom (1979) *Petersons vogelgids van alle Europese vogels*. Vertaald en voor Nederland bewerkt door Mr. J. Kist. Veertiende druk, Amsterdam/Brussel: Elsevier

Nicoline van der Sijs: *Taal als mensenwerk: het ontstaan van het ABN*. Met hertalingen van Piet Verhoeff. Den Haag, Sdu, 2004, 718 pp. € 54,50. ISBN 90 12 10587 0

Taal als mensenwerk is een schitterend uitgegeven boek dat, aldus de auteur in haar Voorwoord, ‘niet alleen als leesboek, maar nadrukkelijk ook als naslagwerk is bedoeld.’ Het opent met een citaat uit 1605 van predikant en bijbelvertaler Willem Baudart.

Tot de kwaadwillige Lezer.

Ik voel nu al hoe ze mijn boek belasteren,
’t Neuswijze gespuis, dat niemand kan behagen.
[...]

En het boek eindigt met een citaat uit 1706 van de grammaticus Arnold Moonen, gevolgd door de verzekering van de schrijfster: ‘ik sluit me graag bij hem aan.’ Het citaat luidt:

Leef lang, vaar wel, en als je het beter
kunt dan ik, publiceer het dan gerust; zo
niet, stem dan in met mijn opvattingen.

De graad mijner kwaadwilligheid onder ogen ziend en zonder te menen ‘het beter te kunnen’ dan de auteur, voel ik me toch niet verplicht met haar opvattingen in te stemmen. De ‘opvattingen’ vormen overigens slechts een fractie van het geheel. Allesoverheersend is de bewonderenswaardige chronologisch geordende presentatie van historische feiten die hebben bijgedragen aan ontstaan en ontwikkeling van onze standaardtaal.

Het boekwerk telt tien hoofdstukken, elk een afzonderlijk thema van die ontwikkelingsgeschiedenis betreffend. Die thema's zijn achtereenvolgens:

1. Culturele en maatschappelijke achtergronden.
2. Taal- en letterkundige ideeën in het (deels ook verre) verleden, en hun hedendaagse opvolgers.
3. Belang en rol van bijbelvertalingen in het ontwikkelingsproces van het Nederlands.
4. Beregeling van en spontane ontwikkelingen in de uitspraak.
5. Beregeling van de spelling. De daarmee gepaard gaande debatten en conflicten.
6. Nederlands in de wetenschap, met als uitsmijter de paragraaf *Exit Latijn, enter Engels*.
7. Woordenboeken en de woordenschat.
8. Beregeling van de grammatica.
9. Rol en aandeel van literaire schrijvers in de wording van het Standaard Nederlands.
10. Een samenvatting van al het voorafgaande, gevolgd door een toekomstbeeld van onze taal.

Ieder hoofdstuk is onderverdeeld in een aantal paragrafen, in elk waarvan een casus behandeld wordt in het kader van het thema; zoals: 'Het alfabet in de Middeleeuwen' en 'Overbodige letters in de Renaissance' in 'De beregeling van de spelling'. 'Het Nederlands als oertaal' is een paragraaf in 'Het taal- en letterkundig verleden als bron van kennis en nationale trots'.

Alle hoofdstukken, uitgezonderd 1, 6 en 10, beginnen met een uitgebreid overzicht vanaf de Middeleeuwen tot halverwege de 18e eeuw, vervolgens een samenvatting daarvan, en *daarna* een beschrijving van de lotgevallen van het thema in de daarop volgende eeuwen tot op heden.

Verreweg het langst is hoofdstuk 8, over de grammatica: 141 pagina's. Het begint met afdeling I, een overzicht van Nederlandse grammatica's van 1568 tot 1730, dat acht pagina's telt. Elke grammatica wordt zeer beknopt besproken. Afdeling II bevat een beschrijving van de Renaissance-voorkeuren en -principes waaruit de standaardtaal is voortgekomen, tot ± 1750. Het leeuwendeel hiervan is gewijd aan de omgang met de woordsoorten gedurende die tweeënhalve eeuw.

Alle thans bekende woordsoorten en bijzonderheden uit hun verleden komen aan de orde. Dit gedeelte, dat dus de *vormleer* betreft, beslaat 94 bladzijden. De syntaxis, of *zinsleer*, dat niet minder prominente gebied van het grammaticale domein (integendeel!), komt er met twintig pagina's wat bekaaid af. De titel van deze paragraaf zou 'De zinsdelen' moeten zijn, in symmetrie met die van de paragraaf 'De woordsoorten', maar luidt: 'De woordgroepen en zinnen'. Een woordgroep echter is geen syntactisch verschijnsel. Immers: het verschijnsel woordgroep is niet krachtens zijn functie in de zin, maar alleen op grond van zijn interne woordsoortelijke structuur (selectie, volgorde) kenbaar.

De paragraaf ‘De woordgroepen en zinnen’ gaat uitsluitend over actuele taalkwesties, hete hangijzers van nu zeg maar, die niet of slechts zijdelings tot de syntaxis behoren. Twee evidente uitzonderingen hierop vormen de subparagrafen ‘De mensen worden verzocht’ en ‘Luid zingend werden de aardappels geschild’. Laatstgenoemde hilariteit berust op een strikt syntactische complicatie, maar de zin in kwestie wordt helaas niet onder de loep genomen. Aan ‘De mensen worden verzocht’ worden twee verhelderende pagina’s besteed.

Aan vorm en functie van de Nederlandse woordsoorten *als zodanig* – afgezien van naamvalsverschijnselen en grammaticaal geslacht – is na de Renaissance nauwelijks iets veranderd. Veranderingen in vorm en functie van de zinsdelen gaan waarschijnlijk nog langzamer dan die van de woordsoorten. Dat zou een oorzaak kunnen zijn van genoemde onevenwichtige verdeling van het aantal bladzijden. Bovendien valt er in de syntaxis zo goed als nooit *bewust* iets te beïnvloeden, sturen of veranderen.

De titel van het boek drukt uit dat het de auteur te doen is om *bewust* aangebrachte linguïstische ingrepen, en pogingen daartoe, door de eeuwen heen. Het boek introduceert het werk van taalkundigen en andere geleerden die zich hebben uitgesproken – in woordenboeken, grammaticale geschriften en voorschriften – over de normen en waarden in mondeling en schriftelijk Nederlands taalverkeer.

Uiteraard zijn er ook talloze onbewuste en onbekende factoren die de ontwikkeling van de standaardtaal beïnvloeden, factoren waarop de kwalificatie ‘mensenwerk’ niet van toepassing is. Het ‘mensenwerk’ in de titel betreft dan ook het topje van de onwaarschijnlijke oude, diepe en hoge ijsberg, die de mensheid al millennia lang fascineert en doet speculeren over de oorsprong; speuren naar de oertaal. De oertaal is een soort verre voorloper van de moderne linguïstische claims betreffende evolutionair bepaald universeel taalvermogen.

De oertaal komt, als ooit veronderstelde realiteit, in hoofdstuk 2 uitgebreid aan de orde, inclusief het roemruchte feit dat o.a. het Nederlands een serieuze kandidaat voor deze erefunctie is geweest. De hunkering naar kennis van oertaal en oorsprong, de ingenieuze argumenten waarmee hun identiteit keer op keer ‘wetenschappelijk bewezen’ wordt, dit alles doet denken aan de hedendaagse natuurwetenschappelijke discussie over de oerknal.

Begin 18e eeuw hield men in Europa het Hebreeuws voor de oertaal, de taal immers van de scheppingswoorden, waaronder die welke ‘door God bij Adam ingegoten [waren]. De vormen van die woorden waren niet toevallig, maar ze toonden de aard van de dingen; daarom was de oertaal volmaakt. Tegenwoordig weten we dat woordvormen arbitrair zijn, en dat het toevallig is dat een ‘huis’ in het Frans *maison* en in het Russisch *dom* heet.’ (61)

Dit nu is een even kortzichtige als misleidende opmerking. De door De Saussure gepostuleerde willekeurigheid van het taalteken is slechts geldig bij de gratie van de thans bestaande *veelheid van talen*. Over de willekeurigheid van de oertaalvormen kunnen we, onwetend als we zijn, eenvoudig geen uitspraak doen. En dan: op het klakkeloos aanvaarde Leitmotiv van de hedendaagse linguïstiek ‘Het taalteken is willekeurig!’ valt zelfs heel wat af te dingen.

Taal als mensenwerk bevat een schat aan goed geordende informatie over het tot stand komen van het ABN, in het bijzonder het aandeel van taal- en letterkundigen daarin. De typografie is voorbeeldig. De dialectkaartjes en de getrouwe afbeeldingen van authentieke historische teksten ondersteunen het helder geformuleerde verslag.

Het boek is voor iedere Nederlandstalige taal- en letterkundige een must. Nederlander kan ik het niet uitdrukken.

– *Frida Balk*

Maria-Theresia Leuker, *Künstler als Helden und Heilige. Nationale und konfessionelle Mythologie im Werk J.A. Alberdingk Thijms (1820–1889) und seiner Zeitgenossen*, Münster/New York/München/Berlijn, Waxmann Verlag, 2001. ISBN 3-8309-1166-5, 369 blz.

De herwaardering die de negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur de laatste jaren te beurt is gevallen, kan niet los worden gezien van de vernieuwde inzichten in het karakter van de Nederlandse maatschappij en cultuur van die eeuw. Het beeld van een wat oubollige, burgerlijk-protestantse maatschappij die gezapig de zeventiende-eeuwse grootheid herkauwde, is vervangen door dat van een samenleving die, net als andere Europese samenlevingen maar toch op een specifieke manier, met de brutaal opdringende moderniteit in het reine trachtte te komen. De literatuur van die periode lijkt dan ook minder om intrinsiek-artistieke redenen dan als spiegel van de maatschappelijke spanningen te worden herontdekt.

Ook de studie waarmee Maria-Theresia Leuker haar *Habilitation* verwierf aan de universiteit van Münster past binnen deze context. Via een studie van de historische vertellingen die de Amsterdamse katholieke intellectueel J.A. Alberdingk Thijm en enkele van zijn tijdgenoten aan zeventiende-eeuwse Nederlandse literatoren wijdde, tracht zij een beter zicht te krijgen op twee processen die werkzaam waren in de negentiende-eeuwse Nederlandse cultuur: het proces van de verwetenschappelijking van de geschiedschrijving en dat van de emancipatie van de katholieke bevolking. Beide onderzoekt zij binnen het dominerende perspectief van het cultuurnationalisme.

Het boeiende aan Leukers studie is dat zij op beide vlakken veeleer processen van verzoening en integratie dan van strijd of segregatie aan het werk ziet. De romantiserende historische literatuur beschouwt zij niet als het tegendeel van, wel als een aanvulling op het wetenschappelijke discours over het verleden. Thijm integreerde de inzichten van de geschiedwetenschap in zijn werk, maar dichtte op narratieve wijze de hiaten die (literatuur)historici noodzakelijkerwijs open moesten laten. Slechts zelden overschreed hij daarbij de grenzen van wat wetenschappelijk geoorloofd was, op een aantal plaatsen wist hij dankzij deze werkwijze het wetenschappelijke inzicht zelfs duurzaam te verrijken. De eigen lezing die Thijm daarmee van Nederlands literaire verleden bood, was dan ook geen radicaal katholiek alternatief voor het protestants-liberale beeld, maar een subtiele variatie op dat beeld. De bestaande mythe rond de Muiderkring werd

niet verworpen, maar de aparte positie die het volgens Thijm al zeer vroeg naar het katholicisme overhellende 'duo' Vondel-Tesselschade Roemers binnen die kring innam, werd wel voortdurend beklemtoond. Indien Leuker van het 'mythische' karakter van Thijms historische vertellingen spreekt, dan bedoelt zij derhalve niet dat deze ideologisch geïnspireerde onwaarheden over het verleden verkondigden, wel dat zij in staat bleken te zijn schijnbare tegenstellingen te overbruggen. Daarmee droeg Thijm op zijn manier ongetwijfeld bij tot de consolidatie veeleer dan tot de verzwakking van het Nederlandse cultuurnationalisme. Hij vergemakkelijkte immers de integratie van zowel de wetenschap als van de katholieke gemeenschap in dat nationalisme.

De kracht van Leukers analyse is gelegen in het feit dat deze reëel wordt gestuurd door de theoretische inzichten die bij het begin van het boek helder worden uiteengezet. De empirische analyse is echter veel te lang uitgevallen en wordt ontsierd door vele onnodige herhalingen. Aangezien Thijms herinterpretatie van Vondel, de Muiderkring en Maria Tesselschade Roemers zeer hecht met elkaar waren verbonden, is het ook weinig zinvol deze drie aspecten in afzonderlijke hoofdstukken onder te brengen. De plaats die zou zijn vrijgekomen door een meer synthetische behandeling, had Leuker misschien kunnen besteden aan het beantwoorden van vragen die nu onderbelicht blijven. De voornaamste daarvan lijkt mij die naar de representativiteit van Thijms visie voor 'het katholieke Nederland'. Is de door Thijm voorgestelde, verzoenende geschiedvisie, niet in de eerste plaats die van een succesvolle en goed geïntegreerde, katholieke Amsterdamse ondernemer? Circuleerden in de dominant katholieke zuidelijke provincies geen beelden over Nederlands literaire verleden die wél een grondige correctie op het protestants-liberale beeld voorstelden? Door een uitbreiding van het corpus in deze richting had Leuker haar goed uitgebouwde analytische apparaat ongetwijfeld nog veel vruchtbaarder kunnen aanwenden.

– *Marnix Beyen*

Marita Mathijssen. *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820–1880*. Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2004. 336 pp. € 24,90. ISBN 90 77503 07 2.

De negentiende-eeuwse literatuur is het waard in het geheugen van de Nederlandse lezers te blijven, ook nu de negentiende eeuw niet meer de vorige eeuw is. Het probleem met negentiende-eeuwse literatuur is, dat ze verdwenen is uit de boekwinkels, uit de fondslijsten van uitgevers, zelfs uit de schoolbibliotheken, ook al zitten de personages nog in het geheugen. Er is geen moderne uitgave van Potgieters werk verkrijgbaar, geen recente uitgave van de poëzie van De Génestet of Tollens. Om daar verandering in te brengen moeten nieuwe invalshoeken geëxploreerd worden. Een niet-geïnterpreteerde tekst uit het verleden is als een onuitgepakt cadeau. Men weet niet wat erin zit. Het wordt hoog tijd om die literaire cadeaus van het verleden uit te pakken.

Met deze *cri de coeur* besloot Marita Mathijzen in het jaar 2000 aan de Universiteit van Amsterdam haar oratie. De rede is opgenomen in een fraai vormgegeven bundeling van beschouwingen over de negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur, die Mathijzen sinds 1975 in een reeks van dagbladen, tijdschriften en andere publikaties het licht heeft doen zien. Zeker de extramurale neerlandici zullen dit initiatief toejuichen, al was het maar omdat het hier om deels moeilijk bereikbare publicaties gaat.

Nederlandse literatuur in de romantiek biedt een staalkaart van Mathijzens werk: onvermoeibaar heeft zij zich in de afgelopen decennia ingezet voor een in haar ogen ten onrechte verguisde eeuw. Mathijzens enthousiasme zal weinig lezers onberoerd laten. Met name haar stukken over lange tijd veronachtzaamde auteurs als Gerrit van de Linde (alias De Schoolmeester), Jan Kneppelhout en Francois Haverschmidt (alias Piet Paaltjens) nodigen uit tot een (al dan niet hernieuwde) kennismaking met hun werk. Onder het wat formele oppervlak herbergt de negentiende eeuw verrassingen voor literaire fijnproevers: de in 1987 door Mathijzen bezorgde brieven van De Schoolmeester zijn daarvan misschien wel het beste bewijs.

Mathijzen enthousiasmeert niet enkel de literatuurliehebber, ook de literatuurhistoricus krijgt broodnodige brandstof toegediend. Behartigenswaardig zijn bijvoorbeeld Mathijzens artikelen over de leescultuur – ‘Gij zult niet lezen. De geschiedenis van een gedoogproces’ –, over literaire subsidies en over de tijdschriften uit deze periode. Bijzonder interessant is haar relaas over Kneppelhouts vertaling van Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Dit type onderzoek naar vertalingen dan wel bewerkingen van literaire teksten is *gefundenes Fressen* voor de comparatist en verdient dan ook navolging.

Dat ik toch ook enige reserve heb bij deze studie heeft alles te maken met de titel: Mathijzen beschouwt de zes door haar behandelde negentiende-eeuwse decennia als de periode van de Nederlandse romantiek. Het belangrijkste argument om dit te doen is voor haar blijkbaar het gebruik van de term in de periode zelf. Men kan zich afvragen waarom dit tijdvak dan niet dat van het realisme is, een term die in het contemporaine discours minstens zo vaak opduikt. Een belangrijker bezwaar is echter de vaagheid van Mathijzens romantiekconcept: negentiende-eeuwse invullingen (het doorbreken van de classicistische regels bijvoorbeeld) staan naast meer moderne noties (het metafysische, door De Deugd in 1971 verheven tot het ‘grondpatroon’ van de romantiek). Waar men zich al te zeer laat leiden door het kritische discours van het verleden, dreigt een gebrek aan distantie. De onderzoeker schildert vermeende poëtische tegenstellingen – bij Mathijzen bijvoorbeeld die tussen de zogenaamde Bilderdijkianen en de adepten van een utilitaristische poëzie à la Tollens – die hun betekenis wellicht eerder ontleen aan literatuurpolitieke belangen dan aan kunsttheoretische meningsverschillen.

Zou men in de door Mathijzen bepleite onbevooroordeelde ‘geschiedenis van twee eeuwen eerder’ dit soort labels niet beter achterwege kunnen laten? Waarom niet liever aansluiting zoeken bij het historische onderzoek naar deze periode (men denke aan de studie van Aerts over het tijdschrift *De Gids*) en de

literatuur beschouwen als een deel van de burgerlijk-liberale cultuur die in het negentiende-eeuwse Nederland de toon lijkt te hebben gezet? Dat de Nederlandse (literatuur)-geschiedenis van de negentiende eeuw misschien minder breukvlakken heeft gekend dan de Duitse of de Franse maakt haar voor de historicus niet minder interessant. Al die onuitgegeven literaire teksten, Mathijssens 'onuitgepakte literaire cadeaus van het verleden', blijven hoe dan ook prachtig onderzoeksmateriaal.

– Jan Oosterholt

Michiel van Kempen, Piet Verkruijsse en Adrienne Zuiderweg (red.): *Wandelaar onder de palmen. Opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur – opgedragen aan Bert Paasman*. Leiden, KITLV Uitgeverij 2004. 606 pp., illustraties. € 35. ISBN 90 6718 241 9.

Deze bundel van collega's, promovendi en studenten is verschenen bij het afscheid van Bert Paasman, 'groot wandelaar onder de palmen', als bijzonder hoogleraar in de koloniale en postkoloniale cultuur- en literatuurgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. In zijn inaugurele rede, *Wandelen onder de palmen; de morele actualiteit van het koloniale verleden* van 2002, had hij als element van zijn leeropdracht ook de studie bepleit van literatuur voortkomend uit de Nederlandse multiculturele samenleving van nu. Die brede opvatting van zijn vakgebied weerspiegelt zich ook in deze bundel waarvan de bijdragen zijn gegroepeerd in de delen Noord, Oost, Zuid en West. Wat met Oost en West wordt bedoeld zal wel duidelijk zijn, Zuid staat voor zuidelijk Afrika (Zuid-Afrika, Congo, Angola) en Noord voor, zou je denken, Nederlandse migrantenliteratuur. Maar van de zeven opstellen in die rubriek gaat er eigenlijk maar een over dat terrein (Henriette Louwerse over culturele integriteit in Hafid Bouazza's 'De verloren zoon'), de andere spelen zich alleen maar af in de *palmolive*-wereld van het noorden: over Britse romantici en de koloniën, Albert Camus en Algerije, in dichtgenootschappen levende opvattingen over slavernij, Jamaica Kincaid en zo meer. Ook mooie opstellen van Michiel van Kempen (welke criteria leg je aan bij de beoordeling van (post)koloniale literatuur?) en Olf Praamstra zijn hier ondergebracht terwijl bijvoorbeeld dat laatste (over de vraag of W.F. Hermans nu al of niet bij de Hollands-Indische letterkunde kan worden ingelijfd met zijn thriller *De demon van ivoor* bijvoorbeeld – nee dus) meer bij Oost thuis hoort. Met die studie van migrantenliteratuur loopt het blijkbaar nog niet zo hard, Paasmans pleidooi ten spijt.

Maar al met al is het een bijzonder rijke en gevarieerde bundel waaraan, aldus de flap, 'vrijwel alle belangrijke literatuurwetenschappers op dit vakgebied' hebben bijgedragen – de namen kunt u zelf wel invullen. Er is een reeks artikelen over werk van auteurs uit de moderne letterkunde, zowel Indische (Tjalie Robinson, Maria Dermoût, Resink, Willem Walraven), Antilliaanse (Cola Debrot, Tip Marugg, Boeli van Leeuwen en Frank Martinus Arion), Surinaamse (Bea Vianen en Clark Accord) als de Zuid-Afrikaan Etienne van Heerden. Daarnaast stukken over onderwerpen uit de historische letterkunde: opvat-

tingen over slavernij in 18de-eeuwse dichtgenootschappen, het rariteitenkabinet van de Duitse Oost-Indiëvaarder Konrad Raetzel (1672–1754), gedichten van Wouter Schouten, auteur van de *Oost-Indische Voyagie*, 19de-eeuwse, al dan niet tot de romantiek behorende, Zuid-Afrikaanse schrijvers, en een op archiefonderzoek gebaseerde beschrijving van brieven van een 18de-eeuwse Zeeuwse dominee aan zijn familie over de Kaap en Batavia. Ook zijn er opstellen over beeldvorming: van de *njai* (= concubine) in de Indische belletristiek, van de Chinees in Indische en *Peranakan* (= Maleis schrijvende Chinezen)-romans, van de Nederlander in Indische romans, en van etniciteit en gender in Suriname. Bovendien over jeugdliteratuur, viering van emancipatiedag, een Zuid-Afrikaanse stripfiguur met historische wortels, het tijdschrift *Moesson*, de Franse cartoonist Oscar Fabrès en zo meer. Om het nog eens anders samen te vatten: bij Noord zijn 7 bijdragen ondergebracht met in totaal 83 pagina's, Oost heeft er 17 met 207 pagina's, Zuid 8 met 101 en West 14 met 158 pagina's.

Kortom, er valt voor alle vakgenoten en belangstellenden wel iets moois in deze bundel te ontdekken. Wat mij het meest aansprak waren de notities over de beoordeling van 'terugschrijvers' door koloniale nazaten in de essays van Michiel van Kempen en Gert Oostindie: beiden bepleiten een strikt wetenschappelijke aanpak bij de analyse en terughoudendheid bij het eindoordeel. Als tegenbewijs maakt de Surinamer John Leefman in de bundel gehakt van Clark Accords roman *De koningin van Paramaribo* mede op grond van wat de Nederlander Pieter Steinz daarover schreef in *NRC Handelsblad*.

De mooi uitgegeven bundel wordt afgesloten met een bio-bibliografie van Bert Paasman, informatie over de auteurs, een personenregister en een lijst van intekenaren.

– H.J. Boukema

In Memoriam

..... Pierre Brachin (1914–2004)

Op 15 september 2004 overleed in Parijs op negentigjarige leeftijd Pierre Brachin, hoogleraar Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Sorbonne van 1952 tot aan zijn pensioen in 1979.

Pierre Brachin was een belangrijk baanbreker van de Franse neerlandistiek die zich vanaf de jaren vijftig heeft ingezet voor de erkenning van de Nederlandse taal door de Franse Universiteit en die het Nederlands heeft weten te ‘promoten’ tot een nieuw en volwaardig wetenschappelijk onderzoeksterrein met brede perspectieven.

Hij ontving dan ook in 1964 als eerste buitenlander de door de Kultuurraad voor Vlaanderen ingestelde vijfjaarlijkse prijs ter onderscheiding van hen, niet behorend tot de Nederlandse taalgemeenschap, die van grote verdienste zijn geweest voor de promotie van Vlaamse cultuuruitingen ‘extra muros’.

Pierre Brachin was buitenlands erelid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde te Gent en lid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden.

Als vertegenwoordiger van Frankrijk werd Pierre Brachin lid van de werkkommissie die in het leven werd geroepen tijdens het ‘Eerste colloquium van hoogleraren en lectoren in de Neerlandistiek aan buitenlandse universiteiten, gehouden op 4 en 5 september 1961 te ‘s-Gravenhage’, een bijeenkomst die werd bijgewoond door achttien (!) deelnemers.

In navolging van zijn artikel over Frans Erens *Un ambassadeur de la culture*

française aux Pays-Bas, kunnen wij hem beschouwen als ‘Ambassadeur van de Nederlandstalige cultuur in Frankrijk’, getuige zijn talrijke lezingen, artikelen, vertalingen en werken op het gebied van de cultuur uit de Lage Landen.

Naast artikelen over uiteenlopende onderwerpen gewijd aan Mariken van Nieuwegein, Herman Teirlinck, Vondel of Fabricius, maar ook aan een verblijf van Victor Hugo in Vlaanderen of van Betje Wolff en Aagje Deken in Frankrijk, schreef hij enkele standaardwerken die op geen enkele afdeling Nederlands in Frankrijk ontbreken: *La littérature néerlandaise* (1962), *Anthologie de la prose néerlandaise* (1966–1972) en *La langue néerlandaise. Essai de présentation* (1977) dat werd vertaald in het Engels en in het Duits.

Voor Sadi de Gorter die in het culturele tijdschrift *Septentrion* twee uiterst lovende artikelen aan ‘Un Français pas comme les autres’ wijdde (ter gelegenheid van Pierre Brachins zestigste verjaardag in 1974 en zijn pensionering in 1979), was hij een man van het woord, geordend, rechtvaardig, bescheiden, vol vertrouwen hoewel wars van vertrouwelijkheid. Hij was een ouderwetse geleerde die met uiterste nauwkeurigheid te werk ging, een ernstig en zeer gelovig iemand wiens leven was gekenmerkt door kennis en studie.

Moge de neerlandistiek in Frankrijk nog lang de vruchten plukken van zijn verdiensten.

Claudia Huisman

In Memoriam

..... Jan Czochralski

Op 15 juli 2004 overleed onverwacht de Warschause germanist en neerlandicus prof. dr. habil. Jan Czochralski. In mei van dat jaar was hij tachtig geworden, precies op de openingsdag van het internationale colloquium “Culturele Identiteit in het nieuwe Europa”, waarmee het vijftienvigjarig bestaan van de afdeling Neerlandistiek aan de universiteit Warschau werd gevierd. In 1979 had Jan Czochralski die afdeling opgericht, als directeur van het Instituut voor Germaanse Filologie, dat hij van 1974 tot 1994 leidde.

Jan Czochralski was een eminent taalkundige, die zich vooral bezighield met de contrastieve beschrijving van talen: Pools – Duits – Nederlands. Ook als lexicograaf was hij met succes bedrijvig: zijn woordenboeken getuigen van systematisch denken en maatschappelijk inzicht. Voor zijn wetenschappelijk werk kreeg hij verscheidene onderscheidingen: van de Commissie voor Nationaal Onderwijs in Polen, van het Ministerie van Hoger Onderwijs van zijn land en van de Universiteit Warschau, waaraan hij meer dan vijftig jaar verbonden was. Ook als emeritus bleef hij er bedrijvig. Tot zijn laatste dagen had hij nog promovendi begeleid, want hij zorgde op een haast

ouderwetse manier voor zijn *Nachwuchs*, voor medewerkers die hem opgevolgd hadden en aan wie hij de zorg voor het Nederlands overdroeg.

Lang voor de val van het regime had hij goede contacten met collega's in het Westen, niet alleen als germanist in de beide Duitslanden van vóór 1990, maar ook met Vlaanderen en Nederland. Ik herinner me een bijeenkomst van neerlandici in Wrocław in de vroege jaren 80 van vorige eeuw, waarbij ik met grote bewondering vaststelde dat hij opeens vlot Nederlands sprak: op vijftigjarige leeftijd had hij in enkele maanden twee van mijn leerboekjes ‘tot zich genomen’ en in actief taalgebruik omgezet. Zijn contacten waren geen éénrichtingsverkeer. Hij kwam graag naar Nederland en Vlaanderen, maar zijn collega's waren ook in Warschau welkom, zelfs in moeilijke tijden toen gasten ontvangen niet vanzelfsprekend was.

Janusz heette hij voor de vrienden. Dat is in zijn warme moedertaal meer dan een simpel voornaamdimutief. Hij was ook een warme vriend voor wie dat voorrecht genoot. Ik ben blij dat ik hem gekend heb.

Jos Wilmots

Widjajanti Dharmowijono

..... *De stille haan*

Sommige mensen kunnen van die grote ogen opzetten als ze hun woorden kracht willen bijzetten. Anderen komen heel dicht bij je staan. Widodo past beide trucs toe. Iedere keer als ik wat achteruit schuifel, doet hij een stapje dichterbij. Hij stapt harder dan ik schuifel, dat is een probleem. En het zijn niet alleen zijn ogen die me een beetje bang maken.

Widodo is onze parkeerwachter. Hij ziet erop toe dat niemand een spiegeltje wegpakt of nog ergere dingen doet met onze auto's en brommers, die geparkeerd staan in de straten rond ons taleninstituut. Maar dat is niet zijn enige talent. Hij is ook genezer. Hij masseert pijnen en ziektes uit je lichaam. En hij kan nog meer.

'Het is moeilijk nieuwe studenten te werven voor de Studierichting Nederlands, hè,' begint hij vol medeleven.

'Ja,' zucht ik. 'Maar we doen veel aan promotie en hebben goede hoop dat het dit jaar beter gaat.'

Hij glimlacht een beetje smalend. 'Ik had het al voorgesteld aan de directie,' zegt hij met lage stem. 'Ik heb alleen een zwarte haan nodig. Ik snij hem open, ik eet het hart en zet de rest op een spies op het dak. Succes gegarandeerd.'

'Zwarte kunst.'

Nog groter worden die ogen. 'Nee, nee, dat kan ik niet. Alleen de haan, ja, die moet zwart zijn. Maar het is geen zwarte magie.'

'Ik zal het eens ter sprake brengen op de eerstvolgende vergadering,' zeg ik laf, en ben blij als ik weer in mijn auto zit, nadat ik zo hartelijk mogelijk van hem afscheid heb genomen. Widodo moet je te vriend houden.

De plaats waar we toen stonden is thans omringd door zwartgeblakerde muren. Er werd een tijd gedacht dat de brand in ons instituut niet door een kortsluiting kwam, zoals de politie gelooft, maar bovennatuurlijke oorzaken had. De lokalen huisden namelijk spoken. Af en toe maakten ze zich kenbaar door nieuwe studentes te plagen, die dan stokstijf neervielen en wartaal praatten, of een nietsvermoedende docent, die ineens op handen en voeten ging lopen.

Dat gebeurde ook op de dag dat een journalist van de Wereldomroep mij kwam interviewen, maar hij zal er wel geen gewag van hebben gemaakt in zijn reportage. Als nuchtere Nederlander zag hij slechts één mysterie: wat bezielde jonge Indonesiërs om drie jaar lang Nederlands te willen studeren? Ik vertelde hem dat de meeste studenten een carrière in de toeristenindustrie nastreefden. Eens kwamen er zo veel Nederlandssprekende toeristen naar Indonesië dat het nog loonde om speciaal voor hen Nederlands te gaan leren. Dat is nu anders geworden.

In het Indonesië van nu is Nederlands geen statustaal meer en wordt de markt voor het Nederlands hoe langer hoe kleiner. Maar als u, collega's, uit welk land dan ook, zich niet laat weerhouden door het steeds wisselende visumbeleid van de Indonesische regering en in drommen naar Indonesië komt, als u er alleen Nederlands spreekt en een Nederlandstalige gids eist, dan is er nog hoop.

En als deze pogingen mislukken, kunnen we Widodo nog altijd vragen een zwarte haan op het dak te spietsen. De spoken – als die er nog zijn – zullen hem daar vast mee willen helpen. Niet voor niets is dit het land van de Stille Kracht.

..... Auteursinformatie NEM 2, 2005

TON ANBEEK is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Leiden. Hij schreef onder meer *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885–1985*.
[t.anbeek@let.leidenuniv.nl]

FRIDA BALK-SMIT DUYZENTKUNST is emeritus hoogleraar Nederlandse taal- kunde, Universiteit van Amsterdam.
[fenabalk.planet.nl]

LUDO BEHEYDT is hoogleraar Nederlandse taalkunde en Nederlandse cultuur aan de Universit  Catholique de Louvain in Louvain-la-Neuve en bijzonder hoogle- raar ‘De Nederlanden in de wereld’ aan de Universiteit Leiden.
[beheydt@lige.ucl.ac.be]

MARNIX BEYEN is docent politieke geschie- denis van de nieuwste tijd aan de Universiteit Antwerpen.
[marnix.beyen@ua.ac.be]

H.J. BOUKEMA, voorheen werkzaam aan de Universitas Indonesia (Jakarta) en de Ankara Universitesi (Ankara). Is thans uitbater van Antiquariaat des Indes.
[antiquariaat.desindes@freeler.nl]

MIEKE DESMET specialiseert zich in litera- tuur voor kinderen. Zij behaalde haar doctoraat in de vergelijkende letter- kunde aan University College London met een proefschrift over Nederlandse vertalingen van Engelstalige meisjes- boeken 1945–1995. Zij werkt nu als ‘Assistant Professor’ in de afdeling Vreemde Talen en Literaturen van Fen Chia University, Taichung, Taiwan
[mdesmet@fcu.edu.tw]

JAAP GOEDEGEBUURE is hoogleraar theorie en geschiedenis van de literatuur aan de Universiteit van Tilburg.
[j.l.goedegebuure@uvt.nl]

HENDRIK VAN GORP is emeritus hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap van de Katholieke Universiteit Leuven en de Katholieke Universiteit Brussel. Zijn onderzoek betrof voornamelijk de lite- raire theorie (cf. *Lexicon van Literaire*

Termen) en de genretheorie (picareske roman en gothic novel). De laatste jaren was hij betrokken bij het cultuur- en letterenbeleid in Vlaanderen.

[hendrik.vangorp@arts.kuleuven.ac.be]

CLAUDIA HUISMAN is hoofddocent Neder- landse Taal en Cultuur en Directeur van het Departement Nederlands van de Universiteit Marc Bloch te Straatsburg.
[huisman@umb.u-strasbg.fr]

MARY KEMPERINK is hoofddocent Moderne Nederlandse letterkunde aan de Rijks- universiteit Groningen. Zij is gespeciali- seerd in het fin de siècle en publiceert regelmatig over het proza, de poëzie en het toneel van deze periode. In 2001 verscheen van haar *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle*.

[m.g.kemperink@let.rug.nl]

MAARTEN KLEIN is als universitair hoofddo- cent voor taalkunde en taalbeheersing verbonden aan de Radboud Universiteit te Nijmegen.

[m.klein@let.ru.nl]

JAN OOSTERHOLT is als privaatdocent werk- zaam aan de Carl von Ossietzky Univer- sit t in Oldenburg (Duitsland). Hij is als letterkundige verbonden aan het Seminar f r Niederlandistik aldaar.
[jan.oosterholt@uni-oldenburg.de]

WIDJAJANTI DHARMOWIJONO is hoofd van de studierichting Nederlands van de Akademi Bahasa 17 Agustus te Sema- rang. Ze is tevens vertaalster van Neder- landse literatuur in het Indonesisch. Op het ogenblik werkt ze aan een prof- schrift over het beeld van de Chinezen in Indisch-Nederlands verhalend proza.
[widja@idola.net.id]

JOS WILMOTS is emeritus gewoon hoogle- raar van het Limburgs Universitair Centrum. Hij is oud-voorzitter van de IVN (1982–1985) en maakte ook vele jaren deel uit van de NEM-redactie.
[jos.wilmots@skynet.be]

Uitgever

Rozenberg Publishers
Bloemgracht 82 huis
1015 TM Amsterdam, Nederland
Telefoon (020) 625 54 29
Fax (020) 620 33 95
E-mail info@rozenbergps.com
www.rozenbergps.com

Vormgeving

Puntspatie [bno], Amsterdam

Abonnementsprijs 2005

(3 nummers van 84 blz.)

Nederland:

€ 30,00 (inclusief portokosten)

Overige landen:

€ 35,00 vooraf te betalen op
rekeningnummer 56 64 78 323 van
Rozenberg Publishers,

Bloemgracht 82 huis
1015 TM Amsterdam, Nederland.
In dit bedrag zijn de portokosten
begrepen. (Alle bankkosten in
binnen- en buitenland zijn ten laste
van de abonnee.) Losse nummers:
€ 16,50 (inclusief portokosten).

ISSN 0047-9276

Neerlandica Extra Muros

Tijdschrift van de Internationale
Vereniging voor Neerlandistiek (IVN)
Drie afleveringen (2005)
Jaargang 43, 2, mei 2005

Onder redactie van

F. Balk-Smit Duyzentkunst,
M. Boers-Goosens, A.J. Gelderblom,
R. Grüttemeier, A.M. Musschoot,
J. Pekelder, R.M. Vismans, M. Kristel
(redactiesecretaris)

Samenstelling redactieraad

Dr. Luc Bergmans, Parijs, voor
Frankrijk; Lic. Widjajanti Dharmo-
wijono, Semarang, voor Azië;
Dr. Wilken Engelbrecht, Olomouc,
voor Midden- en Oost-Europa; Dr.
Siegfried Huigen, Stellenbosch,
voor Zuid-Afrika; Prof.dr. Jeannette
Koch, Napels, voor Zuid-Europa;
Dr. Niels-Erik Larsen, Kopen-
hagen, voor Noord-Europa; Dr.
Jelica Novakovic-Lopusina,
Belgrado, voor Midden- en Oost-
Europa; Drs. Sugeng Riyanto MA,
voor Azië; Prof. dr. Thomas
F. Shannon, Berkeley, voor Canada
en de Verenigde Staten

Redactiesecretariaat

Van Dorthstraat 6
2481 XV Woubrugge, Nederland
Telefoon (0172) 51 82 43
Fax (0172) 51 99 25
E-mail bureau@ivnnl.com



ROZENBERG
Publishers

ISSN 0047-9276