

Vooys

tijdschrift voor letteren



De schrijver in zijn veld



jaargang 28
nummer 2
€4,95

Vooy's

tijdschrift voor letteren

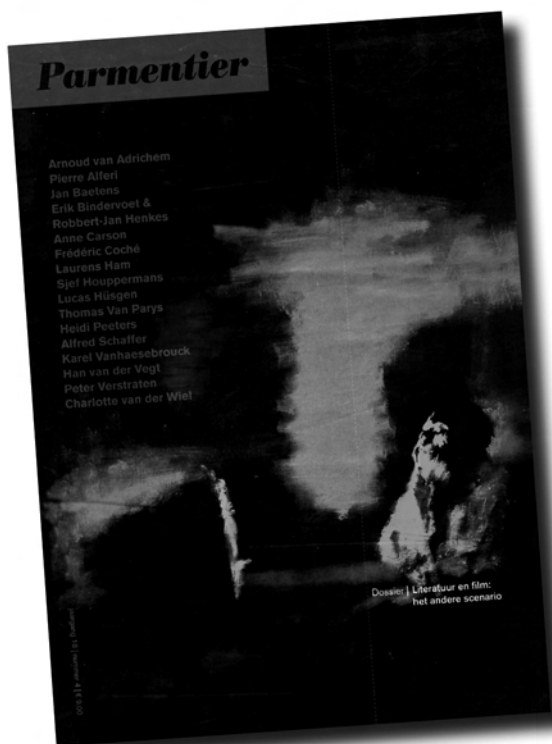
Jaargang 28, nummer 2

Parmentier

Literatuur op de grens

Literair tijdschrift *Parmentier* steekt graag de grens over. Met bijdragen van onder meer Amerikaanse, Koreaanse en Franse auteurs kiest *Parmentier* steevast voor de mondiale aanpak. Van de scheidingswanden tussen verschillende disciplines trekt *Parmentier* zich weinig aan: schrijvers, filosofen en wetenschappers staan zij aan zij.

Daarnaast geloven wij niet in rangen en standen. Zowel gevestigde namen als aanstormende talenten vinden bij ons onderdak. Al deze teksten verdienen een nauwkeurige lezing; nadenken over de literatuur en de wereld vinden wij geen schande, al verliezen wij daarbij het genot en plezier van de literatuur niet uit het oog.



- Literair tijdschrift *Parmentier* verschijnt vier keer per jaar. Een jaarabonnement kost slechts 25,- euro inclusief verzendkosten.
- Word nu lid van *Parmentier* (via onderstaand adres) en ontvang de dichtbundel *Vis* van **Arnoud van Adrichem** als welkomstgeschenk.

De schrijver in zijn veld

De auteur is terug van weggeweest, maar hij is niet meer de auteur die hij was. Het negentiende-eeuwse biografisme en de ethische *implied author* van Booth hebben plaatsgemaakt voor de auteur als actor in het literaire veld: zowel in als buiten zijn teksten verhoudt de auteur zich – bewust of onbewust – tot de literaire wereld waarvan hij deel uitmaakt. Vooy's neemt in een extra dik themanummer deze dimensie van het schrijverschap onder de loep en stelt zich de vraag: hoe staat de schrijver in zijn veld?

Eerst is het woord aan Gillis Dorleijn, die in een overzichtsartikel laat zien hoe de auteur de laatste jaren weer in de belangstelling van de (Nederlandse) literatuurwetenschap is komen te staan. Tegelijkertijd voegt hij iets aan die geschiedenis toe door het werk van de Franse socioloog Lahire te introduceren, en betoogt hij dat het auteursonderzoek er baat bij zou hebben ook de professionele bezigheden van een schrijver in ogenschouw te nemen. Voor een breder perspectief kiest ook Mathijs Sanders in zijn bijdrage over de literaire carrière van Frits Hopman. Sanders plaatst belangwekkende kanttekeningen bij de institutionele analyse op basis van de veldtheorie van Pierre Bourdieu, en stelt dat deze onderzoekstraditie uitgebreid moet worden met een discoursanalytische aanpak. Sanders' opmerkingen worden vervolgens impliciet in de praktijk gebracht door Matthieu Sergier, die zich waagt aan een onderzoek naar het auteursbeeld dat Paul de Wispelaere van zichzelf ontwerpt. Op basis van de inzichten van Franse theoretici als Amossy en Maingueneau laat hij de wisselwerking zien tussen deze discursieve constructie en De Wispelaere's manoeuvres in het literaire veld.

Case studies over zulke manoeuvres bieden Willem Bongers, Sander Bax en Lieke van Deinsen. Bongers laat aan de hand van het pseudoniemgebruik van Kader Abdolah zien dat auteursnamen verbonden kunnen zijn aan de positie-inname van auteurs in het literaire veld. Ook Bax gaat in op positioneringswijzen, maar in zijn geval staat het werk van Harry Mulisch centraal. Het beeld dat Mulisch van zijn schrijverschap schetste in zijn geëngageerde periode, blijkt sterk samen te hangen met een voortdurende reflectie op literaire autonomie, de twintigste-eeuwse literaire norm bij uitstek. In de bijdrage van Van Deinsen spelen normen een nog grotere rol: zij gaat in op de wijze waarop schrijfsters uit de zeventiende eeuw vorm gaven aan hun schrijverschap. Centraal staat daarbij de bundel *Lauwer-stryt* van Catharina Questiers en Cornelia van der Veer, waarin beide auteurs zich volgens Van Deinsen positioneren ten opzichte van prototypische vrouwenrollen in de vroegmoderne tijd. Via de bijdrage van Lenny Vos springen we terug naar de literaire actualiteit en lezen we over de literaire nevenactiviteiten die hedendaagse auteurs erop nahouden. Daarbij is ook een rol weggelegd

voor positionering op het internet – een thema dat in *Vooy's* 27.4 al werd aangestipt. De artikelsectie wordt afgesloten door twee bijdragen waarin ruimte is weggelegd voor modern poëticaonderzoek: Céline Beijer en Jan de Vet gaan in op de moeizame relatie tussen K. Michel en het (post)modernisme, terwijl Rick Honings een parallel trekt tussen Jean Pierre Rawie en Willem Bilderdijk.

Ook in dit themanummer combineert *Vooy's* wetenschappelijke artikelen met luchtig, maar doorwongen leesvoer. De tweede 'De Kop van Jut!' is van de hand van Hans Demeyer, die onverschrokken Arnon Grunbergs literaire heldenstatus relativeert. Het interview werd verzorgd door Jeroen Dera en Wilco Versteeg, die op een Amsterdams terras met Charlotte Mutsaers spraken over literair engagement, dierenleed en de C&A. In haar column reflecteert Corry van Bree op haar vertaalwerk, terwijl Joris Gerits het in zijn 'In de Kast!' opneemt voor het oeuvre van Pol Hoste. Traditiegetrouw wordt *Vooy's* afgesloten door onze recensierubriek, waarin Jeroen Dera kanttekeningen plaatst bij het boek *Vechten met de engel: herschrijven in de Nederlandse literatuur*; Wilco Versteeg uitvoerig stilstaat bij *Avant-garde en religie: over het spirituele in de moderne kunst, 1905-1955*; Marleen van de Pol ingaat op Natascha Veldhorsts *Zingend door het leven* en Alex Rutten de Schenkeveld-van der Dussens nieuwe Pootuitgave kritisch onder de loep neemt.

Met deze combinatie van academische en essayistische vormen positioneert *Vooy's* zich ook dit nummer met plezier in het tijdschriftenveld. De redactie wenst u veel leesplezier toe en stelt u de vraag: hoe staat u eigenlijk in het veld?

AANBIEDING

Vooyzen uit de oude doos: €2,- per stuk of €6,- voor alle vier*



Vooyz 26.2: Woord- en Beeldnummer

In dit extra dikke themanummer in samenwerking met tijdschrift Blik staat o.a.:

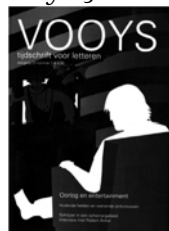
- Het literaire veld kan niet los gezien worden van 'het visuele', pleit Ernst van Alphen.
- Joost Broeren schrijft over misbruikende ondertiteling.
- Een bloemlezing over vrouwelijke striptekenaars door Joost Pollmann.
- Jan Baetens pleit voor een nieuw analysemodel voor narratieve foto's.
- Een interview met graphic novelist Craig Thompson.

Vooyz 23.1

- Een interview met Spinvis: 'Reve is net als The Beatles'.
- Columnist Gaston Franssen zoekt en vindt een diepere betekenis in de teksten van The Streets.
- Joël Mommers laat zien dat popteksten te gemakkelijk tot de poëzie gerekend worden; ze hebben een autonome benadering nodig.
- Hans Anten brengt de fascistoïde lezing van Bordewijks Bint in kaart.
- Hoe kon een kleine economische crisis in 1720 leiden tot een nieuw literair subgenre?



Vooyz 23.2



- Marco van Ravenhorst onderzoekt hoe de Amerikaanse Burgeroorlog in de hedendaagse populaire literatuur wordt gepresenteerd.
- Wat moeten we met schreiende ridders en wenende jonkvrouwen? Laura van der Wijden schrijft over het effect en de functie van tranen in de Middeleeuwen.
- Een interview met Robert Anker over toekomst, literaire opvattingen en zijn plaats in het literaire veld.

Vooyz 23.3

- Menno Wiegman beschrijft hoe het wiskundig talent Johannes Hudde een controversiële input gaf aan het theologisch en filosofisch debat over o.a. Copernicus en het Cartesianisme.
- Joep Steegmans vraagt zich af hoe feit en fictie zich verhouden in Suske en Wiske. Het Gouden Paard. Het stripverhaal als alternatieve geschiedschrijving.
- Een interview met Geert Mak over de samenhang tussen literatuur, geschiedenis en journalistiek.
- Erik de Bruin schrijft over de dubieuze status van het Boekenweekgeschenk in de literaire kritiek.



* Maak gebruik van deze aanbieding! Ga naar www.tijdschriftvooyz.nl en vul het bestelformulier in. Een los nummer kost €2,- en de vier nummers kosten samen €6,- (+ €1,- verzendkosten voor de totale bestelling). In het archief op onze website staan alle oude nummers die besteld kunnen worden. Deze kosten €3,- per stuk (+ €1,- verzendkosten voor de totale bestelling).

Colofon

Jaargang 28 | nummer 2 | juni 2010
Vooyo is een uitgave van Stichting Tijdschrift Vooyo en verschijnt viermaal per jaar

Redactie

Mick van Biezen	Pr
Jeroen Dera	Hoofdredactie
Eva Meylink	Eindredactie
Marleen van de Pol	Abonneeservice/ webmaster
Anne Polkamp	Eindredactie
Lisanne Snelders	Pr
Kila van der Starre	Pr
Albert Jan Swart	Pr
Rolf Tijssens	Penningmeester
Wilco Versteeg	Eindredactie

Bestuur

Wilbert Smulders	Voorzitter
Ivo Nieuwenhuis	Secretaris
Rolf Tijssens	Penningmeester

Raad van advies

Arie Jan Gelderblom
Sander Bax

Abonnementen: € 16,50 bij machtiging, € 18,75 bij overmaking door middel van een acceptgiro. Instellingsabonnement: € 37,50. Men abonneert zich via de website www.tijdschrift-vooyo.nl. Abonnees wier abonnement loopt van januari tot en met december dienen vóór 1 december op te zeggen voor jaargang 29. Voor de overige abonnees wordt een opzegtermijn van drie maanden gehanteerd. Reeds verschenen nummers zijn op aanvraag leverbaar en worden u toegezonden. Vooyo wordt mede mogelijk gemaakt door het departement Nederlands van de Universiteit Utrecht. Kopij is welkom en kan gestuurd worden naar tijdschriftvooyo@gmail.com. Meer informatie op www.tijdschriftvooyo.nl.

Indien de redactie er niet in is geslaagd het copyright van de in dit nummer gepubliceerde afbeeldingen te regelen volgens de wettelijke bepalingen, verzoeken wij de rechthebbenden alsnog contact op te nemen met de redactie.

Dtp: CeevanWee, Amsterdam | Omslagillustratie: Luc Princen, www.to-wonder.com | Illustraties binnenwerk: Daniël Harmsen, Luc Princen en Michiel Westbeek | Druk: Krips
Repro Meppel

© Stichting Tijdschrift Vooyo, Utrecht, juni 2010, ISSN 0921-3961

Inhoud

De auteur: levende dode en amfibie.
Over de wisselende blik van de
literatuurwetenschapper en zijn
oogkleppen 8
Gillis Dorleijn

Zoeklichten en oogkleppen.
Frits Hopman en het literaire veld
rond 1920 20
Mathijs Sanders

Tussen 'hij' en 'ik'. De schrijvers-
dag-boeken van Paul de
Wispelaere 31
Matthieu Sergier

Wie is 'Kader Abdolah'? 47
Willem Bongers

De man die Carré ging bezetten.
Het beeld van Harry Mulisch als
geëngageerd schrijver. 58
Sander Bax

Ridders van de Kousenband
Zelfrepresentatie in de gedichten van
Catharina Questiers en Cornelia van
der Veer in de bundel Lauwer-stryt
(1665) 73
Lieke van Deinsen

Literaire nevenactiviteiten van
auteurs 85
Lenny Vos

'Tingeling vervolgt zijn weg':
K. Michel wandelt in het
postmodernisme 93
Céline Beijer en Jan de Vet

De Groningse Oscar Wilde
Over de literaire positionering van
Jean Pierre Rawie 104
Rick Honings

De Kop van Jut!
Van het cliché en de waarheid. De
post-literatuur van Arnon Grunberg:
tekst en context 117
Hans Demeyer

'Leven moet je'
In gesprek met Charlotte Mutsaers 125
Jeroen Dera en Wilco Versteeg

Column
Kameleon 131
Corry van Bree

In de kast!
Noirceur: kern van het schrijverschap
van Pol Hoste 134
Joris Gerits

Recensies 138
*Jeroen Dera, Wilco Versteeg, Marleen van de
Pol en Alex Rutten*

Personalia 152

De auteur: levende dode en amfibie.

Over de wisselende blik van de literatuurwetenschapper en zijn oogkleppen

In de tekstgerichte onderzoekspraktijk van de jaren zeventig van de vorige eeuw was de auteur taboe. In de tegenwoordige moderne letterkundestudie heeft het strikte tekstgerichte kader plaatsgemaakt voor andere kaders, waarbij auteursonderzoek een grote rol speelt. Gillis Dorleijn, hoogleraar Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Groningen, staat in deze bijdrage stil bij de onderzoekspraktijk van de jaren zeventig om aan te tonen dat de auteur op de achtergrond weldegelijk een rol speelde. Daarnaast geeft hij aan dat in het huidige auteursonderzoek normatieve opvattingen met betrekking tot de rol van de auteur nog niet verdwenen zijn. De auteur als actor met een eenzijdige dimensie is niet meer. Het is daarom tijd voor een andere blik op de auteur, namelijk als figuur met een dubbelleven.

Eerst was de auteur dood en toen leefde hij weer. Dat is kort gezegd de ontwikkeling in de literatuurwetenschappelijke aandacht voor de auteur. De zaken liggen natuurlijk iets ingewikkelder. Zo bleek de auteur toen hij dood was in feite nog wel degelijk te leven, want, zoals de dichter al zei: ‘Zo andersom is alles, misschien.’ Ik doel hier op de periode toen de tekstgerichte benadering het *nec plus ultra* was – een praktijk van *close reading* die, weten we nu, allerlei normatieve aspecten kende. Recentelijk is de auteur weer onomwonden levend verklaard en mogen we hem of haar weer openlijk onderzoeken. Toch blijken er binnen dit auteursonderzoek bij nader toezien ook allerlei normatieve elementen te bespeuren. Ik weet het, zonder focus kunnen we natuurlijk geen vragen stellen. Maar een focus kan – gevoed door een theorie, een conceptueel kader of een verzameling normatieve opvattingen – verworden tot een stel oogkleppen. We moeten in zo’n geval misschien toe naar een andere kijk op de materie. Mogelijk helpt het om de auteur, die eerst een levende dode was, voortaan als amfibie te zien. Om nogmaals met Rutger Kopland te spreken: ‘Ik zal dit uitleggen.’ (Kopland 1997: 32)

1. De dode auteur: still alive and kicking!

Close reading

De bestudering van de moderne Nederlandse letterkunde meende het enige tijd zonder auteur te kunnen stellen. Tijdens mijn universitaire opleiding, begin jaren zeventig, bleek de auteur radicaal dood verklaard, zelfs zonder dat daarbij Barthes’ dood



Illustratie: Luc Princen

van de auteur hoefde te worden aangeroept. Het tekstgerichte kader – *close reading*, structuralisme, hermeneutiek – werd in die tijd ook aan de Nederlandse universiteiten sterk opgetuigd, zoals bekend. Je beroepen op de bedoelingen van de auteur was daarbij geen legitieme handeling, want die waren onkenbaar en deden bij de tekstinterpretatie – het vanzelfsprekende hoogste doel – niet mee. Het waren de woorden op de pagina, het taalaanbod, waar je het mee moest doen. De omstandigheden waarin een tekst tot stand gekomen was waren irrelevant, en al helemaal de omstandigheden van de auteur.

Dit beeld van de letterkundige praktijk van die tijd is bekend. De aanvallen erop en de analyses ervan zijn dat al evenzeer. Een hoofdlijn van die kritiek is dat dit onderzoekskader in hoge mate normatief was, hetgeen onder meer bleek uit de keuze van de te interpreteren teksten (men koos uit de canon en men hielp door die keuze de canon verder vormen, zonder daar veel gedachten aan te wijden) en uit de ingezette leeswijzen en argumentaties, die, om het met Culler (1975) aan te duiden conventioneel waren, of zoals Van Rees (1989) het uitdrukt, op literatuuropvattingen berustten.

Het laatste kritiekpunt is te verbinden met een analyse waarin de letterkundige praktijk van de jaren zeventig (en van lang daarna...) wordt opgevat als voortkomend uit een 'geloof' in de zin van Bourdieu, maar het eerste kritiekpunt is dat natuurlijk al evenzeer: de canon is vanzelfsprekend, het is even vanzelfsprekend dat onderzoekers de hoogtepunten daaruit in diepzinnige interpretaties rechtdoen of door middel van hun analyses laten zien dat de besproken tekst canonieke status heeft. Overigens, ook

bij interpretatiepraktijken die de canon onder vuur nemen en juist andere uitingen – gemarginaliseerde, ‘lage’, avant-gardistische, postmoderne en ‘postpostmoderne’ – aandacht willen geven zijn niet zelden normatieve overwegingen omtrent de waarde van die teksten betrokken.

Bij nader toezien kunnen we vaststellen dat onder of achter die tekstgerichte handelingen – keuze en aandacht – de auteur nog springlevend aanwezig was of, sterker nog, levend werd gemaakt. Want wat is het effect van een tekstanalyse? Uiteraard dat een geïsoleerde tekst in the spotlights wordt gezet, maar misschien meer nog de auteur. De befaamde analyses van A.L. Sötemann (1985) gingen over één gedicht, maar ze straalden uit dat Leopold, Bloem, Nijhoff en Kouwenaar de grote dichters waren. De auteur mocht dan niet onderzocht worden en geen factor in de argumentatie zijn, hij werd wel mooi opgeroepen en nader vormgegeven. De gemeenschap die Sötemanns stukken las – en laten we bedenken dat *De Nieuwe Taalgids* waarin zijn artikelen meestal verschenen toen rond de vijfduizend abonnees moet hebben geteld – kreeg met de perfecte interpretatie automatisch ook het bewijs van een verderstreckende literaire waarde aangereikt, die van de auteur (en veel van deze lezers, die vaak leraar waren, verspreidden deze waarden verder). Natuurlijk, tijdens de jaren zeventig geloofden wij studenten in de dood van de auteur zoals we dat op college hoorden, maar we spraken ook over de nieuwe bundel van Kouwenaar, *Honderd gedichten*, die de pas aange-stelde Redbad Fokkema op zijn college zou behandelen en samen met Wilbert Smulders en enkele andere opstandige studenten las en analyseerde ik buiten de colleges om de nieuwe bundel van Kopland, *Wie wat vindt heeft slecht gezocht*, die onze docenten kennelijk nog niet de moeite van het behandelen waard vonden. (Dat kwam later pas.) De auteur bestond dus in ieder geval ook nog als auteursfunctie, in een van de betekenissen die Foucault (1969) in zijn klassieker onderscheidt: als noemer om een oeuvre onder te vatten.

Een voorlopige conclusie: zelfs in een strikt tekstgerichte praktijk waarin de auteur is dood verklaard, blijkt hij of zij als factor nog aanwezig. En er is meer, want het volgende is evenzeer van kracht: de tekstgerichte praktijk leidt *qualitate qua* tot onderzoekspaden die zich indringend met de auteur bemoeien. Ik sta nog even stil bij het werk van Sötemann en zijn groep om dat laatste duidelijk te maken.

Editie en poëtica

Wie zich op de tekst richt krijgt vroeg of laat te maken met het probleem of de tekst wel betrouwbaar is. In een analysepraktijk waarin elk tekstdetail ertoe doet is het van het allergrootste belang dat elke kleinigheid ook klopt. En wat is kloppen? Dat er geen fouten in de tekst staan. En wat is een fout? Om antwoord op die vraag te geven is een oriëntatie nodig op een archimedisch punt vanwaar uit goed en fout te onderscheiden zijn: de auteur. De tekstonderzoeker probeert te bepalen of een (taal)teken in de tekst door de auteur is geïntendeerd of niet. De bedoelingen van de auteur mogen dan niet meedoen bij de vaststelling van de betekenis, maar zijn fundamenteel om de correctheid van de *words on the page* in beeld te krijgen. Om die bedoelingen te (re)construeren

moet de onderzoeker vaak ver buiten de geïsoleerde tekst gaan; hij gaat op zoek naar andere versies, andere drukken, drukproeven, voorpublicaties, handschriften en zelfs naar externe gegevens ontleend aan correspondenties, egodocumenten, kritieken, interviews – kortom, voordat hij het weet zit de tekstgerichte onderzoeker tot zijn nek in de historische documenten en de contextuele informatie, die allemaal rond de auteur zijn opgestapeld. Bij het probleem van de correcte tekst voegt zich dan vaak nog dat van de tekstwijzigingen, de varianten, die ook weer aan de auteursintentie moeten worden toegeschreven en interpretatie behoeven. En die interpretatie moet dan vaak een beroep doen op standpunten van de auteur, met andere woorden op diens poëtica.

Die poëtica had zich ook al langs andere weg in de praktijk van de tekstgerichte onderzoeker opgedrongen. Bij iemand als Sötemann, die lang niet de leerstellige *close reader* was die de beeldvorming van hem gemaakt heeft, zien we dat hij in bijna al zijn tekstanalytische opstellen het dogma van de geïsoleerde tekst probeert te doorbreken. Zijn vroege Leopoldstukken over ‘Oinou hena stalagmon’ brachten al het thema van de intertekstualiteit in het zicht. Het gedicht is niet te begrijpen zonder kennis van de Stoa waarvan het doortrokken is: ‘immanente benadering van het werk is principieel ontoereikend, en leidt op dwaalwegen’. Het artikel over Nijhoffs ‘De moeder de vrouw’ bracht ook het belang van buitentekstuele kennis van de werkelijkheid in het spel en de beschouwing over Leopolds ‘Regen’ ging ook over poëtica, literatuurgeschiedenis en kennis van poëtische codes. (Sötemann 1985: 133-140, 141-152, 153-170) Uiteindelijk werd ook poëticaonderzoek legitiem en zelfs noodzakelijk. Je zou kunnen zeggen dat de bestudering van de auteurspoëtica uiteindelijk in dienst stond van de interpretatie: de poëtica moest de kaders tekenen waarbinnen zinnige interpretaties mogelijk waren, instrumenten leveren om zinnige en onzinnige interpretaties van elkaar te onderscheiden en soms ook de richting aangeven in welke thematische hoek de betekenis gezocht kon worden, zeker waar het om poëtische gedichten ging, iets wat nogal eens voorkwam.

Het poëticaonderzoek kon echter ook van de tekstinterpretatie afleiden. In zijn dissertatie geeft Wiljan van den Akker blijk van het besef dat poëtische uitingen niet noodzakelijkerwijs de interpretatie dienen omdat zij in een polemische context kunnen staan. (Van den Akker 1985) In mijn oratie introduceerde ik daarop tamelijk intuïtief de dimensie literair-sociaal gedrag van de auteur om de aparte strategische dimensie van poëtische uitingen mee aan te duiden. (Dorleijn 1989) Een flinke stap verder en we zaten in het institutioneel-poëtische kader; dat drong ook in de neerlandistiek door en kon een sterker theoretisch en empirisch fundament aan deze vrij losse gedachten geven en heel andere onderzoeksvragen op de agenda zetten. Sommige van die vragen betroffen heel expliciet de auteur als actor in het literaire veld. (Van Rees & Dorleijn 1993) De auteur was dus openlijk weer terug. En hij kon in zijn context beken worden.

Bovenstaande schets is grotendeels beperkt gebleven tot een klein onderdeel van de Nederlandse (en misschien zelfs wel Utrechtse) moderne neerlandistiek en tot mijn eigen ervaringen ermee, hetgeen de weergave van zaken ongetwijfeld heeft gekleurd.

Dit kader ontwikkelde zich echter niet volledig geïsoleerd. We kunnen duidelijke parallellen zien met wat zich in de internationale literatuur- en cultuurwetenschap voerde. Zo is de ontwikkeling van puur tekstgericht naar poëticaal onderzoek op theoretisch niveau te verbinden met de opkomst van verschillende vormen van het zogenaamde neointentionalisme, van onder anderen Tolhurst en Levinson, waarin wordt beargumenteerd dat de redeneringen rond *intentional fallacy* te simplistisch zijn en dat bij interpretatie auteursintentie wel degelijk een factor is. (Kindt & Köppe 2010) Er is ook empirisch onderzoek waarin aannemelijk wordt gemaakt dat lezers bij het interpreteren geneigd zijn zich een mentale voorstelling maken van iemand die met een bepaald doel de tekst heeft geschreven. (Claassen 2008) Voorts zijn er in de jaren negentig en jaren nul boeken verschenen die de auteur opnieuw op de agenda zetten van de literatuurwetenschap. (bijvoorbeeld Burke 1992, Jannidis e.a. 1999, Irwin 2002, Bennett 2005) Daarnaast zijn er, buiten de literatuurwetenschap om, maar daarom niet minder nuttig, inspirerende (cultuur)sociologische en (sociaal-)historische studies verschenen die de auteur als empirisch en historisch fenomeen onderzoeken. (Sapiro 1999, Sapiro 2004, Van den Braber 2004, Gobille & Sapiro 2006, Sapiro 2008, Verbruggen 2009) Is daarmee de auteur in het literatuur- en cultuurwetenschappelijk onderzoek niet langer een problematische categorie en zijn we daarmee verlost van normatieve aannamen?

2. Wat is een auteur?

Bij de voorbereiding van een bijdrage aan een internationale workshop over de auteur, liep ik tegen aan aantal problemen aan dat te maken had met dat waarvan ik dacht te zijn verlost: (normatieve) aannamen. Ik wil hier die methodische en theoretische problemen nader belichten. Ze cirkelen alle rond de vraag: wat is een auteur? Voordat ik daarop inga schets ik eerst heel beknopt de context van dat onderzoeksverslag: het ontstaan van de moderne auteur.

De moderne auteur

Rond 1900 kunnen we in Nederland van een zich verder autonomiserend literair veld spreken. Dat beeld is langzamerhand wel bekend. Er ontstaat in die tijd een nieuw, geïnstitutionaliseerd en gelegitimeerd kader voor het schrijverschap. Kwesties als invulling van het auteursrecht, de regulering van de markt, het streven naar een volledige dagtaak, financiële randvoorwaarden, verenigingstendensen, een distinctieproces ten opzichte van niet-serieuze beoefenaars, vormen van professionalisering, ontwerpen van nieuwe zelfbeelden en het ontstaan van beelden van de schrijver bij anderen – in de maatschappij –, om de voornaamste elkaar deels overlappende noties te noemen, spelen hierbij een rol. (zie Verbruggen 2009)

Het moderne auteurschap dat dan gaat ontstaan kan opgevat worden als een paradox. Enerzijds wordt het schrijverschap als een autonome bezigheid gedefinieerd, los

van maatschappelijke of economische ‘heteronome’ doelen; anderzijds is zo’n autonome positie alleen mogelijk als de auteur een economische basis heeft. We zien dat de debatten rond schrijverschap vanaf 1900 door die twee thema’s worden bepaald. (Van den Braber 2004)¹ Leidend is het thema van de autonome kunstenaar die onder meer door Tachtig op de kaart was gezet. Het economische thema klinkt echter ook telkens op; het wordt onder andere met kracht aangeroerd door de Vereeniging van Letterkundigen, opgericht in 1905, die de materiële omstandigheden van schrijvers wil verbeteren. (Micheels 2006) Beide ontwikkelingen treden in samenhang op, maar zorgen natuurlijk ook voor spanningen die in de conceptie van wat een auteur is (lees: moet zijn) zijn ingebakken. De schrijver moet onafhankelijk zijn, ook economisch, en die onafhankelijkheid impliceert afhankelijkheid van economische bronnen. Het beeld van de schrijver heeft daarentegen minder te maken met de vraag of een auteur louter van literatuur kan leven, maar van de erkenning die hij voor zijn literaire productie krijgt. De indruk moet worden gewekt dat hij geen dilettant is, dus niet louter voor zijn plezier literatuur erbij doet – terwijl toen natuurlijk veel schrijvers, ook de meest erkende, literatuur er wel bij moesten doen. Tegelijkertijd moest de indruk vermeden worden dat de auteur voor de brede markt aan het werken was.

In de wijze waarop auteurs zich opstellen en waarop ze door anderen worden gezien, zitten, uiteraard, allerlei normatieve visies verweven. Dat is methodisch gezien geen probleem, zolang dat normatieve het object van onderzoek uitmaakt. Maar wat als die normativiteit verder doordringt in de onderzoeksoepzet?

Corpusprobleem

De bijdrage die ik boven noemde behelst de vraag hoe het zat met de inkomenspositie van auteurs in de eerste helft van de twintigste eeuw. Om hierop een antwoord te kunnen geven moest ik een representatief corpus auteurs hebben. Hoe bepaal je of iemand een auteur is? Normativiteit en circulariteit liggen op de loer. Een optie is: alleen diegenen kiezen die in een literatuurgeschiedenis zijn opgenomen. Literatuurgeschiedschrijvers hebben echter mede op grond van hun eigen oordelen wie ertoe doet een keuze gemaakt en daarmee is hun selectie niet zonder meer bruikbaar. Kunnen we zo’n normatieve selectie vermijden door uit te gaan van een aanpak die uitgaat van een zogenaamde operationele definitie van de auteur? Volgens die werkwijze kunnen diegenen een auteur worden genoemd die in eigen tijd als zodanig werden beschouwd (los van hun eventuele latere, mede door de geschiedschrijvers bepaalde canonieke status). Om een en ander vast te stellen kun je gebruik maken van contemporaine bronnen, zoals bibliografieën en ledenlijsten van auteursorganisaties; ook wie meede-

1 Een derde thema dat in de discussie rond het autonoom schrijverschap telkens weer opklinkt is dat van de maatschappelijke functie, vaak toegespitst tot engagement; ook daar spanning, maar van een andere aard. De paradox heeft daar betrekking op het maatschappelijk legitiem maken van een autonome positie. Autonomie is zo gezien voorwaarde voor engagement. (vergelijk Denis 2000)

den aan literaire tijdschriften, prijzen wonnen en frequent genoemd werden in literaire kritieken kun je erbij betrekken. Wie in de eigen tijd erkend werd als auteur behoort dus tot het corpus.

Toch blijft zelfs deze operationele aanpak problematische kantjes houden, zoals Bourdieu heeft betoogd, want, zoals hij het formuleert, ‘the definition of the writer (...) is an issue at stake in the struggles in every (...) field’. ‘It follows from this that every survey aimed at establishing the hierarchy of writers predetermines the hierarchy by determining the population deemed worthy of helping to establish it.’ (Bourdieu 1993: 42) Anders gezegd, omdat er in het veld strijd is om symbolisch kapitaal – en schrijver zijn is een vorm van verworven symbolisch kapitaal – zou je als onderzoeker meeliften op de uitkomsten van die strijd als je tot je corpus die auteurs rekent die in de eigen tijd als zodanig werden beschouwd.

Bourdieu's punt is duidelijk, maar zo wordt historisch en meer speciaal het zogenaamd prosopografisch onderzoek, waarin je de kenmerken van een bepaalde historische groep wil optekenen, wel heel moeilijk. Onder inachtneming van de valkuilen is de operationele werkwijze wellicht toch het best haalbare. In ieder geval heeft een leerling van Bourdieu in haar proefschrift over het gedrag van Franse auteurs gedurende de Tweede Wereldoorlog deze aanpak gevolgd. Gisèle Sapiro komt immers aan haar corpus op basis van iets wat toch sterk op die operationele definitie lijkt: ledenlijsten van literaire organisaties, winnaars van de belangrijke prijzen, degenen die bijdragen aan erkende tijdschriften, critici van belangrijke dagbladen; daarbij maakt ze ook gebruik van het criterium van de ‘zichtbaarheid’: degenen die deelnemen aan debatten en die vaak in debatten, essays en kritieken worden genoemd. (Sapiro 1999: 703-705)

Passen wij Sapiro's manier van werken *mutatis mutandis* toe op de Nederlandse situatie dan zouden we ons onder meer kunnen baseren op de ledenlijsten van de VvL, de Nederlandse PEN-club en de Maatschappij voor Nederlandse letterkunde. Toch hebben dit soort ledenlijsten weer hun tekortkomingen. Ten eerste dekken ze niet de hele groep van schrijvers, want niet iedereen werd lid. Het is bijvoorbeeld bekend dat de jongere generatie auteurs uit de jaren twintig en dertig vaak geen lid wensten te worden. (Micheels 2006) Ten tweede was er een vorm van ballotage (hetzelfde gold voor de PEN en de Maatschappij), zodat ook niet iedereen lid kon worden.

Ik laat nu de verdere overwegingen en (pragmatische) besluiten rond de samenstelling van mijn corpus voor wat ze zijn. Ik heb de corpuskwestie slechts aan de orde gesteld om te laten zien dat wie onbevangen wil gaan kijken naar kenmerken van auteurs toch steeds het gevaar loopt dat zijn schijnbaar kale gegevens vervuild raken door normatieve beslissingen die door actoren op objectniveau zijn genomen. Er is echter een andere kwestie die veel ernstiger is, want die raakt de essentie van wat een auteur is.

De auteur als amfibie

Mijn vraag naar de inkomenspositie van auteurs had als achtergrond een voor de hand

liggende redenering: rond 1900 begint de moderne auteur te ontstaan, we kunnen allerlei professionaliseringstendenties waarnemen, de VvL maakt zich sterk voor de materiële omstandigheden en er is een ‘autonome’ gedragscode voor de auteur; gezien deze ontwikkelingen is de verwachting gerechtvaardigd dat auteurs in de twintigste eeuw zichzelf gaandeweg ook uit hun inkomsten als schrijver kunnen bedruipen. Hoe zit dat?

Nu zit dat beroerd. Uit mijn onderzoekje blijkt dat slechts een miniem deel van de Nederlandstalige auteurs uit mijn corpus een substantieel inkomen uit hun literaire productie kon verwerven. Ongeveer de helft moest om te kunnen leven allerlei zogenaamde literaire nevenactiviteiten verrichten, waartoe – en dat is op zich discutabel – ook de journalistiek is gerekend (als we journalistiek als buiten-literaire activiteit zouden opvatten, zou de inkomenssituatie van schrijvers nog grimmiger worden). De andere helft verwerft het inkomen uit niet-literaire bronnen (een baan, kapitaal, inkomen van de partner, ondersteuning door derden). Auteur zijn had niets te maken met een inkomenspositie als geprofessionaliseerde literator, maar werd bepaald door het symbolisch kapitaal dat hem of haar in het veld werd toegekend. Status, erkenning en reputatie, daar ging het om.

Deze uitkomst is, dat geef ik toe, niet erg verrassend. Bourdieu zei het al: ‘The “profession” of writer or artist is one of the least professionalised there is.’ (Bourdieu 1993: 43) In de besproken periode zien we weliswaar dat rond de auteur tendensen van beroepsvorming gaan ontstaan, maar tegelijkertijd is duidelijk dat van een echte professionalisering, zoals bijvoorbeeld bij de andere vrije beroepen als advocaat en medicus, geen sprake is: er zijn geen opleidingen, er is geen gefixeerde codificatie van toelating tot de beroepsgroep en er is geen bestaanszekerheid doordat men bij toetreding kan rekenen op een inkomen. Bovendien betrof mijn onderzoekje de eerste helft van de twintigste eeuw, toen er nog geen Fonds voor de Letteren was (laat staan een Nederlands Letterenfonds), en daarbij ging het om Nederland met zijn kleine taalgebied, dat nu eenmaal over minder potentiële lezers/kopers beschikt dan ‘grote’ landen.

Toch is het nog erger gesteld met de positie van de schrijver dan je zou denken. In veel grote landen is het namelijk hetzelfde liedje. De socioloog Bernard Lahire somt een rijtje beroepen op van enkele bekende figuren uit de westerse cultuur. Het gaat om een politicus (en ook officier en ambassadeur), een notarisklerk alsmede ondernemer in de drukkerswereld, een journalist/attaché/diplomaat, een leraar, een ambtenaar, een leraar alsmede bankbediende, een verzekeringsmedewerker en een chef van de postkamer alsmede journalist. Welke personen worden met die beroepen aangeduid? Dat zijn respectievelijk: de schrijvers Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mallarmé, Maupassant, Joyce, Kafka en Faulkner. Toch staan zij doorgaans alleen als schrijver geboekstaafd in de overzichtswerken (Lahire 2006: 28-29), terwijl deze grote auteurs met die beroepen hun geld verdienen, niet met het schrijven.

In Nederland anno nu is het ondanks het Fonds nauwelijks anders. Een recent rapport opgesteld in opdracht van onder andere de VvL toont aan dat achtenzeventig procent van de schrijvers van fictie nu niet of nauwelijks (‘enigszins’) van hun literair



Illustratie: Daniël Harmsen

werk kunnen rondkomen en slechts twaalf procent goed tot zeer goed. (Binnema, Bos, & Verheu 2008: 29) Niet of slecht verdienen hoort kennelijk tot het schrijverschap, zeker het autonome schrijverschap (tenzij je over familiekapitaal kan beschikken, zoals Flaubert).

Of moeten we schrijverschap anders conceptualiseren? Lahire is die mening inderdaad toegedaan en zijn argumentatie is interessant genoeg om even te volgen. De literatuurwetenschap en de -sociologie hebben oogkleppen, zegt hij. Zij focussen te zeer op een aspect van een sociale figuur die meer kanten kent, bijvoorbeeld ook nog zijn of haar beroep. Een schrijver is meer dan schrijver. Een schrijver is gezien de bijzondere aard van de literaire wereld, die nu eenmaal weinig kans op inkomsten oplevert, gedwongen aan andere professionele werelden deel te nemen. De schrijver treedt bijna

altijd op in een dubbelrol: het schrijverschap is zijn eerste of tweede activiteit; zo zijn er schrijvers-leraren, schrijvers-journalisten, schrijvers-artsen, schrijvers-boeren, schrijvers-arbeiders, schrijvers-juristen, schrijvers-bibliothecarissen, schrijvers-diplomaten, schrijvers-ambtenaren, schrijvers-bazen, schrijvers-acteurs, schrijvers-bedienden, schrijvers die allerlei bijbaantjes verrichten enzovoorts. Een schrijver staat dus steeds in verschillende werelden. Die dubbele situatie moet je, als je schrijverschap wil begrijpen, verdisconteren en je moet je dus niet alleen richten op de literaire omstandigheden want dan mis je iets wezenlijks. Die dubbele situatie vertaalt zich ook intra-individueel: een schrijver zal in het algemeen een variatie aan attitudes, disposities en positioneringsstrategieën bezitten. (Lahire 2006: 9-33)

Daarbij valt Lahire ook het literaire-veldconcept van Bourdieu aan. Het literaire veld is geen veld als andere velden, zoals bijvoorbeeld de wetenschap. Wie wetenschapper wordt aan een universiteit is verzekerd van een inkomen (op basis waarvan hij uitspraken kan doen over schrijvers die zo'n inkomenspositie ontberen...). Het literaire veld is veel zwakker. Dit veldconcept kan in de ogen van Lahire beter vervangen door de notie 'literair spel'. Het literaire spel is wel autonoom geconceptualiseerd maar materieel zit het heel anders. (Lahire 2006: 12-14, 37-81) Aan een spel kan je deelnemen, maar je kan er ook weer uitstappen. Zo gaat het meestal met literatuur. Een schrijver doet er aan mee, maar daarnaast of vervolgens neemt hij deel aan andere, professionele, werelden. Voor de wetenschapper of dokter of andere 'professional' is dat niet het geval. De auteur is een amfibie. Hij of zij houdt er, in tegenstelling tot de wetenschapper of de dokter, altijd een dubbelleven op na; hij of zij moet namelijk naast het schrijven bijna altijd een andere, professionele, activiteit ondernemen. De wetenschapper of arts hoeven dat niet. Tenzij ze schrijver worden, natuurlijk.

Om een schrijver te begrijpen mag je deze niet reduceren tot de activiteiten in de literaire wereld en hem of haar enkel beschouwen als een actor met maar een dimensie, betoogt Lahire, zoals de literatuugeschiedenis, de literaire kritiek, de literatuurwetenschap en zelfs de sociologie doen, die de auteur terugbrengen tot scheppers zonder context. Die kritiek geldt ook voor Bourdieu. De onderzoeker moet schrijvers niet reduceren tot hun symbolische positie in veld, zoals de veldtheorie doet, want daardoor beperk je je tot een minderheid van geprivilegieerde auteurs, tot de 'producteurs culturels les plus "purs"' zoals Flaubert. (Lahire 2006: 28) Hiermee verwoordt Lahire dus een kritiek op een normatieve consequentie van Bourdieus veldtheorie die opvallend spoort met diens eigen kritiek, hierboven aangehaald, op de operationele definitie van de auteur! Het typerende van het schrijverschap is nu juist dat een persoon zich moet verdelen over verschillende 'spelen'. Lahire wil auteurs weer materialiseren en ze in hun sociale en economische bestaan terugplaatsen. (Lahire 2006: 25-33)

Conclusie

Bovenstaande, in het bijzonder de verzameling kritische opmerkingen van Lahire, mag ons tot verder nadenken aanzetten. In plaats van het dubbelleven van de schrijver te zien als een gevolg van een nog onvoldoende verzelfstandigd veld, moeten we het

opvatten als de essentie van het schrijverschap. De auteur is geen vis die pootjes moet krijgen en als zoogdier op het land moet gaan leven, maar een amfibie die soms in het water voedsel verzamelt, soms op het strand zijn literaire eieren legt. Onze visie op de auteur kan daardoor veranderen. W.F. Hermans is geen auteur, maar student-auteur, lector-auteur, columnist-auteur. Rutger Kopland is psychiater-hoogleraar-auteur, Esther Jansma is archeoloog-auteur, Arnon Grunberg is romanschrijver-columnist-rapporteur van het menselijk bestaan. Die kijk op de auteur als amfibie kan onze blik op zijn of haar activiteiten beïnvloeden en tot nieuwe vragen leiden. In welke hoedanigheid treedt een persoon op? In zijn of haar rol als auteur of in die van een (andere) maatschappelijke figuur? De gedachte dat het literaire veld *qualitate qua* zwakkere veldeigenschappen heeft dan andere maatschappelijke velden, kan de kwestie oproepen in hoeverre dat gegeven effect kan hebben op de wijze waarop we tegen andere literaire instanties moeten aankijken. Daarmee zou een kader kunnen ontstaan die verdere vragen mogelijk maakt naar de maatschappelijke inbedding en betekenis van literatuur.

Literatuur

- Akker, W.J. van den**, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*, Utrecht enz. 1985. 2 dln.
- Binnema, H., M. Bos & D. Verheij**, *Schrijfkosten van auteurs, De positie van schrijvers en vertalers*, Amsterdam 2008.
- Bourdieu, P.**, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge 1993.
- Bennett, A.**, *The Author*, London enz. 2005.
- Braber, H. van den**, *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*, Nijmegen 2004.
- Burke, S.**, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1992.
- Claassen, E.**, *The Author's Footprints in the Garden of Fiction*, Amsterdam 2008. Op: <http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/1871/13123/5/5544.pdf>
- Culler, J.**, *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londen 1975.
- Denis, B.**, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Parijs 2000.
- Dorleijn, G.J.**, *Terrug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*, Baarn 1989.
- Dorleijn, G.J., R. Grüttemeier & L. Korthals Altes** (red.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Leuven enz. 2010.
- Foucault, M.**, 'Qu'est-ce qu'un auteur'. In: *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63 (1969), nr. 3, pp. 73-104.
- Irwin, W. (red.)**, *The Death and Resurrection of the Author*, Westport 2002.
- Jannidis, F., Lauer, G., Martínez, M. & Winko, S.** (red.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.
- Kindt, T. & T. Köppe**, 'Conceptions of Authorship and Authorial Intention'. In: G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier en L. Korthals Altes (red.), *Authorship Revisited*, pp. 213-227.
- Kopland, R.**, *Tot het ons loslaat*. Amsterdam 1997.
- Lahire, B.**, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Parijs 2006.
- Micheels, P.**, *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005*, Amsterdam enz. 2006.
- Rees, K. van**, 'De brugfunctie van Merlyn in de Nederlandse literatuurbeschouwing'. In: K. Fens &

- H. Verdaasdonk (red.), *Op eigen gronden. Opstellen aangeboden aan Prof. Dr. J.J. Oversteegen (...)*, Utrecht 1989, pp. 43-64.
- Rees, C.J. van & G.J. Dorleijn**, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld*, Den Haag 1993.
- Sapiro, G.**, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Parijs 1999.
- Sapiro, G.**, 'Entre individualisme et corporatisme. Les écrivains dans la première moitié du XXe siècle'. In: S. Kaplan & P. Minard (red.), *La France malade du corporatisme?*, Parijs 2004, pp. 279-314.
- Sapiro, G. & B. Gobille**, 'Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête d'un statut'. In: *Le Mouvement Social*, 214 (2006), pp. 113-126 en p. 139.
- Sapiro, G.**, 'De la responsabilité pénale à l'éthique de responsabilité. Le cas des écrivains'. In: *Revue française de Science Politique*, 58 (2008), pp. 877-898.
- Sötemann, A.L.**, *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Samengesteld en toegelicht door W.J. van den Akker & G.J. Dorleijn, Groningen 1985.
- Verbruggen, C.**, *Schrijverschap in de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*, Nijmegen 2009.

Zoeklichten en oogkleppen.

Frits Hopman en het literaire veld rond 1920

Als hij niet werkelijk had bestaan dan zou een laaglandse neef van Bourdieu hem kunnen bedenken. De literaire loopbaan van Frits Hopman (1877-1932) lijkt wel gemodelleerd naar de veldtheorie van de Franse cultuursocioloog, die in de Nederlandse literatuurwetenschap grote opgang maakte. Met 'Bourdieu' als zoeklicht zijn Hopmans gedragingen en motieven goed te begrijpen. Maar ook de veldtheorie kent zijn beperkingen. Hoe kan het modelperspectief van het 'literaire veld' functioneren in literair-historisch onderzoek? Enkele methodologische overwegingen over mogelijkheden en moeilijkheden.

'Het zal de meesten wel zoo gaan'

Maandag 7 maart 1932. Een gure voorjaarsbui trok over de Haagse begraafplaats Oud Eik en Duinen. Tegen het middaguur schaarde een eerbiedwaardig gezelschap zich rond het graf van de schrijver Frits Hopman, die drie dagen eerder op vierenveertigjarige leeftijd was gestorven aan de gevolgen van leukemie. Onder de letterheren die hem een laatste groet brachten bevonden zich de historici Johan Huizinga en Herman Colenbrander en de schrijver Herman Robbers. Voor Hopmans opgang in de literatuur waren deze letterheren van groot belang geweest. Zij stonden aan het roer van *De Gids* en *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, tijdschriften die er in de literaire wereld toe deden en die voor Hopman als springplanken hadden gefungeerd. Herdenkingsartikelen staken nu de loftrumpet. Volgens Anthonie Donker deed Hopman als schrijver van korte verhalen niet onder voor Nescio en Elsschot. (Donker 1932) Maar noch Hopmans tijdgenoten, noch een latere bewonderaar als Boudewijn Büch konden hem voor de vergetelheid behoeden. (Büch 1983) Een overvolle doos met bewaard gebleven documenten van en over Hopman in het Letterkundig Museum prikkelde mijn nieuwsgierigheid. Literaire randfiguren oefenen nu eenmaal aantrekkingskracht op mij uit, maar ook vermoedde ik dat het verhaal over deze kleine auteur een uitgelezen mogelijkheid bood om enkele actuele theoretische benaderingen in literair-historisch onderzoek op hun bruikbaarheid te toetsen.¹ Hopman als *test case*.

1 Voor het onderzoek naar Hopman heb ik gebruik kunnen maken van de 'Niet nader gecatalogiseerde archivalia' van Hopman (Letterkundig Museum, H 805 [N]). Over Hopman, zie Van Pesch 1932 en Sanders 2010. Dit artikel is geschreven in het kader van een project over kunstkritiek binnen het Pierre Bayle Instituut van de Radboud Universiteit Nijmegen.

Frederik Jan Hopman werd geboren op 14 juli 1877 en groeide op in een Amsterdams middenstandsmilieu. Als adolescent ontdekte hij de moderne literatuur. Hij wilde schrijver worden, maar liep niet over van zelfvertrouwen. De angst om maatschappelijk te mislukken klonk al snel door in brieven aan zijn vriend Kobus van Pesch.² In 1899 behaalde hij via zelfstudie zijn ‘Acte A Engelsch’ en waagde hij zich aan een studie Engels in Groningen, maar na enkele maanden keerde hij terug naar Amsterdam. Pas in 1907 zou hij alsnog slagen voor zijn ‘Acte B’. In 1902 beproefde hij zijn pen als redacteur-verslaggever bij de *Arnhemsche Courant*. Juist toen hij op een dood punt leek aan te koersen – studie en huwelijk dreigden te mislukken, de krant zette hem aan de dijk – waagde Hopman de sprong naar de literatuur. Op 6 mei 1905 debuteerde hij met het korte verhaal ‘Het kruispunt’ in *De Kroniek* van Pieter Lodewijk Tak. Via dit weekblad leerde hij schrijvers als Johan de Meester, Jan Veth, Frans Coenen, Johan Huizinga en Herman Robbers kennen.

Deze contacten wierpen vruchten af. Toen Robbers in 1905 aantrad als redacteur van *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, nodigde hij Hopman uit om novellen aan zijn tijdschrift af te staan. In zijn brieven aan Robbers sloeg Hopman een deemoedige toon aan, zonder zijn ambities te verhullen.³ Hij was nog maar een beginnening in de letteren die weifelde ‘tusschen drang tot uiting en besef van ontoereikende vermogens’ en die de vererende uitnodiging dankbaar aannam ofschoon hij slechts kon schrijven ‘in verloren oogenblikken, te midden van geheel ander werk’.⁴ Ook in de voorwoorden van zijn verhalenbundels *In het voorbijgaan* (1913) en *Nachtwaken* (1920) – verschenen bij de literair weinig gereputeerde uitgeverijen Sleeswijk (Bussum) en Becht (Amsterdam) – poseerde Hopman als een schrijver van pretentieloze ‘vertelsels’, geschreven als ‘uitspanning tusschen zooveel ander, verdrietend werk’. Uit Hopmans brieven, voorwoorden en verhalen rijst het beeld op van een schrijver wiens verlangen naar een exclusief kunstenaarschap botste met de burgerlijke werkelijkheid. Tussen Hopmans ‘epistolair ik’ en ‘vertellend ik’ bestond een onmiskenbare correspondentie.⁵ Beide figuren portretteerden zichzelf als melancholische eenlingen in een onttoverde wereld en als door dagelijkse beslommeringen geplaagde kunstenaars die hun ambities onder ideale omstandigheden wel zou kunnen realiseren. ‘Het zal de meesten wel zoo gaan’, luidt het in ‘Een herfstdroom’ uit de bundel *Nachtwaken* (1920): ‘Weken achtereen berustend hameren aan moeizame, verdrietende dagtaak. Dan eensklaps en zonder reden weerspanningheid, hartstochtelijk verzet tegen de insluiting door routine en banale omgeving.’ (25)

Hoewel de gedroomde omstandigheden zich vooralsnog niet aandienden, had

2 Brieven van Hopman aan Van Pesch bevinden zich in de collectie van het Letterkundig Museum te Den Haag onder de ‘Niet nader gecatalogiseerde archivalia’ van Hopman, signatuur H 805 [NG].

3 Brieven van Hopman aan Robbers, Letterkundig Museum, Den Haag, signatuur M 805 B1.

4 Brief van Hopman aan Robbers, 25 december 1905.

5 De term ‘epistolair ik’ ontleen ik aan Van der Schoor 2008.

Hopman niet te klagen over de ontvangst van zijn eerste verhalenbundel. Robbers prees zijn medewerker in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* als een gevoelige prozaïst, wiens verhalen de beste uiting waren van 'hoogere journalistiek', een genre dat weliswaar beneden de 'hoogere literatuur' stond, maar dat op zichzelf gewaardeerd moest worden. (H.R. 1914) Hopman dankte Robbers voor de gunstige beoordeling en stelde hem meteen 'zware kost' in het vooruitzicht, een kunstenaarsroman in dagboekvorm, die in 1915 werd afgedrukt in zes afleveringen van *Elsevier's* en in 1916 in boekvorm verscheen.⁶ Had Robbers hem nog getypeerd als een verdienstelijke feuilletonschrijver, met *De proeftijd* groeide Hopmans reputatie als literair auteur. Voor het grote publiek van boekenvrienden werd hij in *Den Gulden Winckel* getypeerd als een markante en zeer eigen persoonlijkheid. (Jaarsma 1918) Van nog groter belang voor zijn prestige in de literaire wereld waren de lof van Carel Scharten, die in *De Gids* 'het voortreffelijk literair gehalte' van Hopmans roman prees, en de overwegend gunstige recensie van Johan de Meester in diens 'Letterkundige kroniek' van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. (Scharten 1917 [mijn cursivering], De Meester 1917)

Via de recensies van Scharten en De Meester kwam Hopman in het blikveld van *De Gids*.⁷ Dit oude en eerbiedwaardige maandblad oogde rond 1920 dan wel als een bezadigd tijdschrift met meer verleden dan toekomst, maar van dat roemrijke verleden ging nog altijd een zeker gezag uit. *De Gids* had vele stormen doorstaan, maar de redactie beseftte dat het bijna tachtigjarige tijdschrift niet meer de vitaliteit bezat uit de jaren van Potgieter en Busken Huet. Toen H.T. Colenbrander begin 1916 het redactiesecretariaat overnam van J.N. van Hall, sprak hij in de januari-aflevering de wens uit om aansluiting te vinden bij de eigentijdse literatuur zonder te breken met de traditie die het tijdschrift belichaamde. Nieuw literair bloed was zeer gewenst: 'zoo er nog ergens vergeten tieners schuilen of eerlang twintigers zich openbaren, zij zijn welkom.' (Redactie 1916) Johan de Meester was als schrijver en criticus de eerste die in de redactie over ingezonden bellettrie moest oordelen, telkens in samenspraak met Jan Veth en Johan Huizinga. (Van den Akker & Dorleijn 1985) De Meester wilde het met een oudere jongere als Hopman wel eens proberen. Vereerd met de aandacht stuurde Hopman in januari 1917 'een studietje' op, het eerder aangehaalde verhaal 'Een herfstdroom', dat enkele maanden later werd geplaatst.⁸ Hopman – die zich in brieven aan *De Gids* wederom presenteerde als 'een beginneling in de letteren'⁹ – was naar het oordeel van de redactie 'een welkome Gids-kracht'.¹⁰ Via *De Gids* en met de hulp van De Meester, Colenbrander en Huizinga hoopte Hopman zijn baan als onderwijzer te kunnen inrui-

6 Brief van Hopman aan Robbers, 16 februari 1914.

7 Carel Scharten was vanaf 1903 als vaste medewerker verbonden aan *De Gids* en verzorgde het 'Overzicht der Nederlandsche Letteren'. Johan de Meester was sinds 1908 redacteur van *De Gids*.

8 Voor het onderzoek naar de betrekkingen tussen Hopman en *De Gids* kon ik gebruik maken van het archief van *De Gids* in de universiteitsbibliotheek van Leiden, signatuur LTK 1888. Brief van Hopman aan *De Gids*, 4 januari 1917.

9 Brief van Hopman aan *De Gids*, 5 augustus 1917.

10 Redactionele aantekening onderaan de brief van Hopman aan *De Gids*, 4 januari 1917.

len voor een betrekking in de letteren. Het tijdschrift was 'één groote hulp (...) bij toekomstige sollicitaties naar een betere betrekking', zo schreef hij aan Colenbrander.¹¹ De bescheidenheid die Hopman in zijn brieven tentoonspreidde was niet louter een retorische gemeenplaats. Erg gemakkelijk zal hij zich niet bewogen hebben in de kringen rond *De Gids*. Sociaal en literair voelde hij zich waarschijnlijk de mindere van de academisch gevormde intellectuelen en van de gereputeerde literatoren in en rond de redactie. Maar in Johan de Meester had Hopman een trouwe mentor en zijn sympathie verspeelde hij niet. Vooralsnog bood het vertalen van Huizinga's *Herfsttij der middeleeuwen* enige financiële perspectieven.¹²

De Meester gaf de literaire loopbaan van Hopman een beslissende wending. In een poging om van *De Gids* weer een echt kritisch tijdschrift te maken zocht de redactie naar critici die regelmatig nieuwe Nederlandse en buitenlandse literatuur konden bespreken in de rubriek 'Bibliographie'. Ook Hopman kreeg een kans. Als nieuwbakken criticus pakte hij de zaken voortvarend aan, al liet hij niet na om zijn brieven aan de redactie te larderen met klachten over tijdgebrek als gevolg van de 'schoolmeesterij', die alle poëzie in hem dreigde te smoren. Hopman maakte intussen van de gelegenheid gebruik om zich in zijn recensies te profileren als een moderne schrijver van verbeeldingsvol maar zakelijk proza. Zo greep hij zijn eerste bespreking aan om het gebrek aan 'goede novellisten' in Nederland aan de orde te stellen en in een moeite door een uiteenzetting te geven over de compositietechniek van de *short story*, een genre dat 'meer zelfbeheersching in toewijding en offervaardigheid' vroeg 'dan de gewone roman'. (Hopman 1920-1) In zijn volgende bespreking vestigde hij de aandacht op 'die moeilijkste van alle letterkundige ondernemingen: de dichtsterlijke verbeelding van ons moderne leven'. (Hopman 1920-2) Zijn eerste kritieken kunnen begrepen worden als een *oratio pro domo* van de novellist, maar wat de toonzetting betreft onderscheidde Hopman zich niet van andere recensenten in *De Gids*. De critici in dit tijdschrift waren doorgaans hoffelijke beoordelaars die nieuw literair werk toetsten aan algemeen geaccepteerde ethische en poëtische normen. Wilde Hopman als criticus een naam vestigen (een belangrijke stap op de lange weg naar het door hem zo begeerde professionele schrijverschap) dan moest hij niet alleen de taal van het tijdschrift beheersen, maar zichzelf ook in beeld spelen als criticus met een eigen geluid.

Die gelegenheid deed zich voor in mei 1921, toen Hopman maar liefst zestien pagina's kreeg om de romans *Koningen* en *Zonsopgang* (twee delen uit de romancyclus *De oude waereld*) van de gevierde schrijver Israël Querido te bespreken, niet in de recensierubriek (toch een beetje een bijwagen van *De Gids*) maar in de vorm van een volwaardig artikel. De titel van Hopmans beschouwing liet over het oordeel weinig onduidelijkheid bestaan: 'Een teleurstelling'. (Hopman 1921) Geprikkeld door de lofzangen op Querido trok Hopman de polemische kaart. Niet alleen brak hij de staf over Querido's stilistische en compositorische gaven, ook keerde Hopman zich (zonder namen te

11 Brief van Hopman aan *De Gids*, 14 maart 1918.

12 Hopmans vertaling verscheen in 1924 in London als *The Waning of the Middle Ages*.

noemen) tegen 'het meerendeel der critici', zij die het gedrocht van Querido als klatergoud hadden aangeprezen. Daardoor verlaagden deze critici niet alleen het niveau van de kritiek, maar ook dat van de nationale smaak. Het kwam Hopman – klokkenluider, nestbeuiler – op forse kritiek te staan. Met zijn aanval op auteur en critici had hij het literair-kritische decorum geschonden. Zo noemde P.H. Ritter jr. in *Den Gulden Winckel* van juni 1921 Hopmans kritiek 'onbillijk', aangezien hij de roman niet beoordeelde naar de goede bedoelingen van de schrijver en de smaak van het grote publiek, maar vanuit een particulier literatuurbegrip. (Ritter 1921) Had de lezer niet vooral behoefte aan een onpartijdige en betrouwbare gids? De redactie van *De Gids* was intussen zeer te spreken over Hopmans artikel en verheugde zich in de kleine voorjaarsstorm die het stuk ontketende. Hopman mocht zich dan een polemische scherpstijper tonen, uit zijn stuk bleek dat hij net als de *Gids*redactie van mening was dat literaire kritiek de nationale literatuur op een hoger plan kon brengen. Hopman ontving een honorarium van 68 gulden (conform het tarief voor vaste medewerkers!) en bedankte Johan de Meester en Johan Huizinga voor de 'raadgevingen en den moreelen steun bij de onderneming'.¹³

Het netwerk dat Hopman via *De Gids* had opgebouwd legde hem geen windeieren. Op 1 april 1927 volgde hij zijn mentor Johan de Meester op als redacteur 'Kunst en Letteren' van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, een felbegeerde want goedbetaalde functie. (Van Dijk 2006) Het was 'een volslagen onverwachte verlossing uit de schoolsfeer', zo liet hij Herman Robbers weten.¹⁴ Of hij deze benoeming mede te danken had aan zijn artikel over Querido, zoals wel is gesuggereerd, is niet met zekerheid na te gaan. (Hulscher 1984) Twee maanden later volgde Hopman een andere *Gids*redacteur, Colenbrander, op als voorzitter van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde. Toen G.H. Pannekoek Jr. hem in een interview voor *Den Gulden Winckel* vroeg naar zijn opvattingen over literaire kritiek, verwees Hopman naar zijn artikel over Querido. (Pannekoek 1927) Dat artikel werd door middel van een lang citaat nog eens onder de aandacht gebracht van het publiek.

In 1927 bereikte Hopmans loopbaan een hoogtepunt. De vruchten van zijn succes kon hij echter nauwelijks plukken. Eind 1931 werd de zieke Hopman als redacteur bij de NRC vervangen door U. Huber Noodt en enkele maanden later door Victor van Vriesland, die hem in mei 1932 zou opvolgen. Dat Hopman inmiddels aanzien genoot in de literaire wereld blijkt uit een onlangs gepubliceerde brief van E. du Perron aan Van Vriesland (11 april 1932), waarin Du Perron, een week na Hopmans overlijden, met gevoel voor ironie opmerkt: 'Waarom heb jij nu niet een paar pluimstrijkerijen op rijm voor Hopman † geschreven? Dat staat zoo verdomd goed in de letterkunde en heeft soms nog andere voordeelen.' (Van Faassen 2009: 57)

¹³ Brief van Hopman aan *De Gids*, 5 mei 1921.

¹⁴ Brief van Hopman aan Robbers, 20 november 1926.

Gaat het de meesten wel zo?

De bovenstaande schets is vanzelfsprekend een reconstructie die gebaseerd is op mijn interpretatie van bewaard gebleven, openbare en particuliere, documenten waarin de schrijver zichzelf manifesteerde en waarin anderen een beeld van hem ontwierpen. Het is een hachelijke zaak om aan die reconstructie conclusies te verbinden over Hopmans opvattingen, ambities en intenties, laat staan over diens persoonlijkheid. Wat op basis van het veelvormige materiaal zichtbaar kan worden gemaakt zijn de institutionele en tekstuele bewegingen van Hopman. Die kunnen met behulp van een theoretisch en conceptueel model tot een samenhangend verhaal worden omgesmeed.

Het is bijvoorbeeld verleidelijk om de verrichtingen van Hopman te interpreteren met behulp van de veldtheorie van Pierre Bourdieu, zoals die vooral via zijn studie *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) vanaf de jaren negentig opgang maakte in Nederlands literair-historisch onderzoek. 'Bourdieu' – als verzamelterm voor een reeks cultuursociologische concepten en verklaringsschema's – staat sindsdien hoog op de onderzoeksagenda.¹⁵ Aan de basis van deze benadering ligt de premisse dat literaire teksten geen intrinsieke betekenis en immanente waarde hebben, maar dat betekenis en waarde worden toegekend door personen in wat Bourdieu het literaire veld noemde: de sociale configuratie van actoren en instituties die betrokken zijn bij de materiële en symbolische productie van literatuur. (Bourdieu 1992) Het gedrag van actoren is in Bourdieus visie nooit belangeloos, want steeds gericht op het vergoten van symbolisch kapitaal, dat wil zeggen van het prestige dat aan hun werk en persoon wordt toegekend door centrale spelers op het veld. Literair-historisch onderzoek richt zich dan op de analyse van processen van betekenis- en waardetoekenning. Literatuuropvattingen spelen in die processen een belangrijke rol, want zij liggen ten grondslag aan het gedrag van actoren. (Dorleijn & Van Rees 2006) Conform het sociaal-wetenschappelijk onderzoek concentreert de theorie zich op vormen van sociaal gedrag. Dat gedrag heeft twee dimensies. De institutionele dimensie heeft betrekking op de manier waarop actoren zich groeperen in netwerken en instituties als verenigingen, genootschappen, uitgeverijen en tijdschriften. Die instituties reguleren de normen die aan het gedrag van actoren ten grondslag liggen. Daarnaast is er de discursieve dimensie, die in het cultuursociologische onderzoek doorgaans onderbelicht blijft: actoren bedienen zich van een taal en stijl waarmee zij hun doelen trachten te bereiken. Zij laten zien dat zij de retorische en discursieve spelregels van het veld beheersen. Literatuuropvattingen – of preciezer: uitspraken over literatuur – functioneren als instrumenten waarmee allianties tussen spelers op het veld kunnen worden gesmeed (orkestratie: het op elkaar afstemmen van normen, waarderingsregels en oordelen) of waarmee die spelers zich van anderen kunnen onderscheiden (distinctie: het articuleren van eigen normen om zich onderscheiden van anderen).

15 Ik ga hier voorbij aan de invloed van Bourdieu op de empirische cultuursociologie die in Nederland is geïntroduceerd door Hugo Verdaasdonk en zijn medewerkers en promovendi. Zie Verdaasdonk 2008 en, voor een overzicht van actuele benaderingen, Keunen et al 2009.

De introductie van Bourdieus veldtheorie verliep niet zonder frictie. De premissen van die theorie staan namelijk op gespannen voet met de voornaamste geloofsartikelen van de filologie en de hermeneutiek, die zich in de negentiende eeuw ontwikkelden als de grondslagdisciplines van het letterkundig onderzoek.¹⁶ Vooral de hermeneutiek kreeg het zwaar te verduren, precies vanwege de aanname dat teksten een intrinsieke betekenis en een immanente waarde hebben die door de geschoolde en geëfende lezer/onderzoeker kan worden geopenbaard. Het is intussen wel duidelijk dat tekstinterpretatie ook in institutioneel onderzoek (onvermijdelijk) een rol speelt. Niet anders dan op grond van interpretatie kan immers worden geconcludeerd dat een specifieke uitspraak over literatuur strategisch gemotiveerd is. Terecht benadrukte Gillis Dorleijn in een recente beschouwing dat ‘tekstanalyse als onderzoeksinstrument binnen het institutioneel-poëtische kader’ mogelijk en zelfs nodig is. (Dorleijn 2009: 15) Teksten functioneren dan als data die informatie bevatten over de manier waarop spelers op het veld zich positioneren en profileren.

Het institutionele en discursieve gedrag van Frits Hopman laat zich met behulp van dit theoretische raamwerk goed begrijpen vanuit zijn dubbele doelstelling: het optimaliseren van de eigen veldpositie en het maximaliseren van economisch, sociaal en symbolisch kapitaal. De bronnen kunnen dan worden geschikt tot een narratief, een verhaal over een onzekere jongen, zoon van een handelaar in behangpapier, die zich via strategische netwerkallianties met invloedrijke tijdschriftredacteurs een plaats en een loopbaanperspectief verwerft in de literatuur en uiteindelijk (in 1927) zijn ambitie kan realiseren: een leven van de pen. Het beeld dat hij van zichzelf ontwierp in brieven, kritieken, voorwoorden en verhalen stond in functie van die ambitie om zich als professioneel schrijver te vestigen: zelfprofilering als positioneringsstrategie.

Daarmee zou het verhaal over Hopman kunnen eindigen, ware het niet dat tegen de hierboven in grote lijnen geschetste theorie kritische kanttekeningen zijn te plaatsen. Een voor de hand liggend bezwaar is dat de veldtheorie resulteert in een vergaande reductie van complexiteit. Door teksten op voorhand te beschouwen als manifestaties van strategisch gedrag worden alternatieve mogelijkheden al snel over het hoofd gezien. Hopmans onzekerheid en bescheidenheid zijn wellicht niet alleen geacteerd en staan mogelijk niet (uitsluitend) in functie van zijn maatschappelijke en literair-sociale ambities. Wat dat betreft kan de veldtheorie te raden gaan bij de Bourdieu van vóór *Les règles de l'art*, zoals Bart Vervaeck suggereert: ‘Bourdieu liet mooi zien dat mensen nooit zo eenvoudig zijn, en dat ze hun grootste idealen volgen op het moment dat ze

16 Filologie vat ik korthedshalve op als de discipline die zich bezighoudt met het verzamelen, ontcijferen, commentariëren en editeren van teksten en hermeneutiek als de discipline die in dienst staat van het interpreteren van teksten. De discussie over het statuut van de hermeneutiek ligt nog altijd aan de basis van de belangrijkste debatten in de (laaglandse) literatuurwetenschap van dit moment. Voor een recent voorbeeld, zie Vaessens, Konst en Pols 2009, die stellen dat tekstinterpretatie ‘een cruciaal onderdeel is en blijft van de wetenschappelijke vakbeoefening’ (p. 7)

voor de koele wetenschapper alleen hun winstmaximalisatie nastreven.’ (Vervaeck 2009: 253) Toeval en belangeloosheid, affectieve en irrationele beslissingen treft men in institutioneel onderzoek zelden aan als verklaringen voor het gedrag van personen. Het uitgangspunt dat het gedrag van personen rationeel en strategisch gemotiveerd is, is even onbewijsbaar als de hermeneutische premisse dat teksten een intrinsieke betekenis hebben.

Daar komt bij dat strategische intenties minder eenvoudig onderzocht kunnen worden dan wel eens wordt voorgesteld. ‘Wie strategische manoeuvres poogt te achterhalen, tracht een verborgen agenda te lezen’, aldus Gerard Raat in een principiële kritiek op enkele aannames in het veldtheoretische onderzoek uit de ‘Tilburgse school’ van Verdaasdonk en Van Rees. (Raat 2004: 217) De pogingen om strategische motieven van een schrijver te achterhalen door middel van analyse van diens teksten zijn niet minder interpretatief dan onderzoek in de hermeneutische traditie. Wie stelt dat het gedrag van actoren strategisch gemotiveerd is, loopt het risico dat de uitkomst van het onderzoek op voorhand gegeven is: de conclusie bevestigt het uitgangspunt, de theorie ‘klopt’. Hieraan kan worden toegevoegd dat de ‘verborgen agenda’ niet zelden volgens een finalistische logica wordt geïnterpreteerd: alle bewegingen van Hopman leidden dan logischerwijs tot het moment waarop hij in 1927 zijn veldpositie consolideerde. Aan de kanttekening van Raat voeg ik nog een andere bedenking toe, die niet alleen betrekking heeft op het veldtheoretische onderzoek maar ook op het meer traditionele poëticaonderzoek in de lijn van Abrams (*The Mirror and the Lamp*) en Söte-mann (*Over poetica en poëzie*). Dat onderzoek lijkt nogal eens te vertrekken vanuit de veronderstelling dat opvattingen (intenties, normen, strategische overwegingen) uit teksten kunnen worden afgelezen – in wezen een vorm van metafysische epistemologie die ervan uitgaat dat teksten direct toegang geven tot het denken en onvoldoende onderkent dat ‘gereconstrueerde’ literatuuropvattingen altijd (ook) constructies zijn en dus producten of zelfs projecties van de onderzoeker die immers het feitenmateriaal selecteert, ordent, interpreteert en soms harmoniseert.

Complementaire benaderingen

Is de slotsom nu dat de literatuurhistoricus het veldperspectief beter kan laten varen? Dat zou mijns inziens te somber zijn. Wel ben ik van mening dat literatuurwetenschappers zich primair met het bestuderen van teksten moeten bezighouden. Wie, zoals ik, institutioneel onderzoek en tekstonderzoek wil combineren, zou bijvoorbeeld te rade kunnen gaan bij de Nederlandse socioloog Anton Zijderveld. In zijn boek *The Institutional Imperative* uit 2000 definieert Zijerveld instituties als ‘patterns of behavior (...) patterns of values, norms and meanings’, als ‘traditional ways of acting, thinking and feeling’. (Zijderveld 2000: 120 en 22) Instituties regelen het sociale verkeer via de productie van normen en betekenisstructuren; zij perken de individuele vrijheid in, maar kunnen tevens functioneren als ‘opportunity structures’. (Idem: 127) Binnen instituties ontwikkelen zich organisaties (denk aan tijdschriften, uitgeverijen, verenigingen) en netwerken, dat wil zeggen: relaties tussen actoren op grond van gemeen-

schappelijke belangen. Waar het mij vooral om gaat is het begrip ‘patterns’ in Zijdervelds definitie van instituties. Die patronen kunnen gezocht worden op het niveau van het gedrag van personen in meer of minder specifieke handelingsrollen. Een auteur kiest ervoor om in een bepaald tijdschrift te publiceren. Een redactie of uitgever besluit ingestuurde bijdragen wel of niet te publiceren en bepaalde schrijvers wel of niet aan te trekken. Maar de ‘patterns’ kunnen ook gezocht worden op tekstueel niveau. Het gaat dan om het opsporen en beschrijven van discursieve patronen, van samenhang *en* inconsistenties in het spreken over literatuur door een auteur of binnen een netwerk van woordvoerders. De bescheidenheidstopiek in de brieven en voorwoorden van Hopman is zo’n discursieve lijn die niet rechtstreeks inzicht verschaft in zijn opvattingen en beweegredenen, maar die wel mede bepalend is voor het beeld dat hij van zichzelf ontwierp. In toekomstig onderzoek zouden institutionele analyse en discoursanalyse – onderzoek dus naar uitspraken – als complementaire benaderingen kunnen worden ingezet. In relatie tot het poëtica-onderzoek zijn wat dat betreft al interessante voorstellen gedaan.¹⁷

Literatuurwetenschappers zijn geen gedragswetenschappers en het analyseren van institutionele formaties behoort niet vanzelfsprekend tot hun disciplinaire competentie. Angst voor het verlies van ‘ons’ object – de (literaire) tekst – hoeft samenwerking met onderzoekers uit andere disciplines (sociologie, cognitiewetenschappen, gedragswetenschappen) niet in de weg te staan, maar om volwaardig in die samenwerking te participeren zijn theoretisch gefundeerde tekstgerichte benaderingen nodig. Daarin kunnen literatuurwetenschappers voorzien. Discoursanalyse brengt de tekst terug in het centrum van de literatuurwetenschappelijke aandacht en kan bruggen slaan naar aangrenzende disciplines, zonder dat het essentialisme van de traditionele werkimmanente methoden opnieuw binnenboord wordt gehaald.

Terug naar Hopman. Zijn loopbaan is wellicht niet uitsluitend te verklaren als het resultaat van doelbewuste manoeuvres op het literaire veld, maar opgevat als heuristisch zoeklicht, als conceptuele metafoor kan het ‘literaire veld’ zichtbaar maken hoe processen van professionalisering van het schrijverschap zich in de eerste decennia van de twintigste eeuw voltrokken, onder andere als gevolg van de expansie van de literatuur en de groei van het aantal critici dat nieuwe literatuur besprak voor een deels nieuw en groeiend lezerspubliek.¹⁸ Ook kan de vergelijkende discursieve en idiomatische analyse van uitspraken die hij in brieven, kritieken en voorwoorden deed over het kunstenaarschap patronen in het spreken over literatuur aan het licht brengen. De casus ‘Hopman’ staat dan idealiter niet op zichzelf, maar vormt een onderdeel van een groter verhaal over de literatuur in de twintigste eeuw. Niet de ‘toepassing’ van één

17 Zie het eerder genoemde artikel van Dorleijn (2009), de aantekeningen van Verstaeten (2009) bij *Vorm of vent* van Oversteegen en de eerdere voorstellen van De Geest (1996) met betrekking tot vertooganalyse.

18 Het concept ‘zoeklichttheorie’ is ontwikkeld door Karl Popper en wordt opgenomen door De Geest 1996: 28-29 en 191.

theoretisch model, maar de combinatie en confrontatie van concepten uit verschillende benadering – poëticaonderzoek, veldtheorie, netwerkanalyse, discoursanalyse – verdient daarbij de voorkeur. Liever zoeklichten dan oogkleppen, liever mogelijkheden dan ‘zekerheid’.

Literatuur

- Akker, W.J. van den & G.J. Dorleijn**, ‘Stemmen uit de redactie. Een documentaire over het redactiebeleid van *De gids* tussen 1916 en 1926’. In: W.J. van den Akker e.a. (red.), *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Söttemann*, Utrecht/Antwerpen 1985, pp. 146-177.
- Bourdieu, Pierre**, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris 1992.
- Büch, Boudewijn**, ‘Excentriek. Frits Hopman’. In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 16 juni 1983.
- Dijk, Nel van**, ‘Tussen professionalisering en verzuiling. Kunstkritiek in de Nederlandse dagbladers tijdens het interbellum’. In: G.J. Dorleijn en K. van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*, Nijmegen 2006, pp. 123-142.
- Donker, Anthonie**, ‘Frits Hopman’. In: *Critisch Bulletin*, 3 (1932), nr. 4, pp. 113-116.
- Dorleijn, Gillis J.**, ‘De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering.’ In: *Nederlandse letterkunde*, 14 (2009) nr. 1, pp. 1-19.
- Faassen, Sjoerd van**, ‘Een aanvulling op Brieven van E. du Perron’. In: *Zacht Lawijd*, 8 (2009), nr. 4, pp. 52-63.
- Geest, Dirk de**, *Literatuur als systeem, literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen*, Leuven 1996.
- Hopman, Frits**, ‘Ada Gerlo, Daadloze Droomen’. In: *De Gids*, 84 (1920), II, pp. 175-177.
- Hopman, Frits**, ‘Herman Teirlinck, De nieuwe Uilenspiegel’. In: *De Gids*, 84 (1920), IV, pp. 496-497.
- Hopman, Frits**, ‘Een teleurstelling. Is. Querido, De oude wereld. – “Koningen”; “Zonsopgang”’. In: *De Gids*, 85 (1921), II, pp. 311-327.
- Hulscher, G.J.M.**, *Frits Hopman. Een poging tot reconstructie van het leven van Frits Hopman en de druk- en receptiegeschiedenis van zijn roman in dagboekvorm ‘De proeftijd’*. Doctoraalscriptie 1984. Aanwezig in het Letterkundig Museum, ‘Niet nader gecatalogiseerde archivalia’ van Hopman, signatuur H 805 [NG].
- Jaarsma, D.Th.**, ‘Onze schrijvers. Frits Hopman’. In: *Den Gulden Winckel*, 17 (1918), nr. 4, pp. 49-53.
- H.R. [Robbers, Herman]**, ‘Boekbespreking. Frits Hopman, *In het voorbijgaan*’. In: *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift*, 24 (1914), nr. 47, pp. 124-128.
- Keunen, Bart, Daan Vandenhaute en Laurence Van Nuis**, ‘Literatuursociologie in de Lage Landen’. In: Sascha Bru & Anneleen Masschelein (red.), *Tijding en tendens. Literatuurwetenschap in de Nederlanden*. Cahier voor Literatuurwetenschap, 1 (2009), pp. 77-90.
- Pannekoek Jr., G.H.**, ‘Al pratende met... Frits Hopman’. In: *Den Gulden Winckel*, 26 (1927), nr. 3, pp. 49-55.
- Pesch, A.J. van.**, ‘Levensbericht van F.J. Hopman’. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1932*, Leiden 1932, pp. 177-192.
- Raat, G.F.M.**, ‘Orkestratie in de literatuurwetenschap. Over de institutionele analyse’. In: T. van Deel e.a. (red.), *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*, Amsterdam 2004, pp. 207-222.
- Redactie [H.T. Colenbrander]**, ‘Bij het aftreden van Mr. J.N. van Hall.’ In: *De Gids*, 79 (1916), I, pp. 1-9.
- Ritter Jr., P.H.**, ‘Querido’s Oude Waereld en Hopman’s kritiek’. In: *Den Gulden Winckel*, 20 (1921), nr. 6, pp. 97-100.
- Sanders, Mathijs**, ‘“Hartelijke brieven van instemming”. Frits Hopman en *De Gids*’. In: *De Gids*, 183 (2010), nr. 1, pp. 95-101.
- Scharten, Carel**, ‘Overzicht der Nederlandsche letterkunde’. In: *De Gids* 81 (1917), II, pp. 547-567.

- Schoor, Rob van der**, 'Zelfpresentatie in brieven: epistolair ik en lyrisch ik.' In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 124 (2008), nr. 3, pp. 219-226.
- Vaessens, Thomas, Jan Konst en Gijsbert Pols**, 'De tekst op tafel. Problemen en perspectieven van de poëzieanalyse als wetenschappelijke discipline'. In: *neerlandistiek.nl* 09.06 (www.neerlandistiek.nl), 27 maart 2010.
- Verdaasdonk, Hugo**, *Snijvlakken van de literatuurwetenschap*, Nijmegen 2008.
- Verstraeten, Pieter**, "'Glashelder is het geheel niet". Opvattingen over betekenis in het poëticaonderzoek sinds Oversteegen'. In: Sascha Bru & Anneleen Masschelein (red.), *Tijding en tendens. Literatuurwetenschap in de Nederlanden. Cahier voor Literatuurwetenschap*, 1 (2009), pp. 53-73.
- Vervaeck, Bart**, 'Het nut van de manke metafoor'. In: *Spiegel der Letteren*, 51 (2009) nr. 2, pp. 250-253.
- Zijderveld, Anton C.**, *The Institutional Imperative. The Interface of Institutions and Networks*, Amsterdam 2000.

ANTIQUARIAAT HINDERICKX & WINDERICKX

Het antiquariaat voor literatuur in Utrecht!

Inkoop en verkoop van (Nederlandse) literatuur
in eerste en bijzondere uitgaven

di 1/11 zat van 11.00u tot 18.00u

Oude Gracht 234
3511 NT Utrecht
tel. 030 2322771
info@hinderickxenwinderickx.nl



Een uitgebreide catalogus op onze website:

WWW.HINDERICKXENWINDERICKX.NL

Tussen 'hij' en 'ik'.

De schrijversdagboeken van Paul de Wispelaere

Met autobiografisch werk kan een auteur goed bijdragen aan het creëren van een bepaald auteursbeeld. In dit artikel bespreekt Matthieu Sergier, die als postdoctoraal onderzoeker werkzaam is voor de Fonds de la Recherche Scientifique en verbonden is aan de Université catholique de Louvain, het autobiografische werk van Paul De Wispelaere. Sergier vergelijkt de dagboeken Paul- tegenpaul en Het verkoolde alfabet, en laat zien hoe verschillend de auteur zich in deze werken presenteert.

o. Inleiding

In één van de vele reisherinneringen die in zijn schrijversdagboek *Het verkoolde alfabet* (1992) te lezen staan, beschrijft Paul de Wispelaere een eigenzinnige zoektocht waarin hij Ilse, zijn dertig jaar jongere partner, een afgelegen strand in het Spaanse Algeciras wil doen ontdekken. Het paradijselijke strand waar hij eind jaren vijftig zijn tijd doorbracht, blijft echter onvindbaar, waardoor de zoektocht op een dwaaltocht uitmondt. Het geïdealiseerde oord blijft voorgoed verdreven tot een verloren plek, ergens in de meanders van De Wispelaeres geheugen, om ten slotte gemedieerd op papier vastgelegd te worden, ter beschikking van de lezer.

Op narratologisch vlak steekt de passage vernuftig in elkaar. Zij bestrijkt in feite vier ingebedde tijdsdimensies: het herinnerde strand uit de jaren vijftig; het niveau van de zoektocht met Ilse; het niveau waarop De Wispelaere als vertellend personage optreedt dat het hierboven samengevatte relaas op een avond aan zijn gasten thuis vertelt; en uiteindelijk is er het niveau van een verteller waardoor De Wispelaere als personage wordt verteld en die bijvoorbeeld de volgende zin uit: 'Dit hele verhaal had ik vanavond in geuren en kleuren verteld aan het gezelschap van vrienden dat we te gast hadden.' (De Wispelaere 1992: 187) De rode draad die de vier tijdsdimensies aan elkaar hecht, is het motief van het falende geheugen: niet alleen kan de vertelde 'ik' het strand uit zijn herinneringen niet meer terugvinden, ook de thuis vertellende De Wispelaere vergist zich in de weergave van de tot het verleden behorende situatie. Toch laat het volgende citaat zien dat de verteller overtuigd is van zijn gelijk:

Toen (...) [de vrienden] vertrokken waren zei [Ilse]: 'Je hebt er weer op los gefantaseerd. Dat restaurantje waar je het over had was helemaal niet in Algeciras, maar ergens langs de Duero, in de buurt van El Burgo de Osma. Heb jij ooit zalmforel gegeten aan de Costa del Sol?' Ik was verpletterd. Maar wat men mij ook wijs wil maken,



Paul de Wispelaere

dat prachtige strand ligt voor mij in Algeciras, je komt er uit de donkergroene koelte van dat pijnbos en daar strekt het zich voor je uit, glinsterend wit aan de rand van een zee die 's ochtends van gesmolten zilver is. (De Wispelaere 1992: 187)

Er zijn ten minste twee lessen die we uit bovenstaande vertelling kunnen trekken. Ten eerste toont het relaas dat het geheugen selectief werkt. Het beslist om sommige feiten te onthouden; andere worden gewoon vergeten, vervormd of vervangen. Blinde vlekken worden min of meer bewust interpretatief ingevuld. Daaruit kunnen we een tweede les afleiden: een verhaal dat zich als een autobiografisch relaas aanbiedt, vertelt niet per se de waarheid. Dat een autobiografisch genre, in dit geval het dagboek, een stilzwijgend 'pact' van oprechtheid sluit met de lezer is één ding – ik denk hierbij aan het bewuste 'pacte autobiographique' (1975) van Philippe Lejeune –, niets belet de auteur echter om dat pact niet nauwkeurig te respecteren. De Wispelaere staat immers bekend als een auteur voor wie de geïdealiseerde – gemythologiseerde – herinnering de bovenhand heeft op de hedendaagse realiteit. De geloofwaardigheid van het relaas hierboven kan bijvoorbeeld zodanig in twijfel getrokken worden dat het evenzeer beschouwd zou kunnen worden als een metafoor van De Wispelaeres dooltocht in de meanders van zijn eigen falende geheugen. Verder hoeft de lezer ook niet teveel geloof te hechten aan wat er in het boek allemaal verteld wordt.

Waar de schrijver met gelijkaardige ondernemingen in een autobiografisch geschrift wel toe bijdraagt, is het tot stand komen van een zeker auteursbeeld, of het bij-

schaven of het onderhouden ervan. Niets verplicht de auteur van vlees en bloed echter om ervoor te zorgen dat dat auteursbeeld zo precies mogelijk met de biografische realiteit overeenstemt. Uit wat volgt zal blijken dat het auteursbeeld waartoe autobiografisch proza bijdraagt, beschouwd kan worden als een institutioneel gedetermineerde constructie die kan uitgroeien tot een strategie die gelezen kan worden in verhouding tot de positionering van de schrijver in het literaire veld, of zelfs zijn ‘institutionele prestige’. (Ijdens & De Nooy 1994) Om daar dieper op in te gaan, zal ik *Het verkoolde alfabet* afzetten tegen het andere gepubliceerde dagboek van Paul De Wispelaere: *Paul tegen paul* (1970), dat meer dan twintig jaar eerder verscheen. Ik probeer hier niet een zekere intentie toe te kennen aan de auteur. Eerder wil ik de interpretatieve rijkdom aantonen van een lectuur in het licht van een heersende veldconfiguratie op het moment van de tekstproductie. De ‘institutionele strategie’ die ik hierboven verbind met de beeldvorming rond de auteursfiguur, komt tot uiting door tekst en institutie in een dialogisch verband te laten treden, voor de rest is zij louter hypothetisch.¹ Voor zover die strategie een zekere prestigegebonden invloed uitoefent, veronderstelt dat een effect op het geschikte lezerspubliek na de editie van de tekst.

Verder zou ik hier nog aan willen toevoegen dat dit artikel voornamelijk – maar niet uitsluitend – steunt op een discours theoretische aanpak van de literaire tekst. Geschriften als een discours beschouwen impliceert, op literair vlak, dat de tekst niet los beschouwd wordt van de institutionele samenstelling die de productie ervan mogelijk heeft gemaakt. Er wordt aangenomen dat de tekst bepaald wordt door zijn productieomstandigheden, er sporen van draagt en er dus enigszins ook naar verwijst. Een dergelijke aanpak biedt de mogelijkheid om veelbelovende raakvlakken tussen tekstanalyse en veldonderzoek te doen verschijnen.² Verder vindt de discours theoretische benadering zijn rechtvaardiging in het baanbrekend onderzoek dat momenteel verricht wordt door Jérôme Meizoz (2004, 2007 & 2009), Ruth Amossy (1999 & 2009) en Dominique Maingueneau (2004 & 2009). Hieraan moet toegevoegd worden dat een steeds groter aantal onderzoekers in hun voetspoor treedt, zoals het themanummer van het tijdschrift *Argumentation et Analyse du Discours* (3, 2009) laat zien.

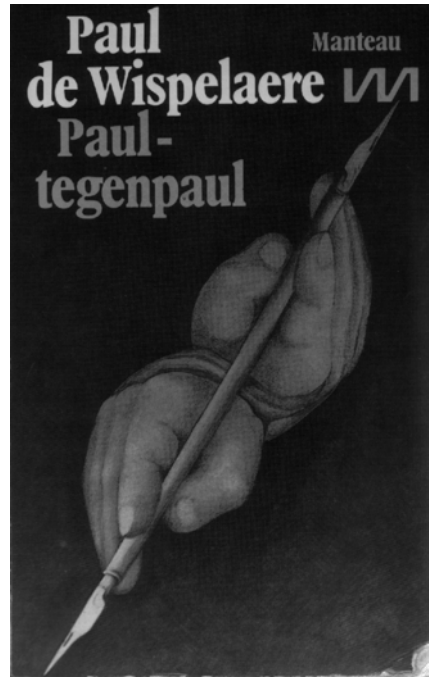
Op tekstanalytisch vlak wordt in deze bijdrage bijzondere aandacht besteed aan de peritekst (titel, voorwoord, motto’s, naam van de hoofdstukken), als plaats bij uitstek waar het lezerspact gesloten wordt. In die welbepaalde ‘overgangsruimte’ – het boek dat Genette aan de paratekst besteedt heet immers *Seuils* (1987) – tussen metatekst en hoofdtekst worden de lezer gegevens ter beschikking gesteld die hem uitnodigen om de lectuur vanuit een bepaald gezichtspunt te bekijken. Op die manier wordt ingespeeld op de verwachtingen van de lezer. Opvallend is dat in beide dagboeken van Paul de Wispelaere de lezer al vanuit de epitekst een bepaald auteursbeeld voorgeschoteld krijgt.

1 Voor meer informatie over hypothetisch intentionalisme verwijs ik naar Jerrold Levinson (1996; 2002).

2 In dat verband verwijs ik verder naar Gillis Dorleijn (2009).



Omslag eerste editie *Paul – tegenpaul*



Omslag tweede editie *Paul – tegenpaul*

1. De auteur als spoor van zijn afwezigheid

Wie op zoek gaat naar de persoon achter het literaire werk begeeft zich op glad ijs. Daar lijken zowel de afbeelding op de eerste editie van *Paul-tegenpaul* als de afbeelding op de tweede editie ons aan te herinneren. Op de omslag van de eerste editie is een foto van Paul de Wispelaere te zien. Hij is staande en houdt in zijn handen een schilderij waarop, gestileerd, een naakte vrouw te zien is. De achterflap meldt dat het gaat om een ‘reproductie naar een werk van Louis Paul Boon’. De geportretteerde dame is met allerlei vruchtachtige voorwerpen getooid en links van haar hangt een gebladerde tak. Het is alsof de auteur het schilderij aan de lezer toont, en dat schilderij is zodanig groot dat het hele lichaam van De Wispelaere erdoor verborgen wordt, met uitzondering van zijn hoofd. Het kan beschouwd worden als een verwijzing naar De Wispelaeres literaire wereld, met zijn welbekende thematiek van de vrouw, de erotiek en de flora. De afbeelding op de omslag toont ons dus een schrijver die herkenbaar is – de lezer ziet zijn gezicht op de foto – maar die ook grotendeels verborgen wordt door zijn kunst. De omslag kan eigenlijk beschouwd worden als een *mise en abyme* van het boek dat het omsluit: Paul de Wispelaere toont zichzelf in zijn dagboek, maar tegelijkertijd kan zijn kunst beschouwd worden als een scherm dat Paul de Wispelaere grotendeels overdekt en hem daardoor nooit helemaal doorgrondbaar maakt. Aan die vermenig van leven en kunst herinnert ons ook de foto op de achterflap van de eerste editie, waarop Paul de Wispelaere op een zuil poseert, alsof de lezer een gefotografeerd standbeeld te zien krijgt... van vlees en bloed.

De omslag van de tweede editie gaat verder in op de paradoxale onmogelijkheid om de auteur volledig te kennen, ditmaal echter via een afbeelding van de schrijversfunctie. Het toont twee handen die in de lucht lijken te zweven. Die handen bevinden zich rug aan rug en wijzen dus naar tegenovergestelde richtingen. Ze houden eenzelfde pen vast die, merkwaardig genoeg, aan beide uiteinden kan schrijven. Hier wordt de nadruk dus gelegd op de schrijversfunctie, en niet meer op de poreuze grenzen tussen de persoon en zijn kunst, zoals op de vorige omslag.

De titel op de omslag, namelijk *Paul- tegenpaul*, valt te interpreteren als een woordspel dat in ruime mate bijdraagt tot het auteursbeeld dat de Nederlandse literaire traditie van Paul de Wispelaere overgehouden heeft, met name het beeld van een ambivalente auteur. De ene pool ('paul') kan ook teruggevonden worden in zijn tegenpool ('tegenpaul'). Dit kan gelezen worden als een waarschuwing ter attentie van de lezer: construeer geen eenduidig beeld van de auteur die altijd al teruggevonden kan worden in zijn tegenpool. Die lectuur lijkt bevestigd door de afbeelding op de omslag van de tweede editie: wat de auteur schrijft, kan ook ronduit de tegenovergestelde richting ingaan, en dus het tegenovergestelde betekenen.

In deze bevindingen lijkt Paul de Wispelaere even toegankelijk als het strand in Algéciras: in een zekere zin is hij er, en tegelijkertijd ook helemaal niet. De geschriften van zijn hand zijn materiële sporen, getuigenissen van handelingen die uitgevoerd werden door een instantie waarvan de semantische invulling alle richtingen kan opgaan. Dit veronderstelt dat het boek te beschouwen is als een getuigenis van de schrijfdaad van een auteur, maar ook van de radicale onvatbaarheid, dus de afwezigheid van diezelfde auteur. Dit idee wordt uitgewerkt door Giorgio Agamben in zijn lectuur van Michel Foucaults bewuste *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969). De Italiaanse filosoof omschrijft de auteur als een 'geste': 'Dezelfde geste, die iedere pertinentie omtrent de identiteit van de auteur verwerpt, bevestigt desondanks diens onherleidbare noodzaak.'³ (Agamben 2006: 78) Het subject moet wijken, het verdwijnt in het niets om plaats te maken voor de handeling die van het noodzakelijke bestaan van datzelfde subject het spoor uitmaakt. '[H]et is slechts als geste dat de auteur aanwezig is in de tekst, een geste die de uitdrukking mogelijk stelt in de zin dat de geste er een centrale leegte teweegbrengt'⁴ (Agamben 2006: 84).

Toch is het mijns inziens onhoudbaar om te beweren dat de betekenis van een tekst – en daarmee ook het auteursbeeld dat in die tekst uitgezaaid is – exclusief bepaald wordt door de lezer. Als spoor van een onvatbaar bestaan kan de lege plek van de auteur ook beschouwd worden als een plek waar de auteur door een interpretatieve lectuur gereconstrueerd wordt – op een enigszins narcistische manier zoals Agamben dat

3 Mijn vertaling, MS. 'Le même geste, qui refuse toute pertinence de l'identité de l'auteur, affirme néanmoins sa nécessité irréductible'.

4 Mijn vertaling, MS. '[L]'auteur n'est présent dans le texte qu'en tant que geste qui rend possible l'expression dans la mesure même où il instaure en elle un vide central'

zelf te verstaan geeft.⁵ (Agamben 2006: 91) Bewust van die beperkingen wordt het dan mogelijk om een schrijversbeeld in te leiden dat respect toont voor het ambivalente statuut van de auteur. Daarmee bedoel ik een schrijversbeeld dat enerzijds getuigt van het ondoorgroendelijke mysterie dat de schrijver als persoon is en altijd zal zijn en dat anderzijds een schrijversbeeld is dat licht werpt op de onevenwichtige spiegeldynamiek tussen de verschillende instanties waarin het zich referentieel laat opsplitsen. Die instanties zijn ten eerste de verschillende autobiografisch geïnspireerde personages waaruit de autobiografische tekst bestaat; ten tweede de auteur als 'inscripteur' die de tekst vertelt en borg staat voor het leescontract (Maingueneau 2004: 107-108); ten derde de auteur als 'schrijver', dat wil zeggen als acteur van het literaire veld; en ten slotte de auteur als persoon van vlees en bloed.⁶ Dat reconstructieproces kan vorm geven aan het zogenaamde 'ethos' van de auteur. Samengevat: om bij zijn publiek van een betrouwbaar en geloofwaardig overkomen te mogen genieten, kan de schrijver in zijn discours inspelen op een bepaalde zelfrepresentatie. Die overgeleverde karaktertrekken vormen dan samen het 'ethos' van de auteur.⁷ (Amossy 1999 & 2009; Maingueneau 2004: 203-221; Meizoz 2007 & 2009; Vandevoorde 2009) Het spreekt vanzelf dat beide dagboeken van Paul de Wispelaere meer ethè bevatten dan in de volgende bladzijden aan bod zullen komen, die zich, zoals eerder vermeld, voornamelijk toespitsen op de peritext en het incipit.

Als we nu teruggaan naar de omslagen van de twee edities van *Paul- tegenpaul*, dan merken we dat zij hun lezer een eerste ethos voorschotelen: een auteur die een eenzijdige omschrijving van zichzelf als schrijver gewoonweg verwerpt. Het is dus ook het ethos van een schrijver die in staat is om een zogenoemde 'metapositie' ten opzichte van zichzelf in te nemen. Dit wordt bevestigd door het incipit van de tekst, waarin de schrijver de indruk heeft dat hij plotseling, 'opeens', een aspect van zijn eigen identiteit ontdekt. Ook daar neemt de schrijver een metapositie in tegenover zichzelf als lezer en schrijver,⁸ om zich in de daaropvolgende paragrafen te positioneren tegenover een hele reeks auteurs van binnen en buiten de grenzen. Komen aan bod: Willy Roggeman, Vogelaar, Guiette, Sartre, Nisin, Janvier, Doubrovsky, Baumgart, Hans Robert

5 Zie in dat verband ook Derrida 1992: 212-213.

6 Voor een gedetailleerd onderscheid tussen de auteur als persoon, als inscripteur en als schrijver verwijs ik naar Maingueneau 2004: 106-109.

7 In de discours theoretische discussie ontstaan rond de conceptualisering van het ethos kan verder nog een onderscheid gemaakt worden tussen het *ethos* (Maingueneau & Amossy) en het *postuur* (Meizoz) dat zich, sterk vereenvoudigd, niet beperkt tot louter *discursieve* beeldvorming maar evenveel aandacht schenkt aan voorkomen, houding, klederdracht, stemintonatie enzovoorts van de auteur.

8 Het verband dat hier gelegd wordt tussen lezen en schrijven kan gelezen worden als een verwijzing naar het citaat van Roland Barthes dat het incipit voorafgaat: 'Lire, écrire: d'un désir à l'autre va toute littérature. Combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire?'

Jauss, Harald Weinrich, Paul Valéry, Weverbergh en Fons Sarneel. Het incipit luidt als volgt:

Opeens besef ik dat ik sinds vele jaren haast nooit meer een boek lees zonder de bedoeling of de noodzaak erover te schrijven. En ook wanneer ik er niet meteen een stuk over schrijf, maak ik aantekeningen in de rand en op papiertjes, situeer ik het boek in een net van andere boeken, herken reminiscenties van het ene boek in het andere, verzamel materiaal dat ik misschien ook kan gebruiken voor mijn eigen werk. Daarbij gaat er schier geen dag voorbij zonder dat ik gelezen en geschreven heb, en als dat toch eens gebeurt, voel ik mij meer schuldig dan bevrijd. (7)

De hoofdtekst wordt in feite voorafgegaan door vijf motto's. De Wispelaere citeert vijf literaire autoriteiten die, met uitzondering voor Henri Frédéric Amiel, tijdgenoten van de auteur zijn: Maurice Gilliams (1900-1982), de Franse structuralist Roland Barthes (1915-1980), Jean-Paul Sartre (1905-1980) en Remco Campert (1929). Deze motto's scheppen niet alleen het ethos van een schrijver die zijn lezers door middel van paratekstuele elementen een zekere richting aanwijst voor de interpretatie van zijn werk,⁹ zij dragen ook bij tot het ethos van een schrijver die op de hoogte is van de internationale literair-filosofische actualiteit en die ervoor zorgt dat zijn eigen geschriften daarbij betrokken worden. Hij situeert zichzelf, met andere woorden, binnen een internationale, contemporaine en voornamelijk Franse traditie. Die zelfpositionering stemt overeen met De Wispelaeres aanpak in zijn kritiek en zijn essays uit de jaren zestig van de vorige eeuw, die diep beïnvloed waren door de Franse 'nouveau roman', het structuralisme en het existentialisme. (Vervaeck 2003) Vanuit dat oogpunt bevestigt *Paul-teenpaul* een institutionele zelfpositionering die al aan de gang was en die een soort hoogtepunt zou bereiken met zijn benoeming, in 1973, aan de Universitaire Instelling Antwerpen (UIA). Deze institutionele context kan een verklaring bieden voor het feit dat het dagboek ook gelezen kan worden als een zelfverwijzend generisch experiment dat een groot aantal essayistische, theoretische en kritische passages bevat. In zijn geheel biedt dit generisch hoogstandje een soort status quaestionis van het naoorlogse literaire veld waartoe de auteur behoort.

2. Schrijver van een genre op losse schroeven

Paul-teenpaul laat niet alleen zien op welke manier de auteur zichzelf via zijn geschriften situeert in een literaire traditie en hoe de auteur zijn lezer in diens lectuur oriënteert. Het dagboek problematiseert ook de verhouding tussen de tekst en het genre waartoe het behoort. Het generische wordt er in dienst gesteld van het literaire experiment. De ondervraging begint al met het motto van Remco Campert:

9 Dat blijkt ook duidelijk uit het 'woord vooraf' van de tweede editie van *Paul-teenpaul*, waarin Paul de Wispelaere aanduidt hoe een passage over het genuanceerd denken en de apartheidspolitik in Zuid-Afrika correct geïnterpreteerd moet worden.

Alle dagboeken, gepubliceerd bij het leven van een schrijver of na zijn dood zo goed als persklaar onder het matras van zijn maîtresse gevonden, zijn dagboeken geschreven in de stijl van een dagboek. (3)

De lezer die de moeite neemt om het citaat aandachtig te lezen, moet vaststellen dat beweren dat alle dagboeken geschreven zijn in de stijl van een dagboek de lezer ertoe verplicht om na te denken over de essentiële karakteristieken van het dagboekgenre. Hieraan moet toegevoegd worden dat *Paul- tegenpaul* slechts weinig aanduidingen bevat over zijn genre. Slechts op de achterflap wordt het aangeduid als 'schrijvers-dagboek'. Op de voorkant van het boek, daarentegen, staat geen genremelding, en het is pas op de derde bladzijde dat onder de titel de jaartallen '1969-1970' vermeld staan. Met andere woorden, de eerste keer dat het genre in de beginpagina's vermeld staat, is het in een motto dat het genre *an sich* op losse schroeven zet: wat is de stijl van het dagboek dat het dagboek zo herkenbaar maakt? De deconstructie van het genre wordt doorgezet in de hoofdttekst. Die tekst is niet gestructureerd in chronologisch coherent onderdelen, maar is eerder associatief samengesteld op basis van ervaringen die op onbepaalbare momenten plaatsvinden. De benadering waarvan hier gebruik gemaakt wordt om de generische identiteit in twijfel te trekken, is dezelfde als op de cover gebruikt werd om de identiteit van de auteur te problematiseren. Opnieuw wordt erop gewezen dat een bepaalde instantie ook teruggevonden kan worden in een uitdrukking van zijn tegendeel, waardoor de essentie van die instantie grondig in twijfel getrokken wordt.

Dat de identiteit van Paul de Wispelaere en het genre waartoe het boek behoort al vanaf de paratekst aan de orde worden gesteld, belet de inscripteur niet om zijn alter ego te situeren in een prestigieuze traditie van dagboekschrijvers met wie hij zich zal identificeren, wat ook in *Het verkoolde alfabet* teruggevonden kan worden. Vooral Franz Kafka (1883-1924) en Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) treden min of meer subtiel op als model. Voor Kafka gebeurt dat op drie verschillende manieren. Op bladzijde 144 staat de volgende notitie uit het dagboek van Kafka genomen: '*Ich bin auf der Jagd nach Konstruktionen. Alles erscheint mir als Konstruktion [sic].*' Een zin die de structuralist Paul de Wispelaere uit de jaren zeventig bijzonder aangenaam in de oren moet klinken. Kafka's zelfbeschrijving in een ander citaat uit zijn dagboek, op de daaropvolgende bladzijde, is een verwijzing naar de houding Paul de Wispelaere aanneemt op de achterflap van de eerste editie van *Paul- tegenpaul*:

Nogmaals Kafka: Hoe ik mij tegen alle onrust aan mijn schrijftafel vastklamp, als een standbeeld dat in de verte schouwt en zich vastklampt aan zijn sokkel. (145)

Subtieler maar daarom niet minder pertinent is wat de inscripteur maakt van het spiegelspel tussen Franz Kafka en Paul de Wispelaere aan de hand van het volgende citaat:

Voortdurend stoot ik op dezelfde zin: *Heute nichts geschrieben*. De gedachte aan een boek dat louter uit een eindeloze herhaling van deze zin zou bestaan en de authentieke expressie van een gekweld schrijverschap zou zijn. (144)

In de daaropvolgende alinea's gaat het hoofdpersoonage gewoon het ethos belichamen van de hierboven geciteerde gekwelde schrijver. Het dagboek vervolgt met de beschrijving van een dag die in het teken staat van het uitgestelde schrijven. 'In bed liggen denken: vandaag moet ik het herdenkingsstukje schrijven over Jan Walravens. (...) Het wordt een dag vol weerzin tegen het schrijven, dat weet ik nu al.' (145) Daarop volgt een gedetailleerde beschrijving van zijn ochtendrituelen: opstaan, een bad nemen, de post lezen tijdens het ontbijt. Ondertussen: 'mijn artikel wacht.' (148) Uiteindelijk treedt een ironisch getint besluit op: 'Vandaag geen herdenkingsstukje over Jan Walravens dus, alleen dit getuigenis van hoe hij met mijn leven verbonden blijft.' (156) Hoewel het personage niet in staat was om een herdenkingsstukje over Walravens te produceren, is er toch een getuigenis van gekomen dat de metatekstuele lezer ironisch in een tekstuele vorm voorgeschoteld krijgt. Bij nader inzien is zelfs de hele passage ironisch door het feit dat de dag die opgevoerd wordt, één van de meest uitvoerig beschreven episodes in het dagboek is – een dag die een behoorlijk aantal bladzijden in beslag neemt, terwijl hij in het teken staat van de onmogelijkheid om te schrijven.

Sprekend is ook de wijze waarop de inscripteur zijn alter ego portretteert op grond van van een ander icoon van het dagboekschrijven, met name Henri-Frédéric Amiel (1821-1881). Het denken van de Zwitserse filosoof en schrijver vergezelt regelmatig De Wispelaeres reflecties over het onvermogen om iemands identiteit voluit te doorgronden. We zijn altijd anders dan het beeld dat we van onszelf koesteren. Denk bijvoorbeeld aan de beschrijving van de omslag van de tweede editie van *Paul- tegenpaul*. Die radicale opvattingen van het anders-zijn sluiten de mogelijkheid niet uit om zichzelf te herkennen in iets of iemand anders. Zo bekeken is het niet verbazingwekkend dat het personage gemeenschappelijke trekken tussen hemzelf en Amiel constateert:

Niet aan de verleiding kunnen weerstaan eerst nog enkele bladzijden Amiel te lezen. Opnieuw de schok der herkenning (...). En wat lees ik opeens? Haast letterlijk wat ik op 30 maart 1969 in het eerste stukje van dit dagboek geschreven heb: 'C'est dans le zéro que j'ai cherché ma liberté de ne pas être, liberté de ne rien posséder, ne rien engendrer, de ne plus agir, même de ne plus bouger'. (148-149)

Wat de inscripteur die bewuste dag geschreven had, staat op bladzijde 8 te lezen: 'Mijn "ik" staat dus mijn eigen vrijheid in de weg. Zoeken naar mijn wezenlijke "ik" is zoeken naar mijn wezenlijkste onvrijheid.' (8) Opnieuw kan de bevinding echter ironisch opgevat worden, want het is de onmogelijkheid om een dergelijke staat van zelfverlossing te bereiken die uitgedrukt staat in een van Amiel afkomstig motto dat de hoofd-

tekst inleidt. In dat motto staat dat hoe meer het individu op zoek gaat naar het nulpunt van zijn subjectiviteit, hoe meer hij moet vaststellen dat hij aan aardse instincten geklonken is:

Ik heb in mezelf het subjectieve bestaan willen schrappen, ik heb het slechts kunnen bedriegen en verdoven. Ik heb geprobeerd om me te ontpersoonlijken, uitsluitend in mijn denken te schuilen, in het theoretische bestaan, en altijd komt de praktische nood mij kwellen om lief te hebben, te handelen, te bezitten, gelukkig te zijn, mens te zijn en niet alleen maar zuivere geest. (3)¹⁰

Met andere woorden, zoals het mogelijk is om Paul ook in ‘tegenpaul’ terug te vinden, kan Amiel – in wie de inscripteur zichzelf herkent – ook in het tekstuele paradigma van een ‘tegenamiel’ teruggevonden worden.

3. Spiegelende vensters

Uit het voorafgaande blijkt dat een onderzoek naar het schrijversbeeld van Paul de Wispelaere in diens dagboeken niet los van de intertekstuele verwijzingen die de tekst bevat beschouwd kan worden. Die verwijzingen vormen, door de herkenning of de afstandelijkheid die zij uitdrukken, evenzoveel gelegenheden om de maat te nemen van het discursieve zelfportret van de auteur. Zij maken als het ware deel uit van zijn ethos, zoals dat bijvoorbeeld duidelijk aan de hand van Kafka en Amiel aangetoond werd. Dat door de intertekstualiteit ‘overgedetermineerde’ ethos laat zien hoezeer het beeld van Paul de Wispelaere, zoals het uit zijn werk ontstaat, radicaal verschilt van de persoon die de tekst optekent en van de acteur van het literaire veld. En toch blijven die instanties onderhevig aan het spel van de referentialiteit. Het zijn spiegelbeelden van elkaar die door de andersheid gekenmerkt worden. Zij vormen herkenbare facetten van het mysterie dat de auteur Paul de Wispelaere is. Door het onvoltooide karakter van het schrijversbeeld dat die instanties, ieder apart, blootstellen aan de onderzoekende blik, vormen zij loze maar ook eindeloze doorverwijzingen naar elkaar. Dat blijkt ook uit wat volgt.

In *Paul- tegenpaul* omschrijft de inscripteur de schrijver als het effect van zijn taalcreatie. De schrijver heeft nooit volledig greep op zijn identiteit. Telkens als hij zichzelf beschrijft, vernietigt hij zichzelf om zich met diezelfde handeling te herscheppen en invloed uit te oefenen op zijn voorkomen:

De schrijver is een personage in zijn eigen leven omdat hij afhankelijk is van zijn taal. Zijn taal schept zijn werkelijkheid. Het komt er dus op aan invloed uit te oefenen op

10 Mijn vertaling, MS. ‘J’ai essayé de biffer en moi la vie subjective, je n’ai pu que la tromper et l’étourdir. J’ai tenté de m’impersonnaliser, de me réfugier dans la seule pensée, dans l’existence théorique, et toujours le besoin pratique d’aimer, d’agir, de posséder, d’être heureux, d’être homme et non pas seulement pur esprit, revient me tourmenter.’

die taal, ook al eist dit koelbloedige vernietiging. Zonder destructie is creatie niet mogelijk. (14)

In het dagboek komt die ambivalente identiteitsdynamiek concreet tot uiting in allerlei spiegelervaringen met vensters, waarin de reflectie van de auteur zich niet alleen gaat mengen met de omgeving die zich achter de ruit bevindt, maar ook met het decor dat de schrijver omringt als hij zichzelf in de ruit ziet, tegelijkertijd object van de waarneming en toeschouwer:

[I]k kan mijzelf het kijken niet beletten: in het raam zie ik mij zitten, het is een doorzichtige ruit en een zwarte spiegel tegelijk: op de achtergrond de lichtzoom van het dorp, op een nachtelijk decor van bomen geprikt, op de voorgrond ikzelf, acteur en toeschouwer, als een borstbeeld uitstekend boven de schrijftafel, naast de bureaulamp aan de verchromde stengel, omsingeld en ingesloten door stapels papieren en boeken, verward – uit het dulle leven klinkt haar stem, niet bereid om toe te geven: het is een liedje over mijn kloten, die smaken naar paddestoelen en onrijpe noten. (54-55)¹¹

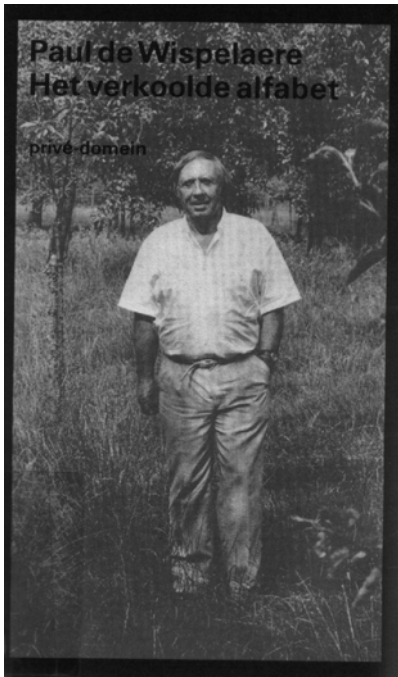
In dit uittreksel wordt het beeld van de auteur vermengd met de natuurlijke, biologische realiteit die zich achter de glazen wand bevindt, én met de literaire wereld die hem in zijn werkkamer omringt. Waarneembaar vanuit de werkkamer bevindt zich, verder, de wereld van de vrouw en de aardse lust. Zo overlappen in deze passage drie welbekende hoofdthema's van Paul de Wispelaeres werk elkaar: de plattelands natuur, de problematische grens tussen literatuur en leven, en de erotiek. Dat het personage zichzelf aanschouwt als een 'borstbeeld uitstekend boven de schrijftafel' is uiteraard een verwijzing naar Kafka's hierboven al geciteerde zelfbeschrijving in diens dagboek: de schrijver klampt zich vast aan een materiële doch metonymische verwezenlijking van zijn ambt terwijl hij de realiteit argwanend aanstaart.

4. Uit de as herrijzen

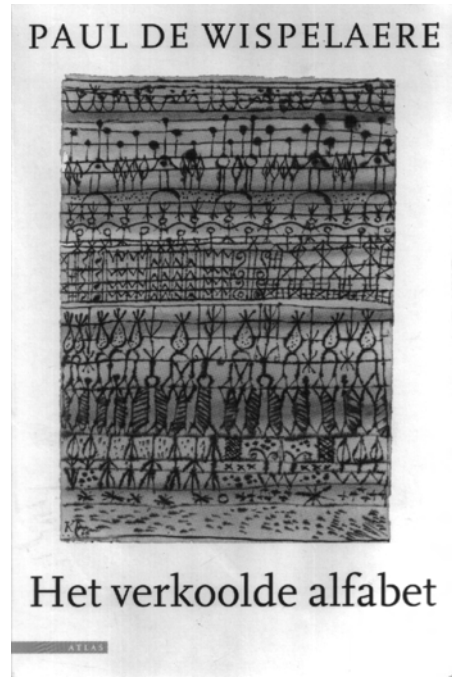
In *Paul- tegenpaul* ligt de nadruk op de problematische identiteit van de auteur en zijn schrijversfunctie. De lezer krijgt een ethos voorgeschoteld waarin een over de interpretatie van zijn werk wakende auteur zijn kennis toont van een internationale en contemporaine literaire traditie. Die auteur herkent zichzelf verder in erkende autoriteiten van het dagboekgenre. In het tweede dagboek, echter, komt de nadruk te liggen op het materiaal waarmee de auteur auteur wordt, en dat is de taal.

De omslag van de eerste uitgave van *Het verkoalde alfabet* laat een foto van de auteur

11 Vergelijk met het volgende uittreksel: 'In het schuin openstaande venster kijkt hij naar zijn spiegelbeeld: een portret in gouache achter het glas, nooit zuiver, altijd met andere figuren in weerkaatst (nu twee rijen boekenruggen dwars door het gezicht).'



Omslag eerste uitgave *Het verkoolde alfabet*



Omslag zevende druk *Het verkoolde alfabet*

zien, zoals dat meestal ook het geval is bij de andere werken uit de autobiografische reeks 'Privé-domein' van Uitgeverij De Arbeiderspers. Opnieuw wordt de identiteit van de auteur geassocieerd met de flora, aangezien Paul de Wispelaere zowel op de voorkant als op de achterflap staande getoond wordt in zijn geliefde tuin. Vanaf de zevende druk werd het boek door Uitgeverij Atlas uitgegeven. Het kreeg een nieuw omslag die interessante associaties tussen titel en afbeelding wekt. Ditmaal is een schilderij te zien van de hand van een andere Paul, namelijk Paul Klee (1879-1940): *Kühlung in einem Garten der heissen Zone* (1924). Het toont allerlei donkere, gebogen vormen die volgens een horizontale as voortbewegen en die gemakkelijk verbonden kunnen worden met het 'verkoolde alfabet' waarvan sprake is in de titel. Deze tekens kunnen echter niet met een welafgebakende betekenis geassocieerd worden. Ze kunnen niet ontcijferd worden. Hun betekenis is louter beperkt tot een immanent semantisch vermogen, dat in dialoog treedt met de verbeelding van de lezer. Er zou beweerd kunnen worden dat het alfabet zodanig verkoold is dat de afstand tussen teken en betekenis onoverbrugbaar is. We kunnen hier bijvoorbeeld denken aan het accent op de 'à' van 'il y a là cendre', waarmee de Franse filosoof Jacques Derrida in *Feu la Cendre* (2005) de nadruk legt op de radicale afstand tussen het spoor (het teken) en datgene waar naar het beweert te verwijzen. Wat de as bij Derrida dan ook toont, is de visie van een onmogelijkheid.

Dat neemt niet weg dat in het eerste motto, waarin de titel meteen opgenomen wordt, het *regeneratievermogen* vermeld staat van het verkoolde alfabet. Dat eerste mot-

to is de Nederlandse vertaling van een gedicht van de Mexicaanse dichter Octavio Paz (1914-1998):

Vlammende verrijzenissen
van het verkoolde alfabet;
– er is geen school daarbinnen,
altijd is er dezelfde dag, dezelfde nacht altijd,
ze hebben er de tijd nog niet verzonnen,
de zon is er niet verouderd,
deze sneeuw is identiek met gras,
altijd en nooit is hetzelfde,
het heeft nooit geregend en het regent altijd,
alles is zijnde en nooit geweest.

Het gedicht beschrijft de inhoud van het verkoolde alfabet: in vers drie staat ‘daarbin-
nen’ vermeld. Het is een wereld die niet onderhevig is aan de lineaire tijd, maar die lou-
ter uit vermogen bestaat. Alles is verkoold, maar het blijft voortbestaan als regenera-
tievermogen. Dit betekent dat om het even welk gegeven ook radicaal anders kan zijn:
sneeuw is ook gras, dag is nacht, enzovoorts.

Zo gaat de aandacht van de schrijver en zijn functie naar zijn materiaal: de taal.
Moet het motto opgevat worden als een uitnodiging om het dagboek te beschouwen
als een vertegenwoordiging van een dergelijk alfabet? Dan zou het dagboek een opti-
mistisch geloof moeten uiten in de herrijzende kracht van de vertelling, zoals dat ook
uitgedrukt wordt door het motto van Eduardo Galeano (1940), dat als volgt klinkt:

De gebeurtenissen zijn eens gebeurd, of bijna gebeurd, of zijn nooit gebeurd, maar
het mooie ervan is dat zij elke keer weer gebeuren wanneer zij worden verteld.

Ook hier treedt echter ambivalentie op, want in andere passages klaagt de inscripteur
over wat wij een soort taalinflatie zouden kunnen noemen: de taal wordt zodanig ge-
kleineerd door het ordinaire gebruik dat het onmogelijk wordt om nog verder van een
soort verheven kunst te spreken.

Ik weet het wel, in een samenleving waarin tot en met de dementen ‘creatief’ worden
beziggehouden, is het voor een schrijver onmogelijk geworden nog woorden van
deze strekking in de mond te nemen. Vroeger kon dat, maar nu niet meer. Eigenlijk
zijn er steeds minder woorden die je in de mond kan nemen, het alfabet is verkoold
en smaakt naar as. Welke schrijver van enige betekenis durft zichzelf nog als ‘kun-
stenaar’ te benoemen? (127-128)

Opnieuw kan de aanwezigheid van allerhande motto’s uiteraard opgevat worden als
een manier voor de auteur om zichzelf te positioneren in een internationale literaire

traditie. Ditmaal gaat het echter niet meer om motto's die aansluiten bij een actuele anticonformistische literaire traditie. Naast Octavio Paz worden nog de Zuid-Amerikaanse schrijver en journalist Eduardo Galeano (1940) geciteerd alsook Augustinus.

In feite daagt in *Het verkoolde alfabet* het ethos op van een auteur die ten opzichte van de rest van het veld niets meer hoeft te bewijzen. Deze positionering werd op institutioneel vlak bevestigd in 1998 met de uitreiking van de Prijs der Nederlandse Letteren aan Paul de Wispelaere. Dit wil ik verder nog verduidelijken aan de hand van de manier waarop met het dagboek als genre omgegaan wordt en met behulp van het incipit.

Het verkoolde alfabet biedt zich veel explicieter aan als een conventioneel dagboek. Ten eerste omdat het van meet af aan verschenen is in de reeks 'privé-domein', een reeks die alleen maar egodocumenten bevat. Daarnaast is er het feit dat er, als de titel na een paar bladzijden weer opduikt, 'Dagboek 1990-1991' te lezen staat. Verder staan de verschillende hoofdstukken netjes chronologisch gerangschikt per maand. Op die manier wordt de lezer er niet meer toe gebracht om zich vragen te stellen in verband met het genre van het boek dat hij aan het lezen is.

Wat het incipit van het dagboek betreft: zoals in *Paul- tegenpaul* begint de tekst met het metapositionele oordeel van de verteller over zichzelf als schrijver: 'Het beginnen aan een boek is een verschrikking.' (7) Deze indrukken worden geformuleerd als een soort algemene waarheid. Met andere woorden: de zelfpositionering van de verteller door middel van zijn alter ego kan ook toegepast worden op het merendeel van de andere schrijvers. Maar, in tegenstelling tot het eerste dagboek waarin ook een veralgemening plaatsvond aan de hand van de institutionele contextualisering van de eigen situatie, wordt ditmaal de eerste zin onmiddellijk gevolgd door een tweede paragraaf waarin het alledaagse huishoudelijke leven zich gaat inmengen in de professionele bekommernissen van de schrijver. Daardoor gaat de auteur zich opsplitsen in twee antithetische modaliteiten van het ethos: de gemartelde schrijver die aan zijn boek moet beginnen enerzijds, en de 'huisman' anderzijds:

Kan ik iets voor je doen? Heeft Ilse weer met bezorgde aandrang gevraagd. Door wat zij niet voor mij kan doen, ontloop ik haar of word ik haar vreemd. Het helpt niet dat ik haar geruststellend toelach. Ga je straks mee zwemmen? Heeft zij daarna nog gevraagd, dan doe je tenminste iets wat gezond is. Nee, ik heb nergens zin in, en zeker niet in iets wat gezond is. En wat ben jij aan het doen? Zij is halfweg *Boquitas pintadas* van Manuel Pig: 'een prachtig boek'. (7)

De splitsing van de identiteit wordt in de derde paragraaf narratologisch bevestigd, wanneer de verteller in de derde persoon gaat spreken over zijn alter ego, in plaats van in de eerste persoon. Daarenboven is er het ethos van de ouder wordende man die steeds meer geconfronteerd wordt met het idee van zijn eigen sterfelijkheid en terugblijkt op zijn leven als op iets dat al afgelopen is, alsof het leven hem niet meer aanging:

Verdubbeling: ik krijg hem in beeld terwijl hij lusteloos door het schuine dakraam

van zijn werkkamer staart. Hij is de zestig voorbij, grijzend aan de slapen, kalend op zijn kruin. Hij is klein maar stevig gebouwd, met een beginnende neiging tot molligheid. In zijn jonge jaren heeft hij veel geturnd, gefietst, gevoetbald en gebokst. De tijd van toen, die nog in zijn eigenste hersenkronkels en zijn botten zit, maar die voor [Ilse] tot het geschiedenisboek behoort. (...) Door een ruit heen: steeds vaker krijgt hij de indruk dat hij zo naar het leven kijkt, ook naar het zijne. (7)

Het dagboek voert niet meer een literair ambachtsman ten tonele, die zichzelf vanuit een kritische verte gadeslaat en zichzelf in een vooruitstrevende literaire traditie situeert. In plaats daarvan treedt een bescheiden letterenheer op die moeite heeft met het ouder worden terwijl hij leeft met Ilse, zijn dertig jaar jongere vrouw. De ethosgebonden reikwijdte is snel gekrompen om ruimte te schenken voor de intimiteit van het alledaagse leven. Achter die intimiteit schuilt echter een tijdloze en universele kwestie: het aandeel van de verteldaad in de problematische verhouding tussen sterfelijkheid en tijd. De Canadese theoreticus Jean-François Hamel herinnert er immers aan: 'De vertelling doodt de tijd, maar om de geboorte ervan mogelijk te maken. (...) De vertelkunst heeft altijd bijgedragen tot de uitvinding van nieuwe tijden, originele tijden die zowel het verleden en de herinnering eraan verstoren als de toekomst.'¹² (7) Daardoor kan *Het verkoolde alfabet* beschouwd worden als een gelijkaardige onderneming waarin de lineaire tijd wordt uitgedaagd. Die uitdaging wordt mogelijk gemaakt dankzij de herrijzende macht van het verkoolde alfabet waarmee het anachronistische koppel Paul de Wispelaere en Ilse geboetseerd werd.

Conclusie

Ondanks de aanwezigheid van relevante gemeenschappelijke kenmerken laten beide dagboeken toch zeer verschillende verschijningsvormen van het ethos optreden. Het literaire ethos van de schrijver in *Paul- tegenpaul* kan gelezen worden als de consolidatie van een institutionele positie. De auteur situeert zichzelf in een anticonventionele, internationale literaire context. Hij treedt bovendien op als waakhond over de betekenis van zijn oeuvre. Het dagboek als genre staat in dienst van dat ethos, door het literaire experiment op de voorgrond te laten treden. *Het verkoolde alfabet*, daarentegen, laat het ethos optreden van een ouder wordende schrijver in zijn alledaagse leven, die aan het literaire veld haast niets meer te bewijzen heeft. Het dagboek, als paradigma van een genre, wordt ditmaal gebruikt voor sommige van zijn essentiële kenmerken: een specifiek narratief proces waarin de tijd lineair vastgelegd wordt, maar dat ook gelezen kan worden als een uitdaging aan de lineaire tijd, een poging om die te ontwrichten. In beide gevallen lijkt het dagboek een generische vrijheid te bieden die, naast ethosgebonden strategieën, ook ruimte laat voor universele vraagstukken.

12 Mijn vertaling, MS. 'Le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance. (...) L'art du récit contribue depuis toujours à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé et sa mémoire, mais l'avenir'.

Literatuur

- Agamben, G.**, *Profanations*, Paris 2006.
- Amossy, R.**, *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*, Lausanne 1999.
- Amossy, R.**, 'La double nature de l'image d'auteur'. In: *Argumentation et analyse du discours*, 3 (2009).
Op: <http://aad.revues.org/index662.html>, 15-10-2009.
- De Nooy, W. & IJdens, T.**, *Evaluatie-onderzoek Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst: wetenschappelijk rapport*, Rotterdam 1994.
- De Wispelaere, P.**, *Paul- tegenpaul*, Amsterdam 1970.
- De Wispelaere, P.**, *Paul- tegenpaul*, Brussel/Den Haag 1978.
- De Wispelaere, P.**, *Het verkoolde alfabet*, Amsterdam 1992.
- De Wispelaere, P.**, *Het verkoolde alfabet*, Amsterdam/Antwerpen 2002.
- Derrida, J.**, *Points de suspension. Entretien*, Paris 1992.
- Derrida, J.**, *Feu la cendre*, Paris 2005.
- Dorleijn, G.**, 'De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering'. In: *Nederlandse letterkunde*, 1 (2009), pp. 1-19.
- Foucault, M.**, *Dits et Ecrits t.1*, Paris 1994.
- Genette, G.**, *Seuils*, Paris 1987.
- Hamel, J.-F.**, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris 2006.
- Lejeune, P.**, *Le Pacte autobiographique*, Paris 1975.
- Levinson, J.**, *The Pleasures of aesthetics. Philosophical essays*, Ithaca/Londen 1996.
- Levinson, J.**, 'Hypothetical intentionalism: Statement, Objections and Replies'. In: Krausz, M. (red.), *Is there a single right interpretation?*, Pennsylvania 2002, pp. 309-318.
- Maingueneau, D.**, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Parijs 2004.
- Maingueneau, D.**, 'Auteur et image d'auteur en analyse du discours'. In: *Argumentation et analyse du discours*, 3 (2009). <http://aad.revues.org/index660.html>, 15-10-2009.
- Meizoz, J.**, 'Postures d'auteur et poétique, (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)'. In: *Vox Poetica*, (2004). Op: <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>, 12-11-2009.
- Meizoz, J.**, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève 2007.
- Meizoz, J.**, 'Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur'. In: *Argumentation et analyse du discours*, 3 (2009). Op: <http://aad.revues.org/index667.html>, 15-10-2009.
- Vandevoorde, H.**, "'Le nouveau journal" in de Nederlandse literatuur'. In: Martens, G. (red.), *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*, Gent 2009, pp. 43-71.
- Vervaeck, B.**, 'Literatuur als structuur en existentie. De romanpoëtica van Paul de Wispelaere'. In: Spinoy, E. *Mythe & Geschiedenis. De Wereld van Paul de Wispelaere*, Brussel 2003.

Wie is ‘Kader Abdolah’?

In de literaire wereld is het hebben van een of meerdere pseudoniemen eerder regel dan uitzondering. Het is daarom opvallend dat er in de literatuurwetenschap nog weinig aandacht is besteed aan het pseudoniemgebruik onder auteurs. Willem Bongers, programmeur van het Vlaams-Nederlands cultuurplatform Huis deBuren, geeft echter aan dat nadere bestudering van het pseudoniem vanuit literatuursociologisch standpunt interessante informatie kan opleveren omtrent de positie-inname van de auteur. De auteur die Bongers in dit artikel onder de loep neemt is Hossein Sadjadi Ghaemmaghami Farahani, oftewel Kader Abdolah.

Het pseudoniem als positie-inname

In de wereld van de kunst zijn pseudoniemen zo gangbaar dat we er bijna niet bij stilstaan. Toch is er eigenlijk iets vreemds aan de hand, iets wat je aanvoelt als je de situatie omdraait. Het zou bepaald vreemd overkomen als ik, zonder mezelf als kunstenaar of anderszins als publicist te afficheren, voortaan een pseudoniem zou gaan voeren.¹ ‘Goedemorgen bakker, ik, Multatuli, hij die veel geleden heeft, wens een brood!’ In het literatuurwetenschappelijke debat is er totnogtoe niet veel aandacht geweest voor pseudoniemen. (Van Zoggel 2009) Toch is het, zeker vanuit literatuursociologisch standpunt, interessant om het pseudoniem als strategisch element nader te bekijken. Het hebben van een pseudoniem is een positie-inname op zich, of, in de woorden van Jérôme Meizoz: ‘Il permet de marquer une nouvelle identité énonciative, de la distinguer de celle donnée par l’état civil. Au fond, le pseudonyme fait de l’auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière...’ Het pseudoniem is dus niet alleen ‘une précaution contre la censure’ of ‘une manière de susciter la curiosité’. Daarom stelt hij vast dat het pseudoniem te lezen is ‘[c]omme un indicateur de posture’. (Meizoz 2007: 18)

Mijn methode is een combinatie van literatuursociologisch en interpretatief onderzoek. In lijn met de onderzoeksmethode van Jérôme Meizoz, zoals hij die uiteenzette in zijn *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur* (2007), richt ik mij zowel op interne (primaire werken) als externe bronnen (interviews) en heb ik oog voor autorepresentatie (door de schrijver zelf) en heterorepresentatie (door andere actoren in het veld). De auteur die ik bespreek heet Hossein Sadjadi Ghaemmaghami Farahani.

1 In de virtuele wereld is dit uiteraard wél gangbaar, als reageerder op blogs of speler van inter-netspelletjes bijvoorbeeld.

hani (1954 -), maar hij is bekender onder zijn pseudoniem: Kader Abdolah (1980 -). De hoofdvraag is: welke positie-innames zijn er te onderscheiden als we 'Kader Abdolah' als een 'indicateur de posture' opvatten? En hoe zet deze lijn zich voort als je kijkt naar de verhalen die Abdolah vertelt wanneer men hem vraagt wat dan zijn 'echte' naam is? De focus ligt op verhalen die Abdolah rondom zijn schrijverschap creëert over zijn pseudoniem en zijn eigen afkomst en hoe deze twee elementen van zijn discursieve ethos tezamen bijdragen aan één poëticaal doel: de profilering van Kader Abdolah als literair strijder en spreekbuis voor onderdrukten, in Iran én in Nederland. In dit artikel is het me er nadrukkelijk niet om te doen de theorievorming over pseudoniemen een nieuwe wending te geven, het gaat er me vooral om een interessante casus over het voetlicht te brengen door enerzijds (de verhalen over) het pseudoniem bij één bepaalde auteur te onderzoeken en anderzijds een kijkje achter de verhalen te nemen door, in de mate van het mogelijke, te bekijken hoeveel waarheid erin zit...

Driedledige positionering

Het paradoxale aan het pseudoniem is dat het tegelijkertijd een verhullend én een openbarend effect heeft. De verhullende functie zorgt ervoor dat 'Kader Abdolah' de naam is geworden waaronder de biografische persoon Hossein Sadjadi Ghaemmaghami Farahani bekend is geworden: de biografische naam is bedekt geraakt onder een dikke laag 'Kader Abdolah'. Anderzijds blijkt dat het pseudoniem in veel gevallen bij andere actoren in het veld aanleiding geeft om te vragen naar het waarom van juist dit pseudoniem, waarna een terugkoppeling naar de biografische persoon snel is gemaakt – zeker in het geval van Abdolah.²

In de verhalen die Abdolah over zijn pseudoniem vertelt, spelen drie elementen een rol: de censuur, een of twee geëxecuteerde Koerdische vrienden en zijn betovergrootvader. In dit citaat komen de drie elementen samen.

Iedereen in mijn familie wilde schrijver worden. Ik wilde het ook, maar de schaduw van mijn over-overgrootvader was te zwaar voor mijn schouders. Daarom heb ik later als schrijver een schuilnaam gekozen, Kader Abdolah, de naam van een in het verzet gesneuvelde kameraad. Ook voor mijn eigen veiligheid was dat nodig. (Abdolah in Abrahams 1995)

Het pseudoniem 'Kader Abdolah' ontstond in Iran, alwaar hij twee clandestiene reportages publiceerde: *Wat willen de Koerden zeggen?* (1980) en *Koerdistan na het verzet* (1982). Deze boeken werden illegaal uitgegeven en onder de toonbank verkocht.³ Om de cen-

2 Om allerlei vervelende complicaties te vermijden (bijvoorbeeld steeds HSGF moeten schrijven), hanteer ik 'Kader Abdolah' als naam om naar de biografische persoon en de auteur te verwijzen. Ik hoop hiermee de lezer een dienst te doen.

3 Dit zegt Abdolah in een column uit 2001. Volgens diezelfde column is zijn illegale uitgever van toen '[e]en van de grootste uitgeverij van het vaderland geworden'. (Abdolah 2001)

suur te kunnen ontlopen, was een pseudoniem vereist. Hier speelt dus een authentiek motief om een pseudoniem aan te nemen een belangrijke rol: er was fysieke dreiging voor de daadwerkelijke persoon. Tegelijkertijd is het goed om te onthouden dat het niet strikt noodzakelijk zou zijn voor Abdolah om zijn pseudoniem in Nederland te handhaven. Dat hij dit wel gedaan heeft, mag gezien worden als een strategische keuze.

Het is onduidelijk of het bij de twee leden van het pseudoniem gaat om één of twee geëxecuteerde Koerdische kameraden. In enkele van de eerste interviews geeft Abdolah aan dat de gesneuvelde vriend 'Kader Abdolah' heette.⁴ Na 1999 zegt hij consequent dat hij zijn twee vrienden 'Kader' en 'Abdolah' zijn geëxecuteerd.⁵ In de column 'Wat wilde hij zeggen' schrijft Abdolah: 'Ikzelf draag een Koerdische naam: Kader Abdolah. Maar dat ben ik niet. Ik ben een ander. Ik verschuil me achter twee Koerden, twee vrienden: Kader en Abdolah.' (Abdolah 1999) Abdolah positioneert zich dus als iemand die letterlijk in de naam van anderen spreekt, de naam van gesneuvelde kameraden. Het gevolg is dat, elke keer als men hem naar zijn pseudoniem vraagt, hij in staat wordt gesteld om twee belangrijke elementen van zijn autorepresentatie in stelling te brengen: zijn status als politiek vluchteling en zijn gewenste rol van spreekbuis voor een onderdrukt volk.

'Ik kom uit een goed nest!'

In de verhalen die Kader Abdolah rond zijn afkomst en schrijverschap creëert, speelt de familietraditie een belangrijke rol en dan vooral in het spoor van zijn voorvader Mirza Abolghasem Ghaemmaghami Farahani, volgens Abdolah

'[p]remier, dichter en grondlegger van de moderne Perzische literatuur. Een heel beroemd man. (...) In de jaren twintig hebben mannen van de sjah hem in de paleistuin vastgehouden, hem een zakdoek in de mond gepropt en vervolgens een kogel door zijn hoofd geschoten'. (Abdolah in Wagenaar 1994)

Paradoxaal genoeg plaatst Abdolah zich middels een pseudoniem dat afstand neemt van de zware schaduw van zijn betovergrootvader alsnog in een eerbiedwaardige familietraditie van schrijvers en bij uitbreiding in de Perzische literatuur. Ook hier doet de eerder genoemde paradox zich gelden. Juist doordat Abdolah een pseudoniem

4 Voorbeelden van plekken waar het om één kameraad gaat zijn het hierboven geciteerde Abrahams 1995, Hoogervorst 1995/6, Kools 1996, Heymans 1997: 34, Roosenboom 1997 (een interview waarin bijna dezelfde formulering voorkomt als in Abrahams: 'Ik wilde ook schrijver worden, maar de schaduw van mijn overgrootvader was te zwaar voor mijn schouders. Daarom heb ik als schrijver een pseudoniem gekozen, de naam van een kameraad die in het verzet is gesneuveld.') en tot slot in Bresser 2002: 259.

5 Dat het gaat om twee kameraden zegt hij onder andere in de Zomergastenafllevering van 22-08-1999, daarnaast komt het voor in anoniem in *De Tijd* 04-02-2006, Knols 2008 en Arian 2008.

heeft gekozen, kan hij keer op keer die zware last van de schaduw van zijn voorvader oproepen en refereren aan zijn ‘werkelijke’ afkomst. ‘Ik kom uit een goed nest!’ zegt hij in een interview tegen Max Arian en dat is de ondertoon die in veel interviews hoorbaar is. (Arian 2008) De constanten in het bijna overal identiek voorkomende voorvaderverhaal zijn dat hij een zeer groot dichter was en grondlegger van de moderne Perzische literatuur, dat hij zich verzette tegen de sjah en daarom vermoord werd, dat het de droom van de familie was ‘[o]m nog een keer een beroemde schrijver te hebben’ die literaire wraak kon uitoefenen op de wrede machthebbers en dat Abdolah in een droom door zijn overgrootvader bezocht is met de boodschap dat hij die nieuwe grote schrijver zou worden: ‘Toen ik twaalf was, verscheen mijn over-overgrootvader op een nacht in een van mijn dromen. Hij zei tegen mij: “Wees rustig, jij bent het, jij wordt het...”’ (Abdolah in Abrahams 1995) Het verhaal over zijn illustere voorouder, nu eens betovergrootvader dan weer (over-)overgrootvader genoemd, komt voor in zeer veel interviews met Abdolah en verslagen van lezingen.⁶ Maar ook in aankondigingen van lezingen en in enkele bio- en bibliografieën wordt dit voorvaderverhaal rechtstreeks overgenomen.⁷ Vanaf de publicatie van *De reis van de lege flessen* (1996) is de omschrijving die op de eerste twee bundels voorkwam (dat hij ‘een lange traditie in de Perzische literatuur vertegenwoordigt’) nader ingevuld: ‘Kader Abdolah (Iran, 1954) stamt uit een familie met een lange traditie in de Perzische literatuur (...)’ (Abdolah 1996, cursivering WB) In 1996 meet Kader Abdolah zich eveneens een nieuw pseudopseudoniem aan, waarmee hij zich andermaal in de genoemde traditie plaatst: Mirza. ‘Mirza’ is een Perzische eretitel, een benaming voor een schrijver, een chroniqueur. Onder deze rubriektitel schrijft Abdolah tot op de dag van vandaag columns in *de Volkskrant*. De columns hebben ‘Mirza’ als boventitel en zijn ondertekend met ‘Kader Abdolah’. Hier werkt de eerder genoemde paradox evenzeer: eenieder die wil weten waar dat mysterieuze ‘Mirza’ voor staat, wordt doorverwezen naar een eerbiedwaardige Perzische traditie waarin Mirza Abolghasem Ghaemmaghami Farahani uiteraard een belangrijke rol vervult.

Ook op een institutioneel en strategisch zeer interessante plek, komen we een verwijzing naar Abdolahs voorouder tegen. Wanneer Abdolah in 2000 voorgedragen wordt om benoemd te worden tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw, twijfelt hij naar eigen zeggen heftig en krijgt hij er zelfs ‘acute rugpijn’ van. (Anoniem 2000)⁸ Door de moord op zijn voorvader is hij namelijk ‘princiepelijk tegen elke vorm

6 Na Wagenaar 1994 ook in: Neeffes 1995, Abrahams 1995, Van Vlerken 1995a en 1995b, Hoogervorst 1995/6, Kools 1996, Rooseboom 1997, Riemersma 1997, Guillet 1997, Jansen 1997, Jansen 1998, Hoeksema 1998 (verslag lezing), De Jong 2000, anoniem in *NRC Handelsblad* 28-04-2000, Boelsma 2000, De Knecht 2004a, 2004b en 2004c, Pronk 2005, De Visser 2007, Knols 2008, anoniem in *De Telegraaf* 26-04-2008 en tot slot in Arian 2008.

7 Anoniem in *Brabants Dagblad* 04-03-2000, anoniem in *Utrechts Dagblad* 06-03-2004 (korte bio- en bibliografie), anoniem in *Brabants Dagblad* 01-03-2008.

8 In *de Volkskrant* voegt hij daar een dag later aan toe: ‘Wat Kader Abdolah wel weet, is dat hij er slapeloze nachten van heeft gehad, zichzelf pijnigend met de vraag of hij het wel of niet zou aanne-

van monarchie' en hij stelt 'Ik Hossein kan geen ridder zijn.' Hij accepteert het lintje echter toch: 'Maar Kader Abdolah, een product van de Nederlandse samenleving, neemt het wel aan. Niet voor mezelf, maar voor alle minderheden in Nederland.' (Van Dinther 2000) De ene roeping, het fungeren als spreekbuis voor minderheden, wint het hier in het openbaar van de andere roeping, het navolgen van een door de monarchie vermoorde voorouder. Ruim een week later zal 'Abdolah als Abdolah' in zijn column zijn lintje nogmaals inzetten met een soortgelijk doel: 'Op 5 mei drukte ik op de knop van de muis om de betekenis van ridder op te zoeken: "Beschermer. Voorvechter." Ik pakte mijn zwaard en bevrijdde de kinderen die vijf, zes jaar geleden in het asielzoekerscentrum geboren waren en nog altijd wachtten.' (Abdolah 2000)

Een geweldige dichter

Niet alleen in het externe discours van de interviews refereert Abdolah aan zijn illustere voorouder. In het titelverhaal van Abdolahs debuutbundel *De adelaars* (1993) komt een korte passage voor waarin de moord op de overgrootvader genoemd wordt, alsmede het gegeven als zou er in de bergen een heiligdom zijn alwaar de grote dichter begraven ligt. (Abdolah 1993: 94-96) Interessanter is echter het openingsverhaal van Abdolahs tweede verhalenbundel *De meisjes en de partizanen* (1995): 'En toen waren wij aan de beurt.' Een kort verhaal of een lang prozagedicht (drie pagina's) dat zich laat lezen als een poëticaal statement – tot het gekozen vertelperspectief aan toe. Aan het woord is een verteller die zich doorgaans van de wij-vorm bedient, maar naar zijn vader verwijst vanuit het ik-perspectief. Het verhaal lijkt globaal een wij-verteller te hebben en opent met 'Wij waren met z'n elven.', maar vervolgt met 'Elf kleine jongens, de zonen van mijn vader'. (Abdolah 1995: 9, cursivering WB) Op zeven plaatsen komt deze frase ('mijn vader') voor. Je zou kunnen zeggen dat de ik-verteller het masker van de wij-verteller opzet, of beter, dat de 'ik' zich opwerpt om het verhaal van het 'wij' te vertellen: dat de ik-verteller zich positioneert als spreekbuis, als de enige zoon van de elf die het verhaal kan vertellen, als enige ware erfgenaam van de voorouder in wiens gedichten magie zat. Dat is dan ook het thema van het verhaal.

Het verhaal beschrijft een sprookjesachtig avondritueel waarin de vader zijn zoons vertelt over hun betreurde voorvader die 'de dichter van zijn volk' was, waarvan het volk 'zijn gedichten uit het hoofd' leerde en die vermoord werd door 'de mannen van de sjah' die 'een zakdoek in zijn mond' propten.⁹ Na het vertellen van de stichtingsmythe van het huis waarin de jongens, hun vader en grootvader wonen, wandelen achtereenvolgens opa, vader en de jongens naar de kraan om hun zakdoeken te wassen en die in een boom te hangen. De symboliek kan er nauwelijks dikker bovenop liggen: de opeenvolgende generaties verrichten dezelfde handelingen, handelingen die zeer ma-

men. "Ik heb er rugpijn van gehad, nachtmerries. Ik was tegen de monarchie, ik ben tegen de monarchie". (Van Dinther 2000)

9 Abdolah 1995: 9-10; de tekstuele overeenkomst met het eerder aangehaalde citaat uit het interview met Leonoor Wagenaar uit 1994 is hier evident.

terieel (de zakdoeken) herinneren aan hetgeen met de voorouder is gebeurd. Nadat de zakdoeken in de door opa geplante treurwilg (!) gehangen zijn, vragen de jongens wat er na de dood van de voorvader gebeurde met de magie in zijn vingertoppen:

‘En de magie? Ging die dood? Verdween die ook?’

‘Nee. De magie kon niet dood.’

‘Waar blijft die dan?’

‘Die zit nu misschien in de toppen van de vingers van één van jullie.’ (Abdolah 1995:

11)

Het moge de lezer inmiddels duidelijk zijn dat de magie in de vingertoppen van de ik-verteller is gaan zitten, een ik-verteller die met een schuin oog op de alomtegenwoordigheid van het voorvaderverhaal in de interviews via ‘Kader Abdolah’ gemakkelijk te koppelen is aan Hossein Sadjadi Ghaemmaghani Farahani.¹⁰

De voorvaderdraad wordt in Abdolahs fictie weer opgepikt in *Spijkerschrift* (2000). In zijn eerste grote roman citeert Abdolah op de eerste pagina’s uit het werk van zijn overgrootvader en noemt hem met naam en toenaam: ‘(...) kleine dorpen hadden altijd namen voortgebracht van mannen die de geschiedenis waren ingegaan. Zo ook een geweldige dichter, Ghaemmaghame Farahani, wiens gedichten iedereen uit het hoofd kent (...).’ Daarop volgt een kwatrijn in het Perzisch en de vertaling daarvan in het Nederlands. In een interview naar aanleiding van het verschijnen van *Spijkerschrift* benadrukt Abdolah dat het werk ook een eerbetoon aan zijn voorouder is. (De Jong 2000) In datzelfde interview vertelt Abdolah dat het dichtende personage Kasem Gan een oom van hem was en in de verklarende woordenlijst achterin leren we dat ‘Kasem’ de naam van een heilige is en ‘Gan’ ‘adel’ betekent. Tegelijkertijd is ‘Kasem (Gan)’ ook een mogelijke transliteratie vanuit het Perzisch voor de naam die hij eerder als Ghaemmaghame weergeeft: de naam van zijn betovergrootvader.¹¹

Zo representeert Abdolah zich dus intern (in zijn literaire teksten) en extern (in de interviews) als erfgenaam van een grote Perzische traditie, een traditie waar grote schrijvers en zelfs kleine profeten uit voortkomen: ‘Wij Farahani’s zijn zienertjes. We moeten maken, anders worden we ziek.’ (Abdolah in De Jong 2000) Dit schrijven van literatuur als roeping en als ziener, als erfgenaam van een grote Perzische traditie en

10 En mocht het de lezer onverhoopt toch ontgaan, dan is de auteur van het verhaal immer behulpzaam. In een interview met Annemiek Neefjes voor *Vrij Nederland* zegt hij: ‘Als één van mijn verhalen autobiografisch is (...) dan is het wel “En toen waren wij aan de beurt”.’ Blijkens dit interview plaatst Abdolah zich met de titel van het verhaal stevig in de Perzische verhaalcultuur: ‘De titel van het openingsverhaal, zegt Abdolah, is een variatie op een zinnetje uit *De geschiedenis van Behagi*: “Nu ben ik aan de beurt.”’ Dit werk is geschreven door een getuige-schrijver, een man die zich Bolfazl noemde... niet toevallig dezelfde naam als de hoofdpersoon uit Abdolahs eerste roman: *De reis van de lege flessen* (1997). (Abdolah in Neefjes: 1995)

11 Michael Beard wees me erop dat ‘Kasem’ een van de vele mogelijke transliteraties is van de naam van Abdolahs betovergrootvader. Zie daarover de volgende paragraaf.

als spreekbuis voor een familie en bij uitbreiding een volk en ‘de geschiedenis’ is een doorlopend element van Abdolahs poëtische opvattingen.

envoi De literair-historische status van Mīrzā Abū al-Qāsim Qā'im'maqām Farāhānī

Het is nauwelijks mogelijk om de verhalen die Abdolah vertelt over zijn leven te controleren, simpelweg omdat (voorlopig) het grootste deel van zijn leven zich afspeelde in Iran en er geen informatie is te vinden die teruggaat op een andere bron dan Abdolah zelf. Het is dan ook niet zeer verwonderlijk dat veel verhalen die hij vertelt, in dit geval over zijn afkomst en zijn voorvader, overgenomen worden tot in wetenschappelijke publicaties aan toe.¹² In het geval van Mīrzā Abū al-Qāsim Qā'im'maqām Farāhānī¹³ is er echter wel een blik achter de schermen mogelijk. Om te zien hoe deze voorouder in de wetenschappelijke literatuur over de Perzische literatuurgeschiedenis gerepresenteerd wordt, raadpleegde ik drie literatuurgeschiedenissen¹⁴ en consulteerde drie experts.¹⁵ Een eerste voorbehoud, tegelijk een cruciale en onoplosbare kwestie, is hier op zijn plaats: is Abdolah wel een achterkleinkind van deze Qā-maqām? Ahmad Karimi-Hakkak wees me er terecht op dat ‘illustrious ancestors typically have thousands of claims placed upon them by individuals all too eager to trace themselves to the luminaries of the past’. Dit in het achterhoofd houdend is de vraag hoe ‘illustrious’ Abdolahs vermeende ‘ancestor’ is en wat precies zijn status is.

In de drie door mij geraadpleegde literatuurgeschiedenissen komt Qā-maqām alleen in de oudste voor, het standaardwerk *A History of Persian Literature* (1959 [1924]) van Edward G. Browne. Een eerste opvallend feit is dat hij al in 1835 vermoord werd en

12 Zo lezen we in de ‘Biografie’ van het lemma ‘Kader Abdolah’ in het *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur*: ‘Zijn doofstomme vader was tapijtknoper, zijn oom een vooraanstaand imam en een van zijn voorouders dichter en premier van Perzië.’ (Brouwers 1997: 1) Sandra van Voorst heeft er in haar artikel weliswaar oog voor dat Abdolahs heterorepresentatie grotendeels terug te voeren is op zijn autorepresentatie, maar ontkomt daar in dit geval zelf ook niet aan; bij de introductie van Abdolah staat te lezen: ‘Hij is een nakomeling van een groot Perzisch schrijver en dichter die in Abdolah’s verhalen menigmaal terugkeert.’ (Van Voorst 2007: 15)

13 Een naam die volgens Dr Michael Beard ‘seems to have been transliterated differently pretty much every time it’s cited’. Wat Hans Jansen stelt over transcripties uit het Arabisch, gaat mijns inziens in dit geval ook op: ‘Wie Arabisch kent, heeft geen exacte transcriptie nodig, en wie geen Arabisch kent, heeft niets aan een exacte transcriptie.’ (Jansen 2008: 15) Voor het gemak houd ik dan ook de transcriptie van Browne 1959 [1924] aan.

14 Browne 1959 [1924], Yarshater et al 1988 en Karimi-Hakkak 1995.

15 Via Hinad Dinavari, vakspecialist van The Library of Congress in Washington, had ik mailcontact met Dr. Abbas Milani, director of Iranian Studies aan Stanford University, Dr. Michael Beard, specialist Middle Eastern Literature aan de University of North Dakota en Prof. dr. Ahmad Karimi-Hakkak, professor of Persian Language, Literature, and Culture aan de University of Maryland. Citaten in deze paragraaf komen uit de mailcorrespondentie die ik met hen voerde, waarbij vooral de vriendelijke mails van Michael Beard erg behulpzaam waren.

niet pas in 1870 of zelfs pas in de jaren twintig van de twintigste eeuw.¹⁶ Browne vermeldt ook een tweede en belangwekkender feit: de staatsman is niet dezelfde persoon als de dichter. De man naar wie Abdoloh verwijst als dichter is Mírzá Abu'l-Qásim Qá-maqám, maar de 'Deputy Prime Minister' is zijn vader (!): 'Mírzá 'Ísá of Farahan, called Mírzá Buzurg'. Over de literaire prestaties van de vader vermeldt Browne verder niets, behalve dat ze minder 'remarkable' zijn dan die van zijn zoon. (Browne 1959 [1924]: 311) Zoon Abu'l-Qásim werkte wel aan het hof, maar in een minder belangwekkende functie. Hij was in dienst als brievenschrijver – *ghost writer* avant la lettre – voor Fath-'Alí Shah (de toenmalige sjah). Volgens expert Michael Beard bestaan zijn brieven uit 'the most flowery diplomatic discourse I have ever seen' en zijn referenties aan Abu'l-Qásim doorgaans verbonden aan een specifieke brief waarin de sjah zijn excuses aanbiedt aan de tsaar van Rusland vanwege de moord op minister Grebaïodoff en zijn medewerkers in Teheran in 1829.¹⁷ Abu'l-Qásim was dus in eerste instantie medewerker van de sjah, totdat die overleed. Abu'l-Qásim 'fell into disgrace' (Browne 1959 [1924]: 311) en de nieuwe sjah, Muhammad Sháh, liet hem vermoorden. Of zoals Ahmad Karimi-Hakkak stelt: 'Qā'im'maqām was done in by his rivals in a series of court intrigues forever open to different interpretations.'

Hoewel Abu'l-Qásim poëzie schreef, is hij volgens Browne '[m]ore celebrated as a prose-writer, his numerous published letters being regarded by his countrymen as models of good style.' (Browne 1959 [1924]: 311) Dit beeld wordt bevestigd door de experts die ik consulteerde.¹⁸ Abbas Milani mailde me dat '[h]is book of letters to princes

16 Abdolohs verhalen over de periode waarin zijn betovergrootvader werd vermoord, zijn erg inconsistent. Zo zegt hij in onder andere Wagenaar 1994 dat hij in de jaren twintig van de twintigste eeuw werd vermoord en vernemen we in onder andere Abrahams 1995, Rooseboom 1997 en anoniem in NRC *Handelsblad* 28-04-2000 dat het rond 1870 moet zijn geweest. Ook de manier waarop hij werd vermoord varieert: in Wagenaar 1994 werd hij doodgeschoten, in het NRC zegt Abdoloh dat zijn voorvader werd gewurgd (vergelijk *De meisjes en de partizanen*, waarin de voorvader een zakdoek in de mond gepropt krijgt).

17 Deze brief is afgedrukt in Browne 1959 [1924], eerst in het Perzisch (312-314) en dan in het Engels (314-315). Het proza mag inderdaad bloemrijk genoemd worden. Een goed voorbeeld is een zin waarin de tsaar, aan wie de brief gericht is, eerst wordt omkleed met complimenten en dan wordt verzekerd dat de moord niet met toestemming van de regering is gepleegd: 'Be it not hidden and concealed from the truth-discerning judgement of that most eminent, equitable, and just King, that brilliant and glorious Sovereign, that Lord of land and sea, my noble-natured and fortune-starred brother, the Emperor of the Russian domains and their dependencies, whose rule is mighty and glorious, and whose standards are triumphant and victorious, that a disaster hath overtaken the Envoy of that State in the capital of this, by impulse of the vicissitudes of the time and the quarrels of his people with certain ignorant townsfolk, for which it is incumbent and obligatory on the acting officials of this Government to make reparation and give satisfaction.' (Browne 1959 [1924]: 314)

18 Het is ook mogelijk dat de feitelijke situatie andersom in elkaar steekt en zij op basis van Browne bevestigen wat ik daar zelf al las. Feit blijft dat ze niet de behoefte voelen om op basis van nieuwe inzichten tegen het uit de jaren twintig van de twintigste eeuw stammende standaardwerk in te gaan.

and political figures is considered a masterpiece of Persian prose' en Ahmad Karimi-Hakkak voegde daaraan toe: 'If anything the old Qā'im'maqām was known as a simplifier of the Persian prose style, not Persian poetry.' Ook Browne roemt Abu'l-Qásim vooral als versoberaar (!) van het Perzische (diplomatieke) proza en citeert alleen uit zijn verzen om zijn ambivalente houding jegens de Russen te demonstreren. (Browne 1959 [1924]: 316) De claim dat Abu'l-Qásim iets van doen zou hebben met modernisering in de Perzische poëzie, wordt door geen enkele bron onderschreven. Michael Beard: 'I don't think we're going to find any evidence of him as a proto-modernist.' Ahmad Karimi-Hakkak, auteur van *Recasting Persian Poetry. Scenarios of Poetic Modernity in Iran* (1995), een boek waarin Abu'l-Qásim veelzeggend niet voorkomt, stelt dat 'it would be a stretch to connect him to any modern or modernist movement in Persian poetry'. Abbas Milani tenslotte noemt hem weliswaar 'one of the great reformers of modern Persian prose,' maar ziet ook geen reden om hem als een poëtisch hervormer te beschouwen.¹⁹

Voor dit artikel is vooral de strategische waarde en performatieve functie van Abdolahs uitspraken van belang; het feit dat hij zich in een eerbiedwaardige Perzische traditie wil plaatsen en zich wil tonen als een gevluchte vertegenwoordiger van een groots poëtisch voorgeslacht, dat door politieke omstandigheden gefrustreerd, dóór hem op literaire wijze wraak wil nemen. Wanneer men echter iets dieper graaft dan deze verhalenoppervlakte, komen er interessante vragen boven die slechts met speculaties kunnen worden omgeven. Waarom benadrukt Abdolah zo sterk dat zijn voorvader een dichter was? Geen bron die ik raadpleegde heeft het over groots dichterschap als het om Abu'l-Qásim gaat. Het is natuurlijk mogelijk dat zijn gedichten regionaal in aanzien staan en dat het volk aldaar ze inderdaad uit het hoofd kent, maar waarom verhaalt Abdolah, zelf prozaschrijver, niet over de intersubjectief onbetwiste prozaïsche kwaliteiten van zijn voorvader? Zou het er wellicht mee te maken kunnen hebben dat zijn geroemde proza in opdracht geschreven werd van en zelfs ondertekend werd door de toenmalige politieke machthebber, de sjah? En dat de vergelijking tussen de politiek vluchteling Abdolah enerzijds en uiteindelijk slachtoffer (?) van 'court intrigues' Abu'l-Qásim anderzijds wellicht minder sterk opgaat dan Abdolah graag wil? Zoals ik al zei: het eindigt in speculaties, maar het lijkt erop dat het Mooie Grote Verhaal over Autoriteit Abu'l-Qásim een even interessant verhaal verbergt.

19 In het zeer recente Iranboek *Duizend-en-een-dromen* beschrijft Ann De Craemer onder andere haar tocht naar Arak en Farahan. Ze schrijft daarover: 'In Farahan, op zo'n vijftien kilometer van Arak, staat het standbeeld van Mirza Abolghasem Ghaem Magham Farahani (1779-1835), de betovergrootvader van Abdolah, die in de geschiedenis van Iran niet alleen politieke maar ook literaire sporen heeft nagelaten.' (De Craemer 2010: 76) Het lijkt er echter niet op dat De Craemer zich baseert op andere bronnen dan Abdolah zelf als het gaat om de afstammingskwesitie, en ook de 'literaire sporen' die ze vermeldt, worden helaas niet nader toegelicht.

Literatuur

- Anoniem**, 'Iraniër Kader Abdolah is te gast in 't Rondeel'. In: *Brabants Dagblad*, 04-03-2000.
- Anoniem**, 'Rugpijn Abdolah na lintje'. In: *NRC Handelsblad*, 28-04-2000, p. 3.
- Anoniem**, 'Een leven van verzet'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 06-03-2004, weekendbijlage.
- Anoniem**, "'Soms is het beter de radicalen aan de macht te brengen": Iraanse schrijver in ballingschap Kader Abdolah geeft aparte kijk op gebeurtenissen in Midden-Oosten'. In: *De Tijd*, 04-02-2006, p. 15.
- Anoniem**, 'Kader Abdolah naar bibliotheek'. In *Brabants Dagblad*, 01-03-2008, p. Bo6.
- Anoniem**, "Godelijke ingeving..."; Auteur Kader Abdolah laat Mohammed sterven'. In: *De Telegraaf*, 26-04-2008, p. 5.
- Abdolah, K.**, *De adelaars*, Breda 1993.
- Abdolah, K.**, *De meisjes en de partizanen*, Breda 1995.
- Abdolah, K.**, *De reis van de lege flessen*, Breda 1997.
- Abdolah, K.**, *Spijkerschrift*, Breda 2000.
- Abdolah, K.**, 'Wat wilde hij zeggen?'. In: *de Volkskrant*, 01-03-1999.
- Abdolah, K.**, 'De lepel van de ridder'. In: *de Volkskrant*, 08-05-2000.
- Abdolah, K.**, 'Romantiek'. In: *de Volkskrant*, 10-09-2001.
- Abrahams, F.**, 'De vrijheid kan soms een nachtmerrie voor me zijn'. In: *NRC Handelsblad*, 12-08-1995, p. 3.
- Arian, M.**, "'Ik heb de mens Mohammed ontdekt" Interview met Kader Abdolah'. In: *de Groene Amsterdammer*, 132 (2008), week 20.
- Boelsma, M.**, 'Kader Abdolah is geen vluchteling meer'. In: *Algemeen Dagblad*, 05-05-2000, p. 21.
- Bresser, J.P.**, *Jaren van verbeelding*, Amsterdam 2002.
- Brouwers, T.**, 'Kader Abdolah'. In: A. Zuiderent e.a. (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (november 2007).
- Browne, E.G.**, *A literary history of Persia. Volume IV. Modern Times (1500-1924)*, Cambridge 1959 [1924].
- Craemer, A. de**, *Duizend-en-één-dromen. Een reis langs de Trans-Iraanse spoorlijn*, Tiel 2010.
- Dinther, M. van.**, 'Kader Abdolah is te gast, dus komt hij niet in opstand'. In: *de Volkskrant*, 29-04-2000, voorpagina.
- Guillet, M.**, "'Ik vecht met mijn pen"; Kader Abdolah vertolkt de pijn van alle ballingen'. In: *Algemeen Dagblad*, 21-03-1997, p. 3.
- Heymans, J.**, *Sprong over de IJssel*, Enschede 1997.
- Hoeksema, S.**, 'Abdolah moet werken met spellingscontrole'. In: *Brabants Dagblad*, 04-06-1999.
- Hoogervorst, I.**, 'Je hebt de sleutel van je oude huis meegenomen, maar hij zal nooit meer passen. In gesprek met Kader Abdolah'. In: *BZZLLETIN*, 25 (1995/1996), nr. 231/232, pp. 105-109.
- Jansen, A.**, 'Portret schrijver-poeet Kader Abdolah'. In: *De Gelderlander*, 17-09-1997, Editie Achterhoek, voorpagina.
- Jansen, S.**, 'Schrijver Kader Abdolah; "Tegen de muur van het leven geduwd"'. In: *Opzij*, 26 (01-07-1998), in de reeks 'Met knikkende knieën, angst & moed'.
- Jansen, H.**, *Zelfkoraanlezen*, Amsterdam 2008.
- Jong, Anneriek de**, 'Weg uit Saffraandorp; Gesprek met schrijver Kader Abdolah'. In: *NRC Handelsblad*, 07-04-2000, p. 29.
- Karimi-Hakkak, A.**, *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran*, Salt Lake City 1995.
- Knegt, M. de**, 'Niet thuis in Nederland'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 19-02-2004.
- Knegt, M. de**, "'Wie over z'n dromen spreekt, krijgt ze niet. Dus ik zwijg"; Drijfveren Kader Abdolah'. In: *Haagsche Courant*, 23-02-2004, katern Delft.
- Knegt, M. de**, 'Weekend interview – Kader Abdolah'. In: *BN/DeStem*, 28-02-2004.
- Knols, K.**, "'Wees niet boos, het is gedaan uit liefde"'. In: *de Volkskrant*, 25-04-2008, voorpagina.

- Kools, F.**, “Ik ben een tak van een oude appelboom”. In: *Trouw*, 18-01-1996, p. 19.
- Meizoz, J.**, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève 2007.
- Neefjes, A.**, Ik wil in het Nederlands schrijven. Ben ik wel normaal?”. In: *Vrij Nederland*, 05-08-1995, pp. 71-72.
- Pronk, I.**, ‘Ramsey Nasr temt gistende, borrelende zaal vol jongeren’. In: *Trouw*, 18-03-2005, p. 7.
- Riemersma, G.**, ‘Proza dat ruikt naar aardappelen en gras Kader Abdolah heeft schrijven van God geleerd’. In: *de Volkskrant*, 14-03-1997.
- Rooseboom, H.**, ‘Kader Abdolah schreef roman over vluchtelingen in rijtjeshuis. “De Nederlandse taal is mijn tweede vaderland”’. In: *De Stem*, 06-03-1997.
- Visser, M. de**, ‘Kader Abdolah krijgt lachers op zijn hand in Haastrecht’. In: *AD/Groene Hart*, 26-03-2007, p. 5.
- Vlerken, P. van**, “Wie een snor draagt, verzet zich”. In: *De Gelderlander*, 07-09-1995.
- Vlerken, P. van**, ‘Kader Abdolah, Een Iraans schrijver in ballingschap’. In: *De Stem*, 29-12-1995, Editie Breda.
- Voorst, S. van**. ‘Wordt vervolgd: de receptie van Nederlandse migrantenliteratuur’. In: *Neerlandica Extra Muros* 45 (2007), nr. 1., pp. 11-22.
- Wagenaar, L.** ‘Behoeftte aan wraak op een literaire manier’. In: *Het Parool*, 04-10-1994.
- Yarshater, E et al**, *Persian literature*, Albany (New York) 1988.
- Zoggel, M. van**, ‘Literaire pseudonimiteit als samenspel van auteur en lezer’. In: *Spiegel der Letteren* 51 (2009), nr. 4, pp. 471-494.
- Zomergasten van 22-08-1999 (Adriaan van Dis ‘interviewt’ Kader Abdolah).

Eerst en vooral dank ik mijn scriptiebegeleider Geert Buelens voor zijn ondersteuning en geduld. Hij bracht mij in contact met Hira Dinavari (Library of Congress) en die verwees mij op zijn beurt door naar Abbas Milani, Ahmad Karimi-Hakkak en Michael Beard, die ik allen, maar vooral laatstgenoemde, bij deze hartelijk dank.

De man die Carré ging bezetten.

Het beeld van Harry Mulisch als geëngageerd schrijver.

In dit artikel onderzoekt Sander Bax, universitair docent aan de Universiteit Tilburg, hoe Harry Mulisch zich heeft gepositioneerd als geëngageerd schrijver. In de jaren zestig en zeventig 'bemoeide' deze publieke intellectueel zich met het maatschappelijke debat. Bax stelt dat deze geëngageerde periode uit Mulisch' oeuvre getekend is door een voortdurende reflectie op autonoom schrijverschap. Welk beeld van zijn eigen schrijverschap probeert Mulisch in De zaak 40/61, Bericht aan de rattenkoning, Het woord bij de daad en De toekomst van gisteren naar voren te brengen?

1. Op de grens van autonomie en engagement

Literaire schrijvers treden regelmatig op in het publieke domein om daar hun licht te laten schijnen over maatschappelijke kwesties. Dit 'literaire engagement' is al zo oud als de literatuur zelf, maar er zijn de afgelopen vijftig jaar grote veranderingen opgetreden in de manier waarop schrijvers er vorm aan geven. Om te begrijpen hoe naoorlogse literaire schrijvers invulling geven aan het geëngageerde schrijverschap, hebben we het theoretische concept 'de autonomie van de literatuur' nodig.¹ Dat concept verwijst naar de gedachte dat literatuur 'belangeloos' is en 'onpartijdig'.² Literatuur kan niet beoordeeld worden in termen van nut en winstgevendheid, noch in politieke of religieuze termen. Juist doordat zij zich aan deze dimensies onttrekt, kan zij het 'domein van de vrijheid' zijn dat maakt dat zij een belangrijke maatschappelijke impact heeft.³

Deze idee van autonomie wordt vaak geplaatst tegenover het literaire engagement, maar dat is niet terecht. Ik volg de Franse literatuurwetenschapper Benoit Denis als hij stelt dat het literaire engagement vanaf het einde van de negentiende eeuw 'especially makes sense, in so far as it questions the functional and symbolic frontiers within which an autonomized literary practice is conceived.' (2007: 32-33) Literair engagement is dus onlosmakelijk verbonden met autonomie. Wie zich presenteert als een geëngageerd schrijver, herdefinieert daarmee de literaire autonomie, enerzijds door de grenzen van de 'autonome literaire praktijk' op te zoeken, anderzijds door de auto-

1 Zie voor discussies hierover: Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes 2007; Marx 2008; Vaessens 2008.

2 Bowie 1990; Ferry 1993; Korthals Altes 2007; Schmidt 1989; Woodmansee 1994..

3 Bax 2007; Ruiter en Smulders 2010-1 en 2010-2; Ruiter 2010; Smulders 2010.

nome positie van de literatuur te gebruiken als een ruimte van waaruit de schrijver over de wereld kan spreken.

In haar oratie heeft Odile Heynders onlangs gewezen op de complexiteit van het fenomeen van de schrijver als publieke intellectueel. (Heynders 2009) Het betrokken schrijverschap heeft een aantal kenmerken: deze schrijvers zoeken een publiek, ze betreden daartoe de openbare ruimte, ze hebben politieke of ideologische opinies en ze schrijven daarover. Aan de ene kant is dit engagement dus een literair-sociale kwestie. De schrijver die de publieke ruimte betreedt, bevindt zich op het grensvlak tussen de ‘intieme sfeer’ (de schrijfkamer) en de ‘publieke sfeer’, en (daarmee) op dat tussen een onthechte en onafhankelijke positie enerzijds en een betrokken en (van een publiek) afhankelijke positie anderzijds. Daarnaast benadrukt Heynders het engagement als een esthetisch fenomeen: welke geëngageerde ideeën heeft een schrijver, in wat voor teksten (welke genres) verwoordt hij die ideeën en wat is de rol van fictionaliteit daarbij?

Engagement en autonomie zijn op een complexe manier met elkaar verweven. De autonome kunstenaar is vrij van de samenleving (door er niet financieel van afhankelijk te zijn en door in een eigen institutionele wereld te bewegen) en kan *juist daardoor* dingen schrijven die zo belangrijk zijn dat de burger zich er iets aan gelegen moet laten liggen: door zich vrij van die samenleving op te stellen creëert hij voor zichzelf de speelruimte om een prominente rol in de samenleving op te eisen. Wie niet aan een bepaalde positie gebonden is, kan immers die dingen aan het licht brengen die men in de rest van de samenleving niet durft te verwoorden. De keerzijde daarvan is dat we het begrip speelruimte in deze zin letterlijk moeten nemen: het is een vrijplaats, maar wel een plaats in de marge zonder direct effect op de werkelijkheid.

Deze positie lijkt op die van Frans Ruiter en Wilbert Smulders die ook de sterke verwevenheid tussen autonomie en engagement benadrukken. (Ruiter en Smulders 2010-1 en 2010-2.) Zij spreken over een autonoom schrijverschap: een definitie waarin werk en publieke figuur samen komen. Voor Ruiter en Smulders heeft de autonomie van de literatuur drie dimensies: een esthetische (waarin het Kantiaanse kennismoment centraal staat), een maatschappelijke (die vooral betrekking heeft op de sociaal-maatschappelijke rol van de schrijver) en een dimensie waarbij de aandacht uitgaat naar de subjectieve uitleving van de vrijheid. Deze drie dimensies van autonomie bakenen een ruimte af die gekarakteriseerd kan worden als ‘het probleem van de vrijheid’. Het gaat dan om de literatuur als maatschappelijke vrijplaats, de vrijheid van de verbeelding in de fictie en de vrijheid van het individu. De autonomie van de literatuur is zo belangrijk omdat zij alle pogingen omvat om de ‘vrijheid van het subject’ te verbeelden.

Ruiter en Smulders stellen dat de literatuur door haar bestaan als maatschappelijke vrijplaats eigenlijk automatisch geëngageerd is. Dat neemt natuurlijk niet weg dat er talloze auteurs zijn die zich expliciet als geëngageerd manifesteren. Deze auteurs zien de autonomie van de literatuur niet per se als een verworvenheid, maar rekken de grenzen van die autonomie op. De eerdergenoemde Benoit Denis laat zien dat deze

geëngageerde schrijvers voortdurend worstelen met hun positie op deze glijdende schaal. De centrale vraag die zij zich stellen is: 'hoe kan ik betrokken zijn, zonder daarmee mijn vrijheid op te geven?'. Denis maakt duidelijk dat literair engagement altijd meer is dan het gegeven dat een schrijver zich uitspreekt over de werkelijkheid. Elke geëngageerde schrijver moet opnieuw zijn positie definiëren ten opzichte van de autonome norm. Daarom bevat iedere geëngageerde literaire tekst een element van kritische zelfreflectie:

It is not just a matter of expressing the world and taking up a position in the political debate, it also means, above all, questioning literature, its social function, and the aesthetic modalities of its presence in and in relation to the world. (Denis 2007: 33)

De Nederlandse schrijver Harry Mulisch kan gelden als het ultieme voorbeeld van de schrijver als publieke intellectueel. In de jaren zestig en zeventig bemoeide hij zich nadrukkelijk met de maatschappelijke ontwikkelingen. Ik wil laten zien dat deze 'geëngageerde periode' uit Mulisch' oeuvre gekenmerkt wordt door een voortdurend her-nomen reflectie op het autonome schrijverschap. Er is niet één 'geëngageerde Mulisch', maar er is een periode in zijn oeuvre waarin hij zijn schrijverschap steeds opnieuw probeert te definiëren in termen van distantie en betrokkenheid, autonomie en engagement. Het gaat mij in deze beschouwing dus niet in eerste instantie om de ideeën die Mulisch in zijn 'documentaires' naar voren brengt, maar ik concentreer me op de beelden van het eigen schrijverschap die Mulisch in vier verschillende teksten creëert. Op die manier hoop ik het 'zelfreflectieve moment' aan het licht te brengen, dat volgens Denis kenmerkend is voor het geëngageerde schrijven. Dit 'zelfreflectieve moment' zouden we kunnen beschouwen als een 'positioneringsstrategie'. Het gaat dan om de strategieën die literaire schrijvers hanteren om bij te dragen aan de beeldvorming rondom hun oeuvre in het literaire veld.⁴

2. Het 'zelfreflectieve moment' in Mulisch' 'documentaires'.

In het oeuvre van Harry Mulisch onderkent men algemeen een 'geëngageerde' of 'journalistieke' periode.⁵ Na *Het stenen bruidsbed* uit 1959 schrijft Mulisch elf jaar geen romans meer. Tussen 1961 en 1973 publiceert hij (naast die ene roman *De verteller* uit 1970) een groot aantal teksten die aangeduid worden als 'reportages' of 'documentaires'.⁶ Het gaat dan om teksten waarin Mulisch zich manifesteert als een reporter die verslag doet van wat er in de wereld om hem heen gebeurt of waarin hij als een essayist nadenkt over semi-wetenschappelijke problemen. Opmerkelijk is in ieder geval dat Mulisch vanaf (ongeveer) 1959 meer aandacht in zijn werk lijkt te hebben voor de soci-

4 Zie hiervoor: Dorleijn en Van den Akker 2008.

5 Zie voor een bespreking en een relativisering hiervan Buurlage 1999, pp. 23-25 en 168-178.

6 De Rover (1987) noemt ze reportages, Buurlage (1999) munt de term 'documentaires', die ik zal blijven hanteren.

aal-politieke werkelijkheid. Als we Mulisch mogen geloven, is die ontwikkeling begonnen met een reis naar Oost-Europa in 1956. (Mulisch 1968: 25-26) Vanaf dat moment begint hij zich langzaam maar zeker te ontwikkelen tot een geëngageerd schrijver. Dit engagement begint met het volgen van en schrijven over het proces-Eichmann in 1961, en manifesteert zich zeer sterk in de boeken over provo (*Bericht aan de rattenkoning*, 1966) en over Cuba (*Het woord bij de daad*, 1968). In 1969 bereikt het zijn hoogtepunt als Mulisch zijn 'Meningen in marstempo' voorleest op het congres 'Schrijvers voor Vietnam' en als hij het in een twistgesprek opneemt tegen Willem Frederik Hermans. Vanaf 1970 echter lijkt de 'geëngageerde Mulisch' weer wat naar de achtergrond te verdwijnen, en komt de 'autonome' literator Mulisch weer meer naar voren. In 1970 verschijnen de roman *De verteller* en het verhaal 'Paralipomena Orphica', in 1971 begint Mulisch te dichten en in 1972 verschijnt het toneelstuk *Oidipous, Oidipous*.⁷ In de volgende paragrafen wil ik die ontwikkeling reconstrueren door in te zoomen op de reflectieve passages in vier van de 'documentaires'.

2.1 Een vreemdeling in Babylon: De zaak 40/61

De eerste tekst die ik wil bespreken, is de 'reportage' *De zaak 40/61*. Deze bundel bevat twaalf stukken die tussen maart en september 1961 verschenen in *Elsevier's weekblad*, naast twee grotere passages waarin Mulisch een dagboek bijhoudt van zijn verblijf in Jeruzalem. In deze tekst manifesteert Mulisch zich dus niet in de eerste plaats als literair schrijver, maar als journalist en dagboekschrijver. In de tekst zelf reflecteert Mulisch op deze verandering in zijn schrijverschap. Op een van de eerste avonden van het proces moet hij zijn verslag naar Nederland telegraferen, maar hij legt het af tegen de ervaren journalisten.

Thuis op topkonferenties en in revoluties schenen de meesten zich in het geschreeuw en gedrang zeer op hun gemak te voelen, maar voor een eenvoudig boekenschrijver was het niets gedaan. Gewend zijn manuskripten behaaglijk door de zon wandelend naar zijn uitgever te brengen, die hem met een glas sherry welkom heet, moest hij nu polen en brazilianen opzij dringen en met zijn vuist op tafel slaan om israelische telefonistes tot actie aan te zetten. (Mulisch 1961: 40)

De sherry drinkende grote schrijver voelt zich aanvankelijk wat minder op zijn gemak in de journalistieke hectiek, wat niet wegneemt dat hij zich er met enthousiasme in stort. Met name in de dagboekpassages beschrijft Mulisch zijn ontwikkeling als 'reporter'. Zo beschrijft hij de eerste dag in het gebouw waar het proces wordt gehouden.

Dan is het gekkenhuis in volle werking zichtbaar. Journalisten en militairen hollen het gebouw in en uit, meisjes sjouwen met kisten sinaasappelsap, arbeiders hijsen

7 Zie hiervoor: Bax 2010-1 en Bax 2010-2.

onbegrijpelijke machines de ramen in. Ook binnen wordt overal nog getimmerd. Post-, telegraaf- en telefoonkantoor zijn al ingericht; in de perszaal, die er uitziet als een schoolklas voor vierhonderd leerlingen, worden televisietoestellen geïnstalleerd, waarop het proces onafgebroken zichtbaar zal zijn. Ik loop rond als een vreemdeling in Babylon. (Mulisch 1961: 37)

Aan het begin van de tekst presenteert de ik-figuur zich dus vooral als een ‘vreemdeling’, iemand die niet helemaal past in het wereldje waarin hij zich begeeft. Toch doet hij in de passages die erop volgen uitgebreid verslag van het proces. Daarbij gedraagt hij zich net als andere journalisten. Hij spreekt met collega’s over de voortgang van het proces en hij slaagt erin om zo nu en dan hoofdrolspeler te spreken te krijgen (zoals de assistent van Eichmanns advocaat en openbaar aanklager Hausner). In juni lijkt hij zich helemaal in zijn element te voelen:

Snel en zeker ontwikkel ik mij tot een echte reporter: nu kan ik zelfs als een wereldprimeur aanbieden. Ja, zoals dadelijk blijken zal, mag ik in dit geval zelfs wel zeggen: een kosmische primeur. Het is mij gelukt om gedurende een half uur inzage te krijgen in Eichmanns autobiografie, die hij tijdens zijn gevangenschap heeft geschreven. (Mulisch 1962: 152)

Anders dan de gemiddelde journalist besteedt Mulisch in zijn dagboeken veel aandacht aan tegendraadse observaties, politiek-filosofische duiding en aan de beschrijving van zijn belevenissen *naast* het proces. Uit deze dagboekpassages komt dan ook het beeld naar voren van een schrijver die balanceert tussen zijn ‘oude’ identiteit als schrijver en een ‘nieuwe’ identiteit als reporter. Die ontwikkeling gaat niet van de ene op de andere dag. Mulisch laat dat merken door te doen wat we van een schrijver verwachten: verslag doen van zijn (afstandelijke) verwondering.

Hoe zeer het beeld van Mulisch’ als geëngageerd schrijver gekleurd wordt door de manier waarop de schrijver zichzelf portretteert, blijkt wel als we Mulisch in 1966 zien terugblikken op dit begin van zijn schrijverschap. Beschrijft hij zijn ontwikkeling tot journalist in 1962 enigszins aarzelend, vier jaar later presenteert hij het als de normaalste zaak van de wereld. Als hij hoort dat Eichmann is opgepakt, weet hij onmiddellijk dat hij dat proces wil verslaan.

Dat was het! Nog dezelfde dag stond ik op de stoep van Het Parool. Maar de toenmalige hoofdredacteur wenste mij pas de volgende week te ontvangen. Tien minuten later zat ik bij de hoofdredacteur van De Volkskrant. Die had zojuist iemand anders gekontraakteerd om het proces in Israël te verslaan; maar hij nam de telefoon en belde Elseviers Weekblad, waar een half uur later de zaak binnen vijf minuten geregeld was. (Mulisch 1966: 26)

Mulisch schrijft dit in het begin van *Bericht aan de rattenkoning* (1966). Hieruit spreekt

een totaal ander schrijversbeeld dan uit de hiervoor geciteerde passages uit *De zaak 40/61* (1962). De ik-figuur uit deze laatste 'documentaire' is een observerende, afstandelijke schrijver die zich de gedragingen van een reporter soms tegen wil en dank eigen probeert te maken, terwijl de ik-figuur uit *Bericht aan de rattenkoning* wil benadrukken hoe snel hij op de actualiteit reageerde en hoe hij zich in kringen van hoofdredacteurs bewoog. Hoewel beide ikfiguren beschouwd kunnen worden als representaties van de geënageerde schrijver Harry Mulisch, is er nogal wat verschil tussen de twee.

Het is interessant om te reflecteren op wie er in de 'documentaires' aan het woord is. Omdat het een journalistieke of essayistische tekst is, zijn we geneigd om de ik-figuur onomwonden gelijk te stellen aan de auteur Harry Mulisch. Maar uit het voorgaande wordt duidelijk dat we dan de subtiele verschillen tussen de teksten uit het oog verliezen. Jos Buurlage heeft laten zien dat Mulisch in de 'documentaires' gebruik maakt van verteltechnieken uit het arsenaal van de romancier. Hij onderscheidt in deze teksten door de auteur geconstrueerde vertellers en personages: 'Mulisch heeft een 'Mulisch' met picareske trekken gecreëerd, van wie niet met zekerheid valt uit te maken hoe dicht deze bij de auteur staat. De picaro draagt daardoor bij aan de destabilisatie: hoe serieus moet de lezer zijn uitspraken nemen?' (Buurlage 1999: 120)

Buurlage heeft gelijk als hij het geconstrueerde karakter van de vertellende stem in de 'documentaires' benadrukt, ook constateert hij terecht dat Mulisch in deze teksten gebruik maakt van romaneske verteltechnieken. Voor Buurlage zijn de 'documentaires' er op gericht om verwarring te zaaien bij de lezer, die niet mag vastroesten in gefixeerde opvattingen. Daarmee doet hij naar mijn smaak te weinig recht aan het gegeven dat in deze teksten een verteller aan het woord is die wel degelijk wezenlijke en reële uitspraken wil doen over de actuele gebeurtenissen die hij beschrijft. Ik zie het gebruik van deze verteltechnieken dan ook eerder als een onderdeel van wat de auteur met deze teksten wil vertellen. Ik spreek in dit geval dus liever over een ik-verteller met de naam Harry Mulisch, die we kunnen zien als een autofictionele constructie van de auteur Mulisch. (Heynders 2010) We kunnen deze autofictionele passages lezen als reflecties van de auteur op zijn eigen schrijverschap en dan vooral op de plaats daarvan in het politieke domein.

2.2 In het hol van de Nederlandse Leeuw: Bericht aan de rattenkoning

In *Bericht aan de rattenkoning* zien we een andere Harry Mulisch dan in *De zaak 40/61*. In dit boek doet hij verslag van zijn 'drie weken durende woede- en lachaanval'. Hij noemt de tekst een 'bericht' en geeft aan dat het niet slechts 'over' de gebeurtenissen gaat, maar dat het er deel van uitmaakt'. Dat illustreert mooi de positie van de ik-figuur in deze tekst. Hij is niet langer de gedistantieerde intellectueel die hij in *De zaak 40/61* was, maar hij presenteert zich nu als iemand die de gebeurtenissen direct heeft meegemaakt. Toch staat ook in deze 'documentaire' het spanningsveld tussen onafhankelijkheid en betrokkenheid centraal, niet voor niets wordt 'woede' afgewisseld met 'lachen'.

De betrokkenheid blijkt uit een aantal scènes in het boek. Om te beginnen het gedeelte waarin Mulisch vertelt over de beroemde rel uit 1963 rondom het televisieprogramma *Zo is het toevallig ook nog eens keer*. In het hoofdstuk 'Hysterisatie door de tevee' neemt hij het op voor Mies Bouman die na de provocerende uitzending nogal onder vuur ligt.

Alleen Het Parool, inmiddels voorzien van een hoofdredacteur die minder verzot was op wachten, stelde zijn kolommen open voor een massieve tegenaanval van Hugo Claus, Cees Nooteboom, Willem Frederik Hermans en mij. Tegelijk was ik al met een paar vrienden bezig met het samenstellen van het pamflet *Pays Bah*; van de ene dag op de andere was mijn huis veranderd in een redaktiekantoor, waar in alle kamers meisjes achter schrijfmachines zaten te ratelen, mannen stuken zaten te schrijven, medewerkers in en uit liepen, en waar de vloer bezaaid was met de honderden scheldbrieven, die de van MIES in bouwman veranderde Mies Bouwman had ontvangen. (Mulisch 1966: 49)

Dit is geen autonome, afzijdige schrijver meer, maar deze auteur presenteert zich als een spin in het mediaweb die, geflankeerd door enkele andere grote schrijvers, het gevecht aangaat met de reactionaire massa. In zijn eigen bijdrage in *Het Parool* wordt dit collectieve schrijverschap nog sterker uiteengezet. Mulisch schrijft in de 'wij-vorm' en presenteert zich daarmee als de woordvoerder van een generatie:

Uw gekwetstheid en uw haat zijn ons te oud. Zelfs uw goede eigenschappen, die vooral uit voornemens bestaan, zijn ons te oud. U bent te oud voor ons. Nog 25 jaar en u bent goddank uitgestorven. (Mulisch 1966: 52)

Ook tegen het einde van de 'documentaire' is er een passage waar Mulisch in de wij-vorm schrijft. Mulisch en enkele andere intellectuelen verliezen het vertrouwen in de Nederlandse rechtsstaat. Ze besluiten daarom om een door veel toonaangevende intellectuelen ondertekende advertentie in de krant te plaatsen, waarin ze hun zorgen uiten. Omdat er in deze periode veel rellen zijn in Amsterdam, weigeren *Het Parool* en andere kranten de tekst. Als er in politiek Den Haag tumult ontstaat over deze kwestie, wil *Het Vrije Volk* de advertentie ineens wel hebben, en wordt er een telegram naar de Kamervoorzitter gestuurd waarin de advertentie wordt aangekondigd.

Op dat moment was ik al met de lijst namen op weg naar Den Haag in mijn pijlsnelle automobiel. Omdat iedereen naar de TEEVEE zat te kijken waren de wegen verlaten, en met een vaart van 150 kilometer per uur waagde ik mij Nederland in. Bij het binnenkomen van 's-Gravenhage begon ik luidkeels volksliederen te zingen, opdat niemand zou merken dat ik een amsterdammer was. Op het Binnenhof, in het hol van de Nederlandse Leeuw, heb ik wel enkele angstige minuten doorstaan. Ik gaf de

lijst aan een bode, met de mededeling, dat de minister-president er om zat te springen, waarop hij er geschrokken mee wegsnelde. (Mulisch 1966: 193-194)

In *Bericht aan de rattenkoning* verschijnt Mulisch als een geëngageerd schrijver die samen met andere grote schrijvers een expliciet maatschappijkritisch geluid laat horen. Daartoe gebruiken ze de publieke media. Bovendien schrikt de schrijver er in de hiervoor geciteerde passage niet voor terug om het centrum van de macht op te zoeken om zijn invloed te doen gelden. Het hier geportretteerde schrijverschap is dus zeer geëngageerd. Maar als de groep betrokken burgers echter gevraagd wordt om een 'comité van waakzaamheid' op te richten, weigert Mulisch om daaraan mee te doen. Hij wil niet zelf een regent worden.

Maar onze kracht was juist, dat wij *niet* geïnstitutionaliseerd waren, dat er geen eigenlijk 'wij' is. Ook op de advertentie stonden onze namen niet als de regenten van het initiatief vermeld. 'Wij' zit altijd anders in elkaar: soms hoor ik er bij, soms niet. 'Wij' zijn niet een soort tegenregenten, zoals er tegenregeringen en tegenpauzen zijn. (Mulisch 1966: 194)

Deze passage laat zien dat er in deze 'documentaire' ook een voortdurende aarzeling is ten opzichte van al te directe (politieke) betrokkenheid. Mulisch wil niet gebonden worden in een comité, maar hij wil de politiek wel aanspreken. Hij is dus betrokken, maar wel vanuit een onafhankelijke positie. Dat wordt ook duidelijk als we passages lezen waarin hij ervoor kiest om een wat meer teruggetrokken en beschouwende positie in te nemen. Dat merken we vooral wanneer Mulisch de lezer uitlegt wat er allemaal in Amsterdam gebeurde. Hij stelt zich dan op als een 'historicus van het heden', die het historische materiaal meteen interpreteert. Bovendien presenteert hij zich herhaaldelijk expliciet als toeschouwer. Hij loopt rond op het Leidseplein en het Spui, niet als deelnemer aan de happenings, maar eerder als waarnemer. Zijn betrokkenheid bij de gebeurtenissen wordt niet zelden veroorzaakt door acties van anderen. Mulisch ligt dit alles toe aan de hand van iets wat hemzelf is overkomen. Op een avond in maart 1966 volgt hij een rel op het Leidseplein, als hij door een agent met een politiehond gemaand wordt om door te lopen. Hij loopt door in de aangegeven richting, maar wordt door een andere agent weer teruggestuurd.

Op dat moment kwam over de stoep een agent te paard op mij af en schreeuwde: 'Opsodemieten!' Ik wilde mij, gezagstrouw staatsburger die ik ben, alweer in de aangegeven richting begeven, maar daar naderde een agent die met zijn lange lat in de richting van het paard wees en schreeuwde: 'Nee, die kant op, jij!' Daarop wendde ik mij tot de agenten die uit het raam hingen en vroeg:

'Zoudt u mij misschien willen vertellen, welke kant ik eigenlijk op moet?'

Waarop één van de agenten met zijn ogen half dicht begon te knikken en zei:

'Wij komen elkaar nog wel eens tegen, Harry Mulisch.'

‘Dat zal best,’ zei ik. ‘Ik woon in deze wijk.’

Hij bleef knikken.

‘t Is dat we er nu niet uit mogen, maar met jou reken ik nog wel af.’ (Mulisch 1966: 96)

Deze scène, waarin Mulisch heen en weer wordt gestuurd door twee agenten, illustreert het spanningsveld dat in deze tekst centraal staat. Mulisch is dan weer een geëngageerd schrijver, dan weer een belangstellend toeschouwer en dan weer een betrokken deelnemer aan de historische gebeurtenis. Hij pendelt voortdurend heen en weer tussen de onafhankelijke kunstenaar met afstand tot de gebeurtenissen en de betrokken schrijver die meehelpt de politieke omwenteling te bewerkstelligen. Het zelfreflectieve moment in *Bericht aan de rattenkoning* vestigt onze aandacht op Mulisch’ balanceren op het grensvlak van engagement en autonomie.

2.3 Pathetisch bewegend met een automatisch geweer: *Het woord bij de daad*

De zaak 40/61 werd een ‘reportage’ genoemd, het vorige boek een ‘bericht’, *Het woord bij de daad* krijgt als ondertitel ‘Getuigenis van de revolutie op Cuba’. Die ondertitel laat direct al zien dat Mulisch in deze ‘documentaire’ een stapje verder gaat. Hoewel het woord ‘getuigenis’ ook de connotatie van ‘getuige’ bezit, wil het natuurlijk meer zeggen: het is een ‘verklaring die iemand aflegt’, een expliciet *statement*. Balanceerde Mulisch in *Bericht op de rattenkoning* nog tussen distantie en betrokkenheid, in deze tekst positioneert hij zichzelf zeer expliciet als een betrokken schrijver die zonder scrupules uiting wil geven aan zijn bewondering voor Fidel Castro’s Cuba. Hij doet dat door verslag uit te brengen van zijn twee reizen naar het eiland (in juli / augustus 1967 en januari 1968), te vertellen over wat hij er aantreft, en door dit alles in een politiek-theoretisch kader te plaatsen.

In *Het woord bij de daad* bevindt de schrijver zich voortdurend tussen de politieke elite. Hij bezoekt hooggeplaatste Cubanen, die hem rondleiden en van alles laten zien. Mulisch houdt in dit boek een pleidooi voor de Cubaanse variant van het communisme, vooral door feitelijk en zonder al te veel commentaar de positieve dingen te beschrijven die hij ziet. Vandaar dat Mulisch in dit zo veelvuldig spreekt in de wij-vorm. Als hij beschrijft hoe hij door de Cubaanse regering ontvangen wordt, gebruikt hij de woorden:

Men was onder vrienden. Hoe moet ik het uitdrukken? Een paar dagen eerder hadden de vietnamezen buiten Havana een afscheidslunch gegeven: om en om waren wij onder de loggia aan de tafels gerangschikt: een dichter, een meisje van het Nationaal Bevrijdingsfront, een schilder, een jongen van het Front, een zanger, een meisje, een vietnamese kolonel, een *comandante*...; de oude Carlos Puebla, ‘de stem van de revolutie’, kwam met zijn gitaar en zong over de *ley de reforma urbana*, en over Ernesto Che Guevara, op dat moment nog in leven. Wie zou niet ontroerd worden? (Mulisch 1968: 229)

In een latere passage in de roman reflecteert de ik-verteller uit deze documentaire expliciet op deze verandering. Door zo sterk partij te kiezen, is er van een autonome en onafhankelijke schrijver niet veel meer over. In *Bericht aan de rattenkoning* stond de betrokken schrijver nog tegenover de heersende klasse van regenten, in deze tekst toont hij slechts zijn betrokkenheid met een heersende klasse die het in zijn ogen juist aanpakt.

Voor het eerst roeide ik niet tegen de stroom op, de stroom van de algemene overtuiging, de officiële politiek; voor het eerst begon ik te begrijpen, hoe een bourgeois in mijn eigen land zich moet voelen, wanneer hij van bovenaf zijn eigen opvattingen hoort reproduceren. Ik hoorde de mijne, maar met dit verschil, dat er weliswaar een minister aan het woord was, maar niet ‘van bovenaf’.

(...)

Hoe ondenkbaar, dat ik in een burgerlijke samenleving met hoge militairen zou praten! Niet alleen, dat ik mijn vrienden niet meer onder ogen zou kunnen komen, het gesprek zou na vijf minuten verzanden in onverzoenlijke herrie of gelaten schouderophalen – wanneer zij al op het idee kwamen om met iemand als ik te praten.

(Mulisch 1968: 130-131)

Mulisch beseft hier dat hij zijn onafhankelijkheid dreigt te verliezen door zo expliciet betrokken te zijn. Hoewel hij dit gevaar weganalyseert, zijn er in het boek wel meer plaatsen te vinden, waarop Mulisch even een pas op de plaats neemt en zich lijkt te realiseren dat hij hier vooral als betrokken burger aan het woord is, maar nauwelijks nog als literair schrijver. Dat probleem wordt nog eens geïllustreerd tijdens een gesprek met Fidel Castro.

In hoofdstuk vier van de documentaire vertelt Mulisch over de twee ontvangsten op het presidentiële paleis. Steeds was het de vraag of hij Fidel Castro zou gaan ontmoeten. Aan het einde van het hoofdstuk beschrijft hij hoe hij met schrijvers K. S. Karol, Jorge Semprun en André Gorz zich te wachten tot zij op ‘audiëntie’ mogen bij Fidel. Ook in deze passage valt weer op hoe ‘onderdanig’ de Westerse schrijvers zich gedragen ten opzichte van het Cubaanse gezag. Na afloop van de basketbalwedstrijd ontstaat er een gesprek met Fidel Castro, onder meer over de relatie tussen kunst en de revolutie. Castro noemt de film *Tierra en trance*, van Glauber Rocha.

Het was een gestileerd, volstrekt ongeloofwaardig verhaal van een dichter, die vertoeft aan het hof van een zuid-amerikaanse diktator, die nu en dan, met een vlag staande in een open auto, door de verlaten straten van zijn hoofdstad rijdt. Ofschoon een goed en gevoelig mens kan de dichter er niet toe komen, de zijde van het volk te kiezen; nu en dan ziet men hem, al of niet in een droom, als een symbolische guerillero op een horizon, minutenlang pathetisch bewegend met een automatisch geweer. Met Hugo Claus en Peter Schat had ik na afloop van de voorstelling urenlang overwogen, wat wij er van moesten denken. Wat het eenvoudig een melodra-

ma? Wat het een meesterwerk? Wij werden het ten slotte eens op de formule, dat Godard – die wij alle drie bewonderden – ongetwijfeld het laatste zou vinden. En nu was hij dan in gezelschap van Fidel Castro. Als er op Cuba zo'n cineast was, zei hij, kon hij van de regering op alle steun rekenen, die hij maar wilde. (Mulisch 1968: 124-125)

Deze scène illustreert mooi het probleem van deze 'documentaire'. We zouden haar dan ook kunnen lezen als een 'mise-en-abyme'. Het verhaal over de dichter die aan het paleis van een dictator verblijft, spiegelt natuurlijk de positie van Mulisch, Claus en Schat in Cuba. Kiezen ze voor het volk en geven ze daarmee hun autonomie volledig op, of stellen ze op de een of andere manieren hun positie als onafhankelijk schrijver veilig? Net als deze Nederlandse kunstenaars aarzelt de dichter uit de film tussen politieke betrokkenheid en distantie. Die aarzeling kennen we inmiddels uit *De zaak 40/61* en *Bericht aan de rattenkoning*, maar hij is in *Het woord bij de daad* veel minder expliciet aanwezig. Het is veelzeggend dat de drie Nederlandse kunstenaars niet weten wat ze van de film moeten vinden. Als ze niet zelf in de ban van Cuba waren geweest, dan hadden ze de film ongetwijfeld als een melodrama afgedaan (waarmee Mulisch terloops anticipeert op de kritische receptie van zijn eigen boek). Nu ze zelf in deze positie zijn, weten ze het niet. Het is interessant dat ze hun oordeel uitbesteden aan de Franse filmmaker Jean-Luc Godard, die er om bekend stond esthetiek en politiek graag te vermengen en die zich solidair verklaarde met de studentenbeweging van 1968. De conclusie moet zijn dat Mulisch zich hier portretteert als de 'pathetische guerrillero' aan de ene kant, en als de 'autonome kunstenaar' aan de andere kant: het geëngageerde schrijverschap heeft dus duidelijk twee gezichten.

2.4 Op de uitkijk staan en waarschuwen voor aanvallen in de rug: *De toekomst van gisteren*

We maken nu een tijdssprong naar 1972, het jaar waarin Mulisch *De toekomst van gisteren* publiceert. Aan het slot van deze documentaire beschrijft Mulisch zijn ervaringen tijdens de meirevolutie in Parijs 1968. Als eerste moeten we dus opmerken dat er in dit geval een periode van vier jaar is verstreken tussen het moment van 'beleven' en het moment van 'vertellen'. Bij de drie vorige 'documentaires' was die tijdsafstand veel kleiner. Het effect daarvan is dat er in deze tekst veel meer wordt teruggekeken en gereflecteerd. Bovendien maken de passages over mei 1968 deel uit van een groter verhaal. Mulisch' belevenissen aldaar vormen een van de drie uitvoerig uitgelegde redenen dat de roman *De toekomst van gisteren* niet is verschenen.

Interessant is in ieder geval dat de Mulisch uit 1972 een belangrijke herijking van zijn geëngageerde schrijverschap situeert in Parijs, mei 1968. Hij beschrijft hoe hij een café bezoekt waar hij allerlei linkse intellectuelen tegenkomt die hij nog kent uit Havana. Hij komt tot het besef dat deze schrijvers vooral lijken te willen profiteren van het werk van studenten en arbeiders. Het is veelzeggend dat Mulisch vervolgens naar zijn hotelkamer gaat om een bad te nemen:

Zuchtend in het hete water dalend, overwoog ik dat mijn taak misschien inderdaad was uitgeput met op de uitkijk te staan en te waarschuwen voor aanvallen in de rug. Maar misschien was dat eigenlijk niet eens zo weinig, misschien was dat zelfs wel een onontbeerlijke functie, en was het vooral zaak om zich tot die onontbeerlijkheid te beperken, ten einde haar niet door pseudo-activiteiten te ontkrachten. (Mulisch 1972: 235)

De schrijver moet dus niet in 'pseudo-activiteiten' vervallen, maar vasthouden aan zijn onontbeerlijke positie van 'op de uitkijk staan en waarschuwen'. Het beeld dat in deze passage van het schrijverschap gecreëerd wordt, wijkt radicaal af van het beeld dat we kennen uit *Het woord bij de daad*. Mulisch beperkt in zekere zin zijn taak: niet langer deelnemen aan de gebeurtenissen, maar toekijken en waarschuwen. Hij breekt met het activisme uit de jaren ervoor en hij ziet het als de taak van de schrijver om vanuit een veilige en onafhankelijke positie zijn steentje bij te dragen.

Iets later beschrijft Mulisch hoe café Brasserie Lipp is omgetoverd in een partijbureau. Daar hadden de Nederlandse bladen kunnen zien dat hij absoluut geen salon-communist is, onder dit soort echte communisten ontpopt hij zich eerder als 'anticommunist'. Hij beseft wel dat dit een ingewikkelde kwestie is: hij pendelt heen en weer tussen betrokkenheid en distantie.

Ik heb mij er bij neergelegd, dat ik geen arbeider ben die staken kan. Ik ben op mijn manier natuurlijk wel iemand die werkt, wanneer het althans geen zonnige dag is, en ik kan natuurlijk ook wel staken, maar sociaal betekent dat niets. (...) En ik – welk gevaar bedreigt mij? Er zijn in de loop van de geschiedenis al heel wat schrijvers afgemaakt, maar dan om wat zij schreven, niet omdat zij de arbeider uithingen. De daden van een schrijver zijn zijn woorden. Ik zou de wormen en hyena's van de reactie geen groter dienst kunnen bewijzen dan door te doen, wat zij voor mij konsekwent achten en met de regelmaat van een klok van mij eisen: suikerriet te gaan kappen op Cuba, of mij aan een draaibank op te stellen, want dan was ik onschadelijk. Uit de mond van cubanen of arbeiders heb ik die eis dan ook nooit gehoord. Stalin was een man die dat soort dingen eiste van schrijvers, en ook zijn motief was om hen onschadelijk te maken. En als dat niet hielp, kregen zij een nekschot. Men weet dus in wiens gezelschap men is met die eis. (Mulisch 1972: 240-241)

Een schrijver die iets 'doet', is onschadelijk gemaakt, want een schrijver werkt met zijn woorden. Mulisch verdedigt hier zijn eerder geformuleerde stelling dat een schrijver geen activist moet zijn, maar iemand die vanaf een afstand over de gebeurtenissen schrijft en op die manier zijn steentje bijdraagt aan de revolutie. Meer dan in de andere drie 'documentaires' benadrukt Mulisch hier het belang van de autonome positie van de schrijver. Moest hij in *De zaak 40/61* en *Bericht aan de rattenkoning* de positie van toeschouwer tegen wil en dank verlaten, in *De toekomst van gisteren* begint Mulisch die onafhankelijke positie te herijken.

Deze verandering in zijn poëtische denken is begonnen in mei 1968, zo stelt de verteller van *De toekomst van gisteren*. Hij illustreert dat met een anekdote over de ‘bezetting’ van theater Carré op 30 mei 1968. Rond die tijd ging het gerucht in Amsterdam dat hij en wat andere intellectuelen die avond het theater gingen bezetten. Ze waren immers net terug uit Parijs en men verwachtte dat ze die ervaringen zouden gebruiken om ook in Amsterdam revolutie te ontketen. Mulisch echter zag niet zo veel heil in een bezetting. Tussen twee uitvoeringen, een van Andriessen en een van Schat, houdt Mulisch een toespraak over verandering en onveranderlijkheid en over een kapitalist die Carré wil afbreken en het dus ‘gestolen heeft van de Amsterdammers’. Na afloop wordt het stil, iedereen kijkt naar hem.

Maar verder deed niemand iets, en ik zag ogen op mij gevestigd; mijn naam werd geroepen. Ik was degene, die zich verbaal het meest geprononceerd had in de afgelopen jaren, van Provo tot Cuba, –het was duidelijk, dat ik de man zou zijn die Carré ging bezetten. Maar juist het feit, dat het blijkbaar van mij afhing, stijfde mij in mijn opvatting dat het niet moest gebeuren: het zou niet meer dan een happening worden. (Mulisch 1972: 239)

In deze scène zien we de geëngageerde schrijver Mulisch als het ware bevroren op het podium. Hij wil niet langer de actieve voorloper zijn, liever wil hij iets creatiefs creëren: een happening. Er moet, zouden we kunnen concluderen, altijd een balans zijn tussen woede en lachen, tussen engagement en creativiteit. Steeds als in een van de ‘documentaires’ de creativiteit of de vrolijkheid te ver weg is, treden er momenten van zelfreflectie op en aarzelt Mulisch zich volledig over te geven aan het engagement.

In 1972 stelt ik-figuur Harry Mulisch de diagnose dat het geëngageerde schrijverschap al in 1968 van karakter begint te veranderen. Dat strookt niet helemaal met de toon van *Het woord bij de daad* (uit 1968), ‘Meningen in marstempo’ (uit 1969) en *Over de affaire Padilla* (uit 1971). En ook Mulisch’ medewerking aan de opera *Reconstructie* in 1969 geeft nog weinig blijk van een tanend engagement. De ik-verteller van *De toekomst van gisteren* doet dus lichtelijk aan geschiedvervalsing. Net als in de andere ‘documentaires’ verschijnt het geëngageerde schrijverschap van Mulisch in deze tekst als een autofictionele constructie. Het literaire engagement bestaat niet als een fixeerbare gegevenheid, maar ontstaat iedere keer opnieuw en totaal anders wanneer een auteur een meer of minder geëngageerde tekst schrijft.

3. Conclusie

In iedere ‘documentaire’ zien we een andere Mulisch. De vier teksten die ik hier heb besproken, bestrijken de hele periode van geboorte, opkomst, hoogtepunt en herijking van het engagement in Mulisch’ oeuvre. In alle vier de teksten beschreef Mulisch zijn geëngageerde schrijverschap als een pendelen tussen betrokkenheid en distantie, maar telkens zag die verhouding er anders uit en werden er andere accenten gelegd. Door te focussen op zelfreflectieve passages heb ik kunnen laten zien dat het schrijven

van geëngageerde teksten automatisch met zich mee brengt dat de schrijver zijn status als autonoom auteur opnieuw probeert in te vullen. Het ‘zelfreflectieve moment’ in Mulisch’ ‘documentaires’ leert ons bovendien dat het niet veel zin heeft om te spreken over een specifieke ‘geëngageerde periode’ in Mulisch’ oeuvre. Daarvoor zijn de verschillen tussen de ‘documentaires’ veel te groot en daarvoor maakt Mulisch’ schrijverschap tussen 1956 en 1973 te veel veranderingen door. We kunnen vaststellen dat Mulisch in deze fase van zijn loopbaan op tal van manieren probeert om zijn literaire positie te verbinden met de politiek-maatschappelijke werkelijkheid.⁸ Hij zoekt daarbij naar vormen (toneelstukken, romans, ‘documentaires’) en stelt het beeld van zijn schrijverschap keer op keer bij. Vaststaat in ieder geval dat hij door dat te doen niet alleen zijn eigen schrijverschap definieert, maar ook een nieuw licht werpt op het vreselijk interessante grensgebied waar literair engagement en literaire autonomie elkaar raken.

Literatuur

- Bax, S.**, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur, 1968-1985*, Den Bosch 2007.
- Bax, S.**, ‘Met zijn rug naar de toekomst. Harry Mulisch als historicus van de Tweede Wereldoorlog.’ In: *Nederlandse letterkunde*, 14 (2009), pp. 215-244.
- Bax, S.**, ‘De verlamming van de creativiteit. Over discontinuïteit in het oeuvre van Harry Mulisch.’ In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 119 (2010), nr. 1, pp. 301-318.
- Bax, S.**, ‘Waar ernst was, moet spel komen.’ Harry Mulisch tussen Groot Schrijver en Publieke Intellectueel. In: *Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, 26 (2010), nr. 2, pp. 35-53.
- Bowie, A.**, *Aesthetics and subjectivity. From Kant to Nietzsche*, Manchester and New York 1990.
- Buurlage, J.**, *Onveranderlijk veranderlijk. Harry Mulisch tussen literatuur, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig*, Amsterdam 1999.
- Rover, F. C. de**, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*, Amsterdam 1987.
- Denis, B.**, Criticism and engagement in the belle époque. In: G. Dorleijn, R. Grüttemeier, en L. Korthals Altes, *The autonomy of literature at the fin de siècles (1900 and 2000). A critical assessment*, Leuven 2007, pp. 29-40.
- Dorleijn, G. J., en Akker, W. van den**, ‘De zelfprofilering van Albert Verwey als moderne auteur.’ In: *Spiegel der letteren*, 50 (2008), pp. 433-461.
- Dorleijn, G., Grüttemeier, R., en Korthals Altes, L.**, ‘“The autonomy of literature.” To be handled with care.’ In: -, *The autonomy of literature at the fin de siècles (1900 and 2000). A critical assessment*, Leuven 2007.
- Ferry, L.**, *Homo Aestheticus. The invention of Taste in the democratic age*, Chicago 1993.
- Heynders, O.**, *Voices of Europe. Literary writers as public intellectuals*, Tilburg 2009.
- Heynders, O.**, ‘Wiens verhaal is het? Willem Frederik Hermans en Hella S. Haasse.’ In: F. Ruiter en W. Smulders, *Alleen blindgeborenen verwijten de schrijver dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam 2010, pp. 165-182.
- Korthals Altes, L.**, ‘Aesthetic and social engagement in contemporary French literature. The case of François Bon’s Daewoo.’ In: G. Dorleijn, R. Grüttemeier, en L. Korthals Altes, *The autonomy of literature at the fin de siècles (1900 and 2000). A critical assessment*, Leuven 2007, pp. 261-284.

8 Zie hiervoor Bax 2009.

- Marx, W.**, *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding, 1700-2000*, Amsterdam 2008.
- Mulisch, H.**, *De zaak 40/61*, Amsterdam 1962.
- Mulisch, H.**, *Bericht aan de rattenkoning*, Amsterdam 1966.
- Mulisch, H.**, *Het woord bij de daad*, Amsterdam 1968.
- Mulisch, H.**, *De toekomst van gisteren*, Amsterdam 1972.
- Ruiter, F. en Smulders, W.**, 'Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding'. In: F. Ruiter en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam 2010-1, pp. 7-32.
- Ruiter, F., en Smulders, W.**, 'Van goedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld.' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 126 (2010), nr. 2, forthcoming.
- Ruiter, F.**, 'Willem Frederik Hermans: kantiaan à contrecœur.' In: Ruiter, F. en Smulders, W. (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam 2010, pp. 33-80.
- Schmidt, S.**, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1989, Suhrkamp.
- Smulders, W.**, '“Polemisch mengelwerk”: Hermans geeft een lesje in autonome literatuur.' In: Ruiter, F. en Smulders, W. (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2010, pp. 81-136.
- Vaessens, T.**, *De revanche van de roman*, Nijmegen 2009.
- Woodmansee, M.**, *The author, art and the market. Rereading the history of aesthetics*, New York 1994.

DE LITERAIRE BOEKHANDEL

lijnmarkt **17** utrecht

Een bijzondere boekhandel in de binnenstad van Utrecht, waar het je duizelt van de literatuur..... De nieuwste Nederlandse en vertaalde literatuur, veel poëzie, maar ook boekverfilmingen en luisterboeken.

Onvergelijkbaar is de Plintcollectie: posters, slopen, tafelkleden en servetten bedrukt met het mooiste gedicht.

Kom, kijk en bewonder of bezoek onze website
www.literaireboekhandellijnmarkt.nl

Knip deze advertentie uit en krijg 10% korting op de poëzieposters.

Ridders van de Kousenband

Zelfrepresentatie in de gedichten van Catharina Questiers en Cornelia van der Veer in de bundel *Lauwer-stryt* (1665)¹

Catharina Questiers en Cornelia van der Veer publiceerden in 1665 de dichtbundel Lauwer-stryt. Lieke van Deinsen is researchmasterstudent Letterkunde en Literatuurwetenschap aan de Universiteit Nijmegen. In dit artikel analyseert zij aan de hand van rolpatronen hoe de twee schrijvende vrouwen zichzelf representeerden in Lauwer-stryt, een bundel die verscheen in een tijd dat literatuurbeoefening door vrouwen werd beschouwd als een minderwaardige bezigheid.

Schrijvende vrouwen zijn halverwege de zeventiende eeuw geen unicum meer. Er verschijnen regelmatig gedichten van vrouwelijke hand in de bundels van mannelijke collega's. Zelf bundelen doen vrouwen aanvankelijk niet en 'de schrijvende vrouw' blijft toch eerder uitzondering dan regel. (Schenkeveld-van der Dussen 1997b: 28) Het handjevol vrouwen dat een vaste positie heeft verworven in de Westerse geschiedenis toont de ondergeschikte positie die de vrouw, nog tot in de negentiende eeuw, bekleedde. Wanneer in de Renaissance het verschuivende, individualiserende mensbeeld zijn intrede doet, wordt ook de roep om een gelijkwaardige positie van de vrouw vaker gehoord. (Rietbergen 1994: 63) In het verlengde van deze ontwikkeling staat de in 1665 gepubliceerde bundel *Lauwer-stryt tusschen Catharina Questiers, en Cornelia van der Veer. Met eenige Bydichten aan, en van haar geschreeven* (vanaf nu *Lauwer-stryt*) (KB 309 G 29) van de Amsterdamse dichters Catharina Questiers (1630-1669) en Cornelia van der Veer (1639- ca 10 april 1702). Een belangrijke en uitzonderlijke publicatie, alleen al omdat twee vrouwen, door elkaar gesteund, de weg naar de drukker vonden. Op deze manier werd hun werk in druk bekend, zij het voor een vermoedelijk klein en bevriend publiek. De publicatie van de bundel stond haaks op de algemeen geldende opvatting waarin literatuurbeoefening door vrouwen werd beschouwd als een aardige maar ondergeschikte bezigheid. (Spies 1993: 284) De gedichten van schrijvende vrouwen werden in de regel alleen gepubliceerd als onderdeel van een dichtwisseling of in een verzamelbundel van een mannelijke collega. Het was zeker niet de bedoeling dat de dichtelijke activiteiten de eigenlijke taken van de vrouw, waaronder men vooral haar functies als huisvrouw en moeder rekende, zouden overstemmen.

1 Dit artikel is een bewerking van mijn bachelorwerkstuk geschreven aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Ik dank Lotte Jensen voor haar begeleiding en altijd kritische blik.

Afgezien van het feit dat *Lauwer-stryt* een bundeling van twee vrouwen betreft, sluit het werk naadloos aan bij de literaire traditie van de zeventiende eeuw. Net als het overgrote deel van de mannelijke dichters die actief waren in tweede helft van de zeventiende eeuw, schrijven Questiers en Van der Veer niet aan een oeuvre maar bestaat hun bundel uit een groot aantal gedichten met een concrete sociale functie. Het werk bevat tal van felicitaties, dankbetuigingen en lijkgedichten voor en over mensen in de directe omgeving van de twee dichters, aangevuld met een reeks dicht-antwoordgedichten. Kern van de bundel vormt de dicht-antwoordreeks tussen Questiers en Van der Veer. Op 22 november 1662 stuurt Questiers haar vriendin Van der Veer een symbolische lauwerkrans, het klassieke symbool van de dichterlijke eer, en een gedicht waarin ze uiteenzet waarom juist Van der Veer deze lauwerkrans toekomt. Van der Veer, zo stelt Questiers, is namelijk de betere dichter van de twee. Al op 27 november stuurt Van der Veer haar repliek waarin zij haar dank uitspreekt en zich tegelijkertijd afzet tegen haar lauwering: het is Questiers die moet worden gekroond met de lauwerkrans. Dit is het startsein voor een dichtwisseling die in totaal tien gedichten zal beslaan en tot 12 januari van het volgende jaar zal duren. Bij de publicatie van deze dichtwisseling voegen de twee schrijfsters nog eens eenenvijftig gedichten van Van der Veer, dertig van Questiers en nog talloze van vrienden die door de twee schrijfsters geïnspireerd werden en naar de pen grepen. Hiermee is *Lauwer-stryt* de eerste publicatie van vrouwelijke hand waarin dichtende vrouwen, in dit geval Questiers en Van der Veer, zelf het centrale onderwerp vormen. (De Jeu 2000: 57)

In het vervolg van dit artikel zal ik aan de hand van recent literatuurwetenschappelijk onderzoek naar de zelfrepresentatie van auteurs een licht trachten te werpen op de bundel. Nina Geerdink hield op het congres *Cross Over. De plaats van de tekst* begin 2009 aan de hand van een casestudy naar de renaissancedichter Jan Vos, een pleidooi voor een meer auteursgerichte benadering van vroegmoderne gedichten. Ze stelt dat ‘de auteur als een actief subject gezien moet worden – een subject dat zichzelf en de wereld om zich heen mede vorm geeft, daarbij gestuurd door de mogelijkheden en beperkingen die deze wereld hem of haar biedt en oplegt’. (Geerdink 2009: 1) Het is deze visie die ik in dit artikel verder wil uitdragen en toepassen op een specifieke groep dichters: de schrijvende vrouwen Catharina Questiers en Cornelia van der Veer. Vrouwen waren ongetwijfeld meer aan (gender)conventies gebonden dan hun mannelijke collega’s. Wanneer we uitgaan van de gedachte dat het stereotype beeld dat wij vandaag kennen van de zeventiende-eeuwse vrouw uit de Republiek enige kern van waarheid bevat, kunnen we stellen dat men eerder van een vrouw verlangde dat zij zich schikte in de huwelijksrol en niet vrijuit sprak in het openbaar, dan dat zij haar eigen werk publiceerde. (De Baar 1994: 144) De bedachtzame blik die de mannelijke collega’s wierpen op het schrijven van deze vrouwen, blijkt ondermeer uit een brief die Jacob van der Burgh aan zijn vriend Huygens stuurde. Hij stelt dat ondanks dat ‘la grosse dondon d’ Amsterdam’ (de dikke vrouw uit Amsterdam), waarmee hij Questiers aanduidt, zich bezighield met beeldende kunst en andere ‘gentillesses’ (aardigheidjes), ze altijd een dochter bleef van een loodhandelaar uit de Warmoesstraat. (Por-

teman en Smits-Veldt 2008: 575-576) Van een algemene acceptatie van de schrijvende vrouw was in het tolerante Amsterdam van de zeventiende eeuw nog allerm minst sprake. Om zich toch een positie als schrijfster of dichteres te kunnen veroorloven, hebben deze schrijfsters mogelijk gespeeld met het beeld dat zij van zichzelf neerzetten in hun werk. Juist de schrijvende vrouw die op moet boksen tegen een patriarchistische wereld kan via haar zelfrepresentatie inspelen op de functie die zij als vrouw behoort te vervullen in de maatschappij. Hierbij sluit ik aan bij een themaveld dat de laatste decenia een eigen plek heeft verworven in het wetenschappelijk onderzoek en zich richt op genderkwesties. (Konst 1999: 210) Tal van publicaties verschenen waarin rolpatronen werden geanalyseerd en werd gekeken hoe mannelijk en vrouwelijk gedrag gepostuleerd wordt in verschillende teksten.

In dit artikel wil ik laten zien dat Questiers en Van der Veer zich, afzonderlijk van elkaar, inschrijven in de conflicterende rollen van mannelijk, in de vorm van de dichter, en vrouwelijk gedrag, bijvoorbeeld als deugdzame vrouw. Onder rol versta ik het geheel aan mannelijke of vrouwelijke aspecten dat tot uitdrukking komt in de tekst. Voorafgaande aan mijn analyses van enkele gedichten zal ik een korte inleiding geven op het leven van de dichters.

Catharina Questiers: een korte biografische inleiding

Catharina Questiers was bij de publicatie van *Lauwer-stryt* geen onbekende in literair Amsterdam. Ze werd geboren als zesde kind van loodgieter Salomon Davidz Questiers en Lysbeth Jansdochter en maakte vooral naam als een van de vroegste toneelschrijfsters van de Republiek. Catharina kwam uit een behoorlijk welgestelde en vermoedelijk katholieke familie waarin het mogelijk moet zijn geweest om alle kinderen, inclusief de dochters, een goede opleiding mee te geven. (Boer en Van Gemert 1997: 316) Belangrijk is dat er naast geld ook aandacht was voor kunstzinnige vorming: zowel haar vader als haar broer publiceerde enkele gedichten. De aanwezigheid van dichterlijke interesse in haar familie moet de drempel naar het literaire milieu van haar tijd minder hoog gemaakt hebben. (Lehner 1993: 223) Uit bijdragen uit haar album *Amicorum* blijkt dat ze contact moet hebben gehad met de vooraanstaande dichters. Onder hen: Vondel, Vos, Huygens, Oudaen en Blasius. Ook onderhield ze nauw contact met jonge vrouwelijke collega's als Katharina Lescaijle, Catharina Verwers en Cornelia van der Veer.

Als zinspreuk koos Questiers voor de snede 'ik min mijn vrijheid' en deze was haar op het lijf geschreven: lange tijd bleef ze ongetrouwd omdat ze zich niet wilde binden aan de huwelijks plicht die haar in haar vrijheid zou beperken. (Boer en Van Gemert 1997: 316) Als haar broer in 1663 overlijdt en het familiebedrijf in haar handen overgaat, ziet Questiers het belang van een huwelijk in. In 1664 trouwt ze met de Leidse koopman Johan van Hoest met wie zij de loodgieterij voortzet. Als in 1665 *Lauwer-stryt* verschijnt, is dit zowel de eerste als de laatste zelfstandige publicatie van de gedichten van Questiers. Hiermee is de bundel te beschouwen als een terugblik op haar dichterlijke

carrière. Op 7 februari 1669 overlijdt ze kinderloos en wordt ze begraven in de Oude Kerk.

Zelfrepresentatie in de gedichten van Questiers

De dichter

Questiers presenteert zich al in het openingsgedicht van de bundel als een serieus te nemen dichteres die veel aandacht aan haar werk besteedt, maar die de rijmpen neerlegt nu zij het getrouwde leven tegemoet treedt. Het beeld dat Questiers van zichzelf schept, heeft dus al direct twee belangrijke aspecten. Ze bekleedt zowel de rollen van 'vrouw' als 'dichteres', waarvan ik de laatste nu uiteen zal zetten. Het openingsgedicht, opgedragen aan Juno, is illustratief voor de wijze waarop Questiers met de dichtkunst omgaat. Niet alleen is er gebruik gemaakt van een redelijk complex rijmschema, de rijmwoorden houden ook op semantisch vlak verband met elkaar. In de derde alinea treffen we bijvoorbeeld het eindrijm 'gestoockt', 'geroockt' en 'smoockt' aan. Ze heft haar pen op naar Juno, de godin van het huwelijk, en beschrijft haar inspiratie om te schrijven:

Wanneer u gunst behulpelijk en milt
mijn lust quam sterken.
Wen het gemoet door zang-lust aangesport
my streeven deed naar 't loof, dat nimmer dort,
Zoo hebt gy my met Aganip [LvD: Nimf op de Griekse dichtberg Helicon]
die flux [vlug] kon wercken. (Lauwerstryt 1665: voorwerk)²

Hiermee zet ze de toon voor de bundel waarin literair zelfbewustzijn en ambitie hoog in het vaandel staan. Dit literaire zelfbewustzijn draagt ze op een aantal manieren uit. Allereerst doorspekt Questiers haar gedichten met klassieke mythologie. De dichteres zou hiermee hebben kunnen laten zien dat ze niet onder deed voor haar mannelijke collega's. Immers, klassieke mythologie werd beschouwd als basisingrediënt van de poëtische taal en was dus noodzakelijk voor elke dichter. (Porteman en Smits-Veldt 2008: 575) Hierbij achtte Questiers haar publiek soms niet in staat de verwijzingen te interpreteren. Om haar publiek tegemoet te komen plaatst ze voetnoten bij enkele van haar gedichten. Op deze manier onderstreept zij haar bovengemiddelde vaardigheden om met de mythologische stof om te gaan. Questiers presenteert zich hiermee als een uitgesproken *poeta docta*, een geleerde dichteres. Dit is opvallend omdat vrouwen in de regel waren uitgesloten van onderwijs in het Latijn en zich dit, evenals de retorische vaardigheden die wel aan jonge mannen werden onderwezen, zelf eigen moesten maken (ibidem).

In verschillende dicht-antwoordreeksen laat Questiers blijken zich te kunnen me-

2 In het vervolg zal ik bij verwijzingen naar *Lauwer-stryt* slechts de paginanummers vermelden.

ten aan haar mannelijke collega's. De speelse gedichten die ze schrijft naar J. le Blon zijn hiervan een mooi voorbeeld. Le Blon, die haar 'saffo' noemt naar de Griekse dichteres, stuurt de dichteres een gedicht waarin hij haar verzoekt zijn gedicht zorgvuldig te bekijken en aan te wijzen waar 'stop en kreup'le woorden staan, waer sin en maet niet samen sweven'. (167-168) Als Questiers dit voor hem kan doen zal hij, zo schrijft hij, haar uitroepen tot 'voedster van de Konst'. Questiers neemt de uitdaging aan, maar geeft er haar eigen draai aan. In haar antwoord aan Le Blon draait Questiers het hele gedicht om. Le Blons gedicht was niet, zoals hij zelf schreef, 'sonder maet en kunst', maar een 'dichtje vol van maet, en kunst'. En niet Questiers is de grootste dichter, maar Le Blon zelf. Toch is het voor de lezer duidelijk dat Questiers hier het meest virtuoze dichterschap tentoonspreidt. Niet alleen neemt ze het volledige rijmschema van Le Blon over, waarmee ze toch haar eigen gedicht schrijft; in het tweede deel van haar gedicht laat ze bovendien zien dat ze de dichtkunst tot in de puntjes beheerst en bewijst ze uit de voeten te kunnen met de beperkingen die de dichtkunst haar soms oplegt. In het tweede deel van het gedicht gebruikt Questiers nogmaals het rijmschema van Le Blon, maar keert het nu ondersteboven.

Questiers is zich dus goed bewust van het spel dat zij met taal kon spelen. Ook was ze zich goed bewust van de invloed van de buitenwereld op haar dichterlijke carrière. Hoewel in de zeventiende eeuw het literaire veld, om in termen van Bourdieu te spreken, nog geen vorm had gekregen, waren er wel degelijk invloedrijke instanties aan te wijzen. Een van deze instanties was het stadsbestuur. Als de magistraat op 25 oktober 1656 de voorstelling van Questiers' *Casimier* bezoekt, is dit dan ook een hele eer voor de schrijfster. Naar aanleiding van het hoge bezoek schrijft Questiers een gedicht waarin zij de magistraat bedankt voor zijn komst. (245-246) Ook dit gedicht neemt ze op in de bundel *Lauwer-stryt*. Hiermee laat ze niet alleen haar intensieve netwerkpraktijken zien, maar vergroot ze ook haar symbolisch kapitaal. De '[r]egeerders van het achtste werelds wonder' die 't hoogste hoogh, na 't laaghte onder'ziet', zoals Questiers het stadsbestuur van Amsterdam beschrijft, hebben gekozen om juist haar tooneelstuk te bezoeken. (246)

De schrijvende vrouw

Naast haar rol van *poeta docta* presenteert Questiers zich als deugdzame en gehoorzame vrouw. Ze conformeert zich aan een typische genderconstructie van haar tijd: vrouwen hoorden een ondergeschikte en gehoorzame rol in te vullen als dochter en later als echtgenote. Wederom is het inleidende gedicht veelzeggend. Questiers bleef ongetrouwd tot haar drieëndertigste en had de tijd om zich aan de dichtkunst en zelfontplooiing te wijden. In 1664 verandert dit wanneer ze in het huwelijk treedt:

Mijn vryheit, eer zoo duur van my bemint,
Is door de schicht van Venus moogent kint
Gebrooken; dies de plicht my heeden bint
(...)

En offer u, o Juno! Mijn Goddin,
(die my met hert, met leeuen, ziel en zin
Gekluystert hebt met heyl'ge en trouwe min
Aan sachte banden,)
Mijn werck; en legh de Rijm-pen voor u neer. (3-4)

Nadat Questiers gehuwd is, stopt haar literaire productie. Questiers legt zich neer bij de bestemming die vanuit maatschappelijk oogpunt past bij haar sekse. Dit neemt echter niet weg dat er in het vervolg van de bundel geen ruimte is voor het uiteenzetten, op soms zeer humoristische wijze, van het onderscheid tussen mannen en vrouwen. Dit blijkt ondermeer uit een kort gedichtje dat Questiers aan Van der Veer stuurt:

Aan juffr. Cornelia van der Veer, op haar kousenband, die zij op mijn kamer had laten liggen

Wou mij de hulpgodin van 't groot Egypteland
Zo gunstig zijn, als zij wel eertijds Iphis dede.
Ik liet, spijt Engeland, een wapen voor mij smeden,
En wierd een ridder van dees nieuwe kousenband. (66)

Ten grondslag aan het gedicht ligt Ovidius' verhaal van Iphis, het Kretensisch meisje dat door haar ouders als een jongen wordt opgevoed om de kosten te drukken. Als ze verliefd wordt op de mooie Ianthe wordt ze alsnog in een man veranderd. De laatste twee regels refereren aan het ontstaan van de orde van de kousenband, een ridderorde die door de Engelse koning Eduard III in 1348 in het leven werd geroepen. (Van Gemert 1995: 16-17) Het verhaal wil dat tijdens een bal de danspartner van de koning haar kousenband verloor. Om haar een afgang te besparen raapte de koning de band op en bond het om zijn eigen been terwijl hij de woorden sprak 'Honi soit que mal y pense' ('Schande over diegene die er kwaad van denkt'). Het op het eerste gezicht jolige en onbeduidende gedicht biedt dus bij een tweede lezing een complex spel met mannelijkheid en vrouwelijkheid. Het meisje Iphis wordt na jaren van travestie uiteindelijk een echte man en de Engelse koning Eduard wordt met het omdoen van de kousenband deels vrouw en schaamt zich hier allerm minst voor!

In het hierboven geciteerde gedicht komt duidelijk naar voren dat Questiers gebruikmaakt van humor om de boodschap die ze in haar gedichten legt af te zwakken. Questiers snijdt een problematische kwestie aan waarin zij de sociale constructies 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' tegen elkaar uitspeelt. De humor en ironie die ze hierbij gebruikt, kunnen worden geïnterpreteerd als een wapen om zich te weren tegen de kritiek die ze op dergelijke uitlatingen kan krijgen. Er spreekt dus een vorm van voorzichtigheid uit het werk. Deze veronderstelling kan ondersteund worden door de opvallende afwezigheid van de namen van belangrijke eigentijdse dichters in de gedichten van Questiers. Deze afwezigheid van hedendaagse dichters is opvallend omdat zowel Van der Veer als Questiers een uitgebreid netwerk met dichters om zich

heen had. Zoals ik eerder vermeldde had Questiers contacten met onder meer Vondel, Jan Vos, Huygens en Oudaen. Het lijkt erop dat zowel Questiers als Van der Veer zich bewust hebben geweerd van het noemen van eigentijdse schrijvers, zelfs als zij zich in hun vriendenkring bevonden. En zowel Questiers als Van der Veer plaatst zich dus, hoewel zij zich conformeren aan de heersende poetica, niet in een traditie van mannelijke schrijvers.

Een verklaring van het ontbreken van deze verwijzingen kan gezocht worden in de rol van 'onwaardige' dichteres die Schenkeveld-van der Dussen ontwaarde in de poëzie van Anna Roemers. (Schenkeveld-van der Dussen 1997a: 279) Anna Roemers wijst in reactie op voor haar geschreven lofdichten steeds de eer voor haar dichterschap af. Dit afkaatsen van de eer die de schrijfster geschonken wordt, is op zichzelf typisch zeventiende-eeuws, ware het niet dat Anna Roemers dit op een dergelijke geconstrueerde en ironische manier doet, dat het voor de lezer duidelijk is dat de schrijfster zich wel degelijk goed bewust was van haar kunnen. (Schenkeveld-van der Dussen 1997a: 277) Haar reacties op de lofdichten tekenen zich door een literair spel waarbij ze te kennen geeft de regels van de heersende poëtica van haar tijd in de perfectie te beheersen. Ook Questiers en Van der Veer spelen deze rol van 'onwaardige'. Hier treffen we dus een conflicterende rol: hoezeer Questiers de rol van 'dichter' ook in haar gedichten opvoert ze blijft zichzelf als een onrechtmatige bewoonster van het klassieke Helicon beschouwen. In een gedicht aan Cornelia van der Veer schrijft ze:

Neen, Febus Priesterin [Cornelia van der Veer], my passen gheen
Laurieren;
Mijn vaarzen zijn te swack, zy hebben kracht
noch spieren,
Om op den top van 't wijd-beroemde Helicon
Te klauteren. (4)

Dat we hier te maken hebben met een strategische zelfrepresentatie blijkt uit de grote overlap tussen de representatie van Questiers en Van der Veer.

Cornelia van der Veer: een korte biografische inleiding

Over de negen jaar jongere Cornelia van der Veer is veel minder biografische informatie bekend dan over Questiers. We moeten hierbij vooral putten uit de informatie die zij zelf verstrekt in haar gedichten. In een lijkdicht dat ze schrijft op het overlijden van haar moeder, lezen we dat ze een van de jongste van zeventien kinderen was. Vermoedelijk heeft Van der Veer zeker in de laatste jaren van haar moeders ziekbed veel van haar taken in het gezin op zich genomen. Ook na het overlijden van haar moeder zal Van der Veer als ongetrouwde vrouw door het leven gaan. Deze keuze biedt haar de mogelijkheid zich te ontplooien in de literaire wereld. Op literair gebied is Van der Veer nog een vrij onbekende naam als *Lauwer-stryt* gepubliceerd wordt. Anders dan voor Questiers is de bundel dus niet de afsluiting maar het beginpunt van haar carrière.

Dit verschil zullen we ook terug zien komen in de uitwerking van de verschillende rollen die de dichters aannemen.

Zelfrepresentatie in de gedichten van Cornelia van der Veer

De dichter

Van der Veer voert over het algemeen dezelfde rollen op als Questiers. Wel zijn de rollen die Van der Veer neerzet vaak explicieter. Dit komt niet alleen doordat zij het merendeel van de gedichten uit de bundel voor haar rekening neemt, maar vooral door haar positie in de samenleving. Van der Veer staat bij de publicatie van *Lauwerstryt* aan het begin van haar carrière en moet zich enerzijds nog een plaats geven in de literaire wereld; anderzijds ziet ze zich genoodzaakt de plaats die ze als vrouw inneemt te rechtvaardigen. Van het grootste belang is dan ook de rol van dichteres die ze aanneemt. Van der Veer presenteert zich als een veelzijdig en ijverig dichter die de kneepjes van het vak verstaat. Dit illustreert ze door gebruik te maken van meerdere literaire stijlmiddelen. Hierbij gaat ze verder dan haar collega Questiers. In de bundel zijn talloze voorbeelden aan te wijzen van het vormelijke spel dat Van der Veer met de literatuur speelt en waarbij ze zichzelf steeds weer probeert te overtreffen.

Ook Van der Veer sluit aan bij de elitedichters van haar tijd door zich te presenteren als een *poeta docta*: net als Questiers laat ze een gedegen kennis van de klassieke mythologie zien en toont ze aan deze te kunnen inzetten in haar eigen werk. Naast het toepasbaar maken van de klassieke stof bewijst Van der Veer haar kennis nog concreter door bijvoorbeeld met noten directe verwijzingen naar Ovidius' *Metamorfosen* te geven.³ Ze geeft dus niet alleen aan op de hoogte te zijn van de inhoudelijke stof, maar laat zien de klassieken zelf ook echt gelezen te hebben. Dit sluit nauw aan bij de gebruikelijke literaturopvatting van de zeventiende eeuw, waarin oefening en studie van het grootste belang zijn voor de ontwikkeling van een dichter, maar staat haaks op het eerder genoemde onderwijssysteem waarin vrouwen werden uitgesloten van het leren van de klassieken.⁴ Van der Veer gaat nog een stap verder dan Questiers door meer geëngageerde thema's in haar gedichten te verwerken. Ze bezingt meer dan eens de politieke situatie in het land. Ook geeft de dichteres er blijk van goed op de hoogte te zijn van het wetenschappelijke debat. Haar status als *poeta docta* onderstreept ze door onder meer Erasmus, Beverwijck en Montaigne bij naam te noemen.

De schrijvende vrouw

Van der Veer laat zich, in vergelijking met Questiers, concreter uit over de problematische verhouding tussen haar vrouwelijke sekse en haar drang tot dichten: waar Questiers zoals we hebben gezien nog vlak voor de publicatie van de bundel in het huwe-

3 Zie bijvoorbeeld *Lauwerstryt* 1665, p. 232 waar Van der Veer een voetnoot aan de klassieke auteur wijdt.

4 Zie bijvoorbeeld Vondels *Aenleidinghe*.

lijksbootje stapt en de dichterlijke pen neerlegt, is *Lauwer-stryt* voor Van der Veer de opstap naar haar carrière. In enkele gedichten richt Van der Veer zich specifiek op de onverenigbaarheid van haar rol als vrouw en haar rol als dichteres. Een belangrijk gedicht voor de representatie van deze in twijfel getrokken vrouwelijke dichter is de ‘Dank-letters, Opgedragen aan de E.H. (edele heer) P.N.’. Hierin laat de dichteres zien dat ze in tweestrijd verkeert. Ze bedankt P.N. voor het bieden van inzicht in een voor haar moeilijke theologische kwestie. In het tweede deel van haar gedicht levert ze echter hevige kritiek op haar ouders. In concreto spreekt Van der Veer hier over de invloed die haar ouders uitoefenen op haar leven. Door deze ouderlijke druk worden haar ijverige poging tot zelfontplooiing en de kans dat zij een goed dichtster wordt, tegengewerkt. Ze beschrijft haar ouders, die ‘dat onsterfelijk goedt (het dichten) geen eenigh tijdt of uur tot oefning wilde geven, Maar liefst een Martha zien in stadigh huysgewroet’. (45) Het standpunt van de ouders van Van der Veer sluit nauw aan bij wat veel zeventiende-eeuwse inwoners van de Republiek dachten: vrouwen moesten vooral niet hun huiselijke taken als echtgenote ondermijnen. De bijbelse Martha staat hierbij vaak symbool voor de prototypische huisvrouw. Toch moet het volgens Van der Veer mogelijk zijn om als schrijvende vrouw te gedijen in de stad die volgens haar het toonbeeld van tolerantie is.

Van der Veer kan dan ook gezien worden als een progressieve vrouw. Ze streeft naar een gelijkwaardigere positie van de vrouw op het culturele vlak. Haar vooruitstrevende en humanistische ideaal spreekt al uit haar devies ‘ik tracht VEERder’. Bovendien verschilt de manier waarop Van der Veer in haar brieven van gedachte wisselt met mannen en vrouwen vaak niet van elkaar. Dat Van der Veer vrouwen gelijk waardeert als mannen blijkt uit een reeks dicht-antwoordgedichten met Justus Hoflandt. In deze dichtreeks bespreekt het tweetal de schedel die in de studeerkamer van Hoflandt ligt. De schedel, die ongetwijfeld indruk op Van der Veer heeft gemaakt toen zij deze zag liggen, zet de dichteres aan het filosoferen over de nietigheid en de aard van het menselijk bestaan. Ze schrijft:

Ik schrikke! Wyl dit hooft van vel, en vlees,
 berooft is,
 En schouw de nietigheydt van ‘r menschelijk
 geslagt;
 Dogh hoe ik ‘t meer bezie, hoe min ‘k zie van
 wien ‘t hooft is,
 Zoo maakt de Graf-spelonk elk even hoogh ge-
 agt.
 ‘t Ken van een Burger-heer, ‘t ken van een Bur-
 ger weezen,
 Of een die Maro [Vergilius], en Homeer stack na de
 Kroon,
 Of Kleopatra, van een eedelhoedigh wezen,

Of een verwaande Sot, of Laarus die gewoon
Was aan de deur des Poorts om zijn behoefte
beedlen; (175)

De boodschap is duidelijk: welke rol je ook vervult in je leven – of je nu een koning of armoedzaaier bent, een schrijver of een zot, een man of een vrouw – na de dood is iedereen gelijk. Uit de aanblik van de schedel moet men wijsheid ontleen, zo stelt Van der Veer. Want ‘Wie zal ons hier van doch vertoonen waarheys blijkt?/ Terwijl ‘er niemand is, noch Arts, noch wereltwijzen,/ Noch dat gy ’t zelfs niet kent, zoo zie ik brave geest/ Dat gy hier door u zelfs leerd kennen en afgrijzen.’ Er is ‘Geen klaarder Spiegel als die aanwijst wat men is’. (175-176)

Het ideaal van de gelijke behandeling van man en vrouw dat Van der Veer hier schetst, is in haar tijd nog verre van verwezenlijkt. Zoals we hebben gezien, kiest Van der Veer, waar Questiers haar rijmpen neerlegt als ze in het huwelijk treedt, een ander lot en blijft ze de rest van haar leven ongetrouwd. Dat ze hiermee ook afstand moet doen van de mogelijkheid kinderen te krijgen, behandelt Van der Veer met eenzelfde humor en ironie die ook de gedichten van Questiers typeren: op een kort gedicht waarin door een naaste kennis Van der Veers afkeer van het huwelijk wordt beschreven, reageert de dichteres:

Het geen ik baar kan u niet hindren;
Schoon dat ik baar een tal van kindren
Soo Swart als mooren en als git:
Ik baar en paar die met het wit;
En blijf noch maaght schoon ik die baarden.
Wat schaat ik paar en nimmer paarden? (183)

Ze baart als vrouw dus geen kinderen, maar gedichten en hiermee doet ze niemand kwaad, zo stelt Van der Veer. Alles staat in het teken van haar dichterlijke ambitie: de publicatie van de bundel *Lauwer-stryt* was voor Van der Veer dan ook van groot belang. Dit blijkt ondermeer uit een gedicht dat ze naar Questiers stuurt. In dit gedicht biedt Van der Veer haar excuses aan voor het steeds weer onder druk zetten van de pas getrouwde vrouw en zegt toe in het vervolg rustig af te wachten terwijl Questiers ‘gout en zilver puurt uyt loot’. (73)

De rol van ‘onwaardige’ dichteres die we eerder in het werk van Questiers herkennen, komen we ook bij Van der Veer tegen:

Op zeker Gedicht
Dat by ongeval in een vat met Pekel viel,
en was opgeoffert aan Juffr.
Katharina Molesteen.

Was 't Jaargedicht op Molesteen
 Niet net gedoopt in d' Hipokreen,
 Dats niet: het wou een beter nat,
 En in het zilte Pekel-vat
 Gedoopt zijn; om 'er geur en lyster te be-
 houden.
 Ontbreeker 't Hoefnat aan? De pekel zal 't be-
 houden. (107)

Ook Van der Veer laat zien dat ze door middel van humor haar positie als dichteres kan relativiseren. Een gedicht dat Van der Veer schreef voor de verjaardag van haar nicht Katharina Molesteen is niet alleen gedoopt in het Hippocreense nat (de klassieke inspiratie), maar belandde vervolgens per ongeluk in een vat met pekel. Van der Veer reageert laconiek op het voorval: haar gedicht koos 'een beter nat' dan haar dichterlijke inspiratie en dat heeft ook voordelen. Immers, de pekel zal het in ieder geval conserveren.

Conclusie

De wijzen waarop de schrijfsters Catharina Questiers en Cornelia van der Veer zich in hun werk presenteren vertonen op veel punten overeenkomsten. Zowel Questiers als Van der Veer probeert zich te conformeren aan de heersende opvattingen over vrouwen waarin literatuurbeoefening als een ondergeschikte bezigheid werd gezien. Hierbij schipperen ze tussen de rollen van dichter, *poeta docta* en de deugdzame vrouw. Hoewel de vrouwen verschillende accenten leggen bij het invullen van deze rollen, staat voorop dat zij beiden gebruik maken van zelfrepresentatie om hun positie in het literaire milieu te waarborgen. Ze accentueren dat ze slechts 'vrouw' zijn maar laten tegelijkertijd zien dat ze ook als 'dichter' niet onderdoen voor hun mannelijke collega's.

Ze spelen hierop in door te verwijzen naar klassieke auteurs en door contemporaine, veelal mannelijke, auteurs op te nemen in de bundel. Op de lofuitingen van deze mannelijke collega's reageren Questiers en Van der Veer, zoals traditioneel was in de zeventiende eeuw, afwijzend. Door zich bescheiden en 'onwaardig' op te stellen houden zij al direct rekening met de kritiek. Maar de twee dichters gaan verder dan alleen de rol van 'onwaardige'. Deze 'onwaardige' rol wordt namelijk versterkt door het gebruik van ironie en zelfspot: aan het werk is een humoristische draai gegeven waardoor de lezer inziet dat de schrijfsters zich goed bewust waren van hun kunnen. De goede verstaander leest in de bundel ook het verhaal van twee dichters die, wellicht in navolging van Anna Roemers, op een soms geestige wijze hun vraagtekens zetten bij de mannelijke conventies en pretenties van de poëzie. Door samen een bundel te publiceren, maakten de twee schrijfsters het elkaar mogelijk om hun poëtica en gedichten voor een groter publiek toegankelijk te maken. Hierbij geldt een belangrijk devies: samen staan ze sterk.

Literatuur

- Baar, M. de**, 'Transgressign gender codes. Anna Maria van Schurman and Antoinette Bourignon as contrasting examples'. In: *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, pp. 142-156.
- Boer, T en Gemert, L.**, 'Catharina Questiers: een vrouwelijke ridder van de kousenband: (Amsterdam, 21 november 1630 – Amsterdam 3 februari 1669)'. In: M.A. Schenkeveld- van der Dussen e.a. (red.), *Met en zonder lauwerkrans: schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar: teksten met inleiding en commentaar*, Amsterdam 1997.
- Gemert, L. van**, 'Hiding behind words? Lesbianism in 17th-century Dutch Poetry'. In: *Thamyris*, 2 (1995), pp. 11-44.
- Geerdink, N.**, 'Elk speelt zijn rol? (re)presentaties van de vroegmoderne "gelegenheidsdichter"'. (niet gepubliceerd) Lezing gehouden op het Tweede Congres Nederlandse Literatuur te Leuven: Cross Over: de plaats van de tekst op vrijdag 16 januari 2009.
- Jeu, A. de**, 't Spoor der dichtersessen: Netwerken en publicatiemogelijkheden van vrouwen in de Republiek (1600-1750)', Hilversum 2000.
- Konst, J.**, 'Nederlands toneel 1600-1730. Het onderzoek van de laatste twintig jaar.' In: TNTL, (1999), nr. 115, pp. 201-217.
- Lerner, G.**, 'Female clusters, female networks, female spaces'. In: (G. Lerner red.) *The creation of feminist consciousness: from the middle ages to eighteen-seventy*, New York/Oxford 1993, pp. 220-246.
- Porteman, K. en Smits-Veld, M.B.**, *Een nieuw vaderland voor de muzen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam 2008.
- Questiers, C. en Veer, C. van der**, *Lauwer-stryt tusschen Catharina Questiers en Cornelia van der Veer. Met eenige by-dichten aan, en van haar geschreven*, Amsterdam 1665.
- Rietbergen, P.J.A.N.**, *Dromen van Europa. Een cultuurgeschiedenis*, Amersfoort 1994.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A.**, 'De canonieke versus de 'echte' Anna Roemersdochter Vischer'. In: *Nederlandse Letterkunde*, (1997a), nr. 2, pp. 228-241.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A.**, *Met en zonder lauwerkrans: schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar: Teksten met inleiding en commentaar*, Amsterdam 1997b.
- Spies, M.**, 'Oudjaarsavond 1675: Cornelia van der Veer schaduwt Katharina Lescaijle als deze van het huis van haar vriendin Sara de Canjoncle naar dat van haar zuster gaat. Het vrouwelijk aandeel'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.) *Nederlandse Literatuur, een Geschiedenis*, Groningen 1993, pp. 282-287.
- Vondel, Q.**, *Horatius Flaccus. Lierzangen en Dichtkunst. In het rijmloos vertaelt door J.v. Vondel*, Amsterdam 1665. Op: [http://books.google.nl/books?id=liMUAAAAQAAJ&printsec=titlepage&source=gbs_summary_r&cad=0#PPP10,M1\(10-04-2010\)](http://books.google.nl/books?id=liMUAAAAQAAJ&printsec=titlepage&source=gbs_summary_r&cad=0#PPP10,M1(10-04-2010)).

Literaire nevenactiviteiten van auteurs

Wat kunnen auteurs naast hun literaire werkzaamheden doen om hun boek in de markt te zetten? In dit artikel bespreekt literatuurwetenschapper Lenny Vos de literaire nevenactiviteiten die auteurs ontplooiden vanaf 1975. Zij nam hiervoor drie opeenvolgende generaties onder de loep en bestudeerde hun secundaire verrichtingen. Ten slotte stelt Vos de vraag welke digitale middelen hedendaagse auteurs ter beschikking staan om hun werk onder de aandacht te brengen.

Inleiding

‘Wat kan ik zelf doen om mijn boek in de markt te zetten? Ik heb voor het hoofdpersoonage Flora Vos een Hyves, Facebook en Twitteraccount aangemaakt. Vooral omdat ik zelf ook heel actief ben op die netwerksites. Een maand lang hebben mensen Flora kunnen volgen, bijna 700 mensen deden dat in totaal.’ Aan het woord is Hanna Bervoets, die in de nazomer van 2009 debuteerde met haar roman *Of hoe waarom*. Dat auteurs nadenken over hoe zij zelf hun boek onder de aandacht van het lezerspubliek kunnen brengen, is niet nieuw. Het gebruik van web 2.0-technieken als netwerksites is vanzelfsprekend een recente methode en nog niet beproefd. Volgens Hanna Bervoets had haar actie succes: ‘Het werkte ontzettend goed. Veel mensen dachten dat Flora echt bestond.’ (Van Gelder 2009: 11) Vervolgens deed de uitgeverij van Hanna Bervoets er nog een schepje bovenop. Via een persbericht bracht Uitgeverij L.J. Veen de lezers van de NRC boeken-site en andere websites met boekennieuws op de hoogte van deze promotieactie.

De promotie rond het debuut van Hanna Bervoets is een voorbeeld van succesvolle zelfprofilering door een debutant. De schrijfster maakt bij het promoten van haar debuut gebruik van de digitale sociale netwerken waarin ze actief is. Ze slaagt er zo in om haar debuut onder de aandacht van haar doelgroep te brengen. Doordat haar succesvolle promotieactie vervolgens werd gemeld op sites als NRC boeken, werd haar debuut ook nieuws onder een breder lezerspubliek. Voor auteurs is het van belang dat zij zelf hun literaire werk onder de aandacht van zowel het lezerspubliek als de recensenten brengen. Dit kan bijvoorbeeld door het geven van interviews en lezingen. Tussen twee boekpublicaties kunnen auteurs de aandacht op hun werk vestigen door het publiceren in literaire tijdschriften. Deze literaire nevenactiviteiten zijn al verscheidene malen het onderwerp van academische studies geweest. Centraal in dit artikel staat de manier waarop auteurs zich sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw positio-

neren door het ontplooiën van nevenactiviteiten. Dit artikel is gebaseerd op de dataverzameling die ten grondslag ligt aan mijn dissertatie *Uitzondering op de regel*. Voor dit onderzoek heb ik de literaire nevenactiviteiten van drie opeenvolgende generaties auteurs in kaart gebracht en geanalyseerd.¹ In dit artikel richt ik mij op de tendensen en ontwikkelingen in de periode vanaf 1975. Tot slot stel ik de vraag welke digitale mogelijkheden auteurs heden ten dage kunnen benutten om zichzelf te profileren in het literaire veld.

Literaire nevenactiviteiten en de symbolische productie

Onderzoeken naar mechanismen in het naoorlogse Nederlandse literaire veld gebaseerd op Bourdieus veldtheorie hebben een veelheid aan inzichten opgeleverd. De nadruk ligt daarbij op de symbolische productie en de instituties die daarin een rol spelen, in het bijzonder de literaire dag- en weekbladkritiek, uitgeverijen en literaire tijdschriften. Longitudinaal onderzoek naar auteursloopbanen wijst uit dat naast de status van de uitgeverij, literair-kritische aandacht in gezaghebbende dag- en weekbladen voor auteurs van groot belang is voor de verwerving van reputatie, in Bourdieus terminologie 'symbolisch kapitaal' genoemd. (Van Dijk en Vermunt 1997) Auteurs kunnen de beeldvorming rond hun werk echter wel degelijk beïnvloeden. Door bijvoorbeeld in interviews hun werk van commentaar te voorzien of door zich uit te spreken over hun intenties kunnen auteurs nieuwe aanknopingspunten voor de beoordeling aandragen. Zo laat een studie naar het begin van de literaire loopbaan van Doeschka Meijsing zien dat critici de uitspraken van auteurs over hun oeuvre en over verwante auteurs meenemen in hun besprekingen. (Van Dijk 1999)

Door het ontplooiën van nevenactiviteiten in het literaire veld zijn auteurs in de gelegenheid invloed uit te oefenen op de beeldvorming rond hun werk. Niet iedere nevenactiviteit legt bij de symbolische productie echter evenveel gewicht in de schaal. Zo heeft het publiceren van creatief werk in literaire tijdschriften meer invloed op het aantal recensies dan literatuurbeschouwelijke nevenactiviteiten en bestuurlijke functies in het literaire veld. Eveneens van invloed op de literair-kritische aandacht is het ontplooiën van een veelheid aan nevenactiviteiten en de status van de instituties waarbinnen dit gebeurt. (Janssen 1998) Een en ander neemt niet weg dat in de afgelopen decennia de kans dat een recent verschenen titel aandacht krijgt van de literaire dag- en weekbladkritiek sterk is gedaald. Daarbij richt het merendeel van de recensies zich op een beperkt corpus. In 1991 ontving tien procent van de nieuwe titels van Nederlandstalige auteurs zestig procent van de recensies. (Janssen 1994)

Voor auteurs is het vandaag de dag meer dan ooit van belang dat zij zelf actie ondernemen om hun literaire werk onder de aandacht van het lezerspubliek te brengen. Daarbij komt nog dat de concurrentie groter is geworden. De professionalisering van

1 Voor een uitgebreide toelichting op de bronnen en de samenstelling van de auteursbestanden, zie Vos 2008: 70-79.

het auteurschap heeft in de tweede helft van de twintigste eeuw een grote vlucht genomen, vooral vanaf de jaren zestig. In de jaren zestig nam het lezerspubliek toe, onder andere omdat de naoorlogse babyboomgeneratie naar de middelbare school ging, en daardoor stegen de verkoopaantallen van boeken. Zo werd het voor een grotere groep auteurs mogelijk om een inkomen te verwerven met schrijven. Daarnaast werd het lezingencircuit profijtelijker door de oprichting van Stichting Schrijvers School Samenleving. Voorts werden er van overheidswege werkbeurzen verstrekt, waardoor auteurs de mogelijkheid kregen om zich voor een bepaalde tijd uitsluitend bezig te houden met schrijven. Door deze ontwikkelingen nam de professionalisering van het auteurschap toe en daarmee samenhangend de status van het vak. Het schrijverschap werd kortom aantrekkelijker en trok meer gegadigden. Dit blijkt uit een stijging van het aantal auteurs tussen 1967 en 1977 van zesenzeventig procent. In de twee decennia daarna stijgt dit aantal verder tot boven de vierhonderd. Ter vergelijking, in de jaren vijftig waren er nog maar ongeveer tweehonderd auteurs actief in het literaire veld. (Vos, 2008) Deze stijging laat echter onverlet dat slechts voor een zeer gering deel van deze auteurs een succesvolle literaire loopbaan is weggelegd.

Jaren zeventig, de hoogtijdagen van het literaire tijdschrift

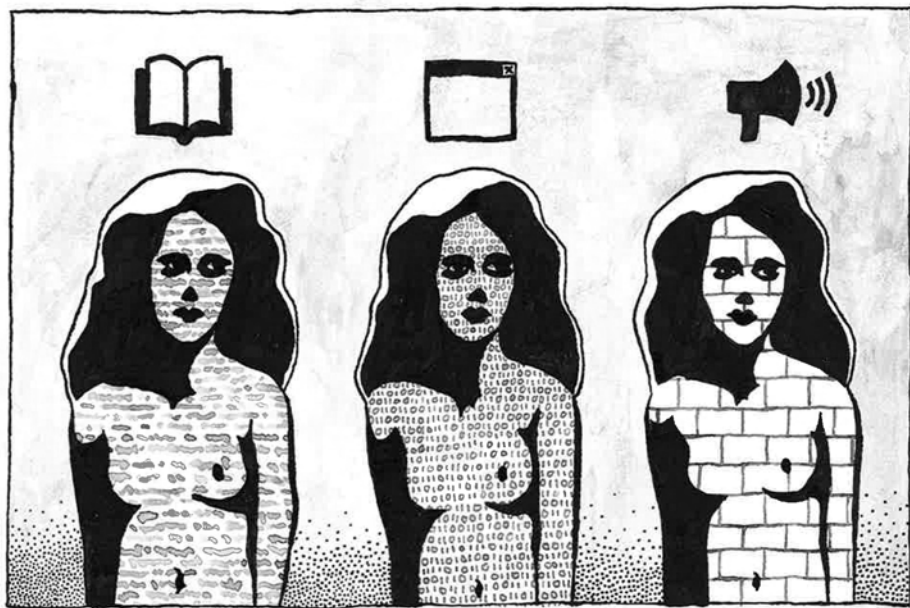
Literaire tijdschriften als *De Gids*, *Raster*, *De Revisor* en *Maatstaf* hebben lange tijd in het literaire veld een belangrijke plaats ingenomen. Alhoewel de literaire tijdschriften in een kleine oplage verschijnen en een beperkt lezerspubliek hebben, worden ze nauwlettend gevolgd door degenen die zich professioneel met literatuur bezighouden. (Verdaasdonk en Segers 1990). Het literaire tijdschrift is voor auteurs belangrijk als publicatiemedium voor literair werk en heeft een rol als debatplaats in het literaire veld. Steeds minder auteurs publiceren echter hun werk in literaire tijdschriften. In de jaren zeventig publiceerde vierenveertig procent van de auteurs in hun debuutjaren in een literair tijdschrift. In de jaren tachtig en negentig daalde dit percentage naar vijfendertig procent. Deze afname is een indicatie dat het literaire tijdschrift als publicatiemedium aan belang heeft ingeboet, onder meer door de concurrentie van dag- en weekbladen die een groter lezerspubliek bereiken en auteurs beter kunnen betalen. Recent onderzoek naar de aanwezigheid van het debat in literaire tijdschriften in de periode 1994-2008 geeft eveneens een somber beeld. Bart Temme concludeert in zijn masterthesis dat 'literaire debatten tegenwoordig slechts een marginale rol spelen in de literaire tijdschriften. Literaire tijdschriften geven geen tegengas meer. Het aantal bijdragen in de vier grootste Nederlandse literaire tijdschriften dat wil aanzetten tot een literair debat is minimaal en slechts een enkele bijdrage krijgt respons en groeit uit tot een debat.' Hij besluit: 'Het literaire tijdschrift is geen barometer meer van het literaire debat.' (Temme 2009: 36)

Hoe anders was dit in de jaren zeventig. Onder de titel *De Nieuwe Revisor* verschijnt in 1979 het tweehonderdvijftigste nummer van het literaire tijdschrift *Tirade* waarin Jeroen Brouwers zich breedvoerig opwindt over de jaren zeventig die hij typeert als 'het decennium van onvolwassenheid en infantiliteit, "nostalgie" naar het voorbije,

“jeugdsentiment”, het schooljongensgeschrijf, de “leesbaarheid”, de programmaloze grappenmakerij en het risicoloze “gewoondoen”.’ (Brouwers 1979: 529-621) De verschijning van *De Nieuwe Revisor* was de start van een polemiek die de latere beeldvorming rond het oeuvre van beginnende auteurs uit de jaren zeventig sterk heeft bepaald. Alhoewel Brouwers zich veelal richt ‘op het literaire beeld van “de jaren Zeventig” in Nederland’, noemt hij in zijn schotschrift ook namen van auteurs, waaronder Mensje van Keulen. Dat de polemiek van Brouwers veel stof doet opwaaien, blijkt zowel uit de eerste aanzetten tot een literatuuroverzicht van de jaren zeventig die in die periode verschijnen als uit de reacties van de dag- en weekbladkritiek waar uitvoerig wordt ingegaan op de inhoud van *De Nieuwe Revisor*. (Vandenbroucke 2004) Ook latere literatuurgeschiedschrijvingen geven veel aandacht aan Brouwers’ schotschrift. Dat het beeld dat door de literatuurgeschiedschrijving wordt opgeroepen, niet overeenkomt met de ervaringen van auteurs uit die tijd, komt terug in het antwoord van Mensje van Keulen. Terugkijkend op de jaren zeventig met de verschillende richtingen in de literatuur, concludeert zij: ‘Omdat je in *Propria Cures* zat, word je direct in een groep ingedeeld, net als mensen die in *Maatstaf* en *De Revisor* publiceerden gelijk in een groep werden ingedeeld. Ik heb dat zelf nooit zo ervaren als binnen een groep horend, helemaal niet, nooit, nooit. Dat is iets wat je overkomt.’ (Vos 2008: 109) Zelfs in de jaren negentig grijpt de volgende generatie recensenten bij het bespreken van een nieuwe roman van Mensje van Keulen terug op deze beeldvorming met het doel deze vooroordelen te ontcrachten als een jarenlang misverstand. Recensent Peter Henk Steenhuis begint zijn bespreking van *De Gelukkige* in *Trouw* met een verwijzing naar het realisme in de Nederlandse literatuur van de jaren zeventig en bekent dat het oeuvre van Mensje van Keulen langs hem heen is gegaan door zijn hardnekkige vooroordelen rond realistische auteurs. Hij stelt: ‘Het is lastig toe te geven, maar ik heb me ten onrechte schandelijk lang gewenteld in die decennia oude vooroordelen: *De Gelukkige* is van een grote schoonheid.’

Publieksgerichte nevenactiviteiten

Vanaf de jaren tachtig is er een verschuiving in de literaire nevenactiviteiten die door auteurs het meest worden ontplooid. Zo stijgt het percentage auteurs dat lezingen geeft van zeven procent in de jaren zeventig naar ruim een kwart in het daaropvolgende decennium. In dezelfde periode geeft eveneens een kwart van de auteurs in zijn debuutjaren interviews aan dag- en weekbladen, radio- en televisieprogramma’s. In de meeste gevallen betreft dit dezelfde groep auteurs. Voor auteurs die kiezen voor een voltijdsschrijverschap vormen literaire nevenactiviteiten als het houden van lezingen en voordrachten een bron van inkomsten. Voor de zelfpromotie van auteurs zijn lezingen en interviews vanzelfsprekend van groot belang. Er is een wisselwerking: het geven van interviews bevordert de naamsbekendheid van een auteur bij het lezerspubliek, wat doorwerkt in het aantal aanvragen voor lezingen. Deze activiteiten hebben met elkaar gemeen dat zij sterk gericht zijn op het lezerspubliek en dat vereist van een auteur een publieksgerichte houding. Een van de auteurs die in de jaren tachtig debu-



Illustratie: Michiel Westbeek

teerden en sinds het begin van haar loopbaan opmerkelijk veel lezingen geven, is Nelleke Noordervliet. Mede door haar verschijning in televisieprogramma's is zij een veelgevraagd auteur voor literaire avonden. Haar publieksgerichte houding en media-optredens hebben haar grote bekendheid gegeven en helpen haar om zoals ze zelf zegt 'je naam in de lucht te houden'. Bij alle verzoeken die haar bereiken, maakt ze de afweging of ze het leuk vindt en of ze er tijd voor heeft. Ze heeft inmiddels een trouw lezerspubliek dat uitkijkt naar haar volgende boek. Ze zegt hierover: 'Ik ga ook altijd op pad om lezingen te geven, waar dan ook. Als ze graag willen dat ik kom, nou dan kom ik graag bij hen.' (Vos 2008: 139) Het contact met het lezerspubliek vormt voor auteurs als Nelleke Noordervliet een belangrijk onderdeel van hun schrijverschap.

Auteurs brengen met lezingen hun werk onder de aandacht van hun lezerspubliek en geven in interviews zelf toelichting op hun recent verschenen boek. Bij het verschijnen van nieuw literair werk van een gerenommeerde auteur neemt het interview niet zelden de plaats in van een bespreking. Het geven van interviews bij publicatie van nieuw werk heeft als voordeel dat een auteur niet hoeft af te wachten of en wanneer recensies van het werk verschijnen. Auteurs hebben met het interview een middel in handen om de symbolische productie rond hun nieuwe boek te sturen en kunnen daarbij zelf toelichting geven op hun werk. Een voorbeeld hiervan is de roman *Pelican Bay* die Nelleke Noordervliet in 2002 publiceerde. *Pelican Bay* is een historische roman waarin een twintigste-eeuwse romanschrijfster op zoek gaat naar de geschiedenis van haar voorvader die een suikerrietplantage bezat op een Caribisch eiland. Tevens is het een zoektocht naar haar adoptiebroer die is teruggekeerd naar zijn geboorteland. In

de week na de publicatie van *Pelican Bay* verschijnen twee grote interviews. De auteur geeft in de interviews toelichting op het ontstaan van haar nieuwe roman en neemt de gelegenheid om uitgebreid in te gaan op de thematiek, zoals het koloniale verleden van Nederland en adoptie van kinderen uit Derdewereldlanden. De thema's roepen felle reacties op van columnisten. De uit Suriname afkomstige auteur Clark Accord voelt zich aangesproken door de thematiek van *Pelican Bay* en schrijft in *Het Parool* dat de roman 'een aanwinst voor de black case is'. (Accord 2002) Stephan Sanders verwijt Nelleke Noordervliet in zijn wekelijkse column in *Vrij Nederland*, getiteld 'De oogkleppen van Noordervliet', een beperkte blik op het thema adoptie. (Sanders 2002) De interviewers geven een positief oordeel over de roman. Dirk-Jan Arensman van *Het Parool* spreekt van: 'een ingenieus in elkaar grijpend tweeluik, opgezet in afwisselende hoofdstukken' en 'Pelican Bay is met vaart geschreven en heeft een plot die je moeiteloos door het boek heen jaagt'. (Arensman 2002) Margot Dijkgraaf heeft Nelleke Noordervliet geïnterviewd voor het NRC *Handelsblad* en stelt: 'Pelican Bay is een knappe, veelomvattende, gedeeltelijk historische roman – avontuurlijk en vaak geestig, die je steeds dwingt tot doorlezen.' (Dijkgraaf 2002) De positieve oordelen in de interviews staan in schril contrast met de overwegend negatieve teneur van de recensies die verschijnen in landelijke dagbladen.

De digitalisering van het literaire veld

Sinds de opkomst van internet zijn de mogelijkheden voor auteurs om zich te profileren in het literaire veld en in contact te treden met lezers sterk uitgebreid. Het publiceren van literair werk op het web in online literaire tijdschriften als *Meander* lijkt vooral weggelegd voor dichters. De rol van het literaire tijdschrift als platform voor debat is inmiddels overgenomen door sites als de poëzieweblog *De Contrabas*. Veelgebruikt medium is een persoonlijke website waarop biografische gegevens van de auteur en informatie over het oeuvre staat. Aan de hand van de auteurssite van Harry Mulisch analyseert Jeroen Dera in *Vooy's* hoe deze gevestigde auteur het internet gebruikt om zijn positie in het literaire veld te verdedigen. De website van Harry Mulisch vormt een bevestiging van de grootsheid van de schrijver. De bezoeker wordt duidelijk gemaakt 'dat hij te maken heeft met een schrijver die in Nederland en misschien zelfs daarbuiten, zijn gelijke niet kent'. (Dera 2009: 11) Ook vele andere auteurs van naam en faam zijn prominent aanwezig met een eigen website. Iedere auteur geeft daar een andere invulling aan. Zo belicht Thomas Rosenboom in korte YouTube-filmpjes de ontstaansgeschiedenis van zijn roman *Zoete mond*. (www.thomasrosenboom.nl/) Gefilmd in het rivierenlandschap als decor vertelt de auteur over zijn nieuwste roman. Ook kan de bezoeker een interview bekijken met Rosenboom. In het interview neemt de auteur uitgebreid de gelegenheid om te vertellen over de ontstaansgeschiedenis van *Zoete mond*, zijn manier van schrijven en de levensloop van zijn hoofdpersonen. De filmpjes stonden al op de site van Rosenboom voordat de roman in de winkel lag en verschenen daarbij in een serie, zodat de bezoeker van zijn site steeds iets nieuws aantrof. Al met al een goeddoordachte opwarmer bij het verschijnen van een nieuwe roman. Een auteur

die zijn lezers in een nog eerder stadium informeert over zijn nieuwe werk is Ronald Giphart. Op zijn site doet de auteur in een videodagboek verslag van de vorderingen in het schrijfproces van zijn roman met als werktitel *IJslandse roman*. (www.ronaldgiphart.nl) Naast allerlei web 2.0-*gadgets* treft de lezer ook een agenda met lezingen aan. Door bijna dagelijks nieuwe berichten met foto's en filmpjes op zijn weblog te plaatsen over diverse onderwerpen verstaat Ronald Giphart de kunst om zijn lezers als bezoekers van zijn site vast te houden.

De websites van Rosenboom en Giphart zijn voorbeelden van sites die lezers informeren over nieuwe ontwikkelingen in het schrijverschap van de auteur en toelichting geven op het literaire werk. Inmiddels zijn de websites van auteurs onderwerp van onderzoek. Joppe Gloerich ging op zoek naar de aanwezigheid van auteurs op het internet. Hij stelt dat de eigen websites van auteurs de 'meest uitgesproken vorm van digitale aanwezigheid' zijn. Toch heeft nog niet de helft van de onderzochte hedendaagse auteurs een eigen website, die vaak gelieerd is aan de website van de uitgeverij. Daarnaast blijkt niet iedere website even adequaat te worden bijgehouden. Er staat vaak gedateerde informatie op en pas bij het verschijnen van een nieuw boek wordt de site geactualiseerd, wat Gloerich doet verzuchten: 'Geflirt met nieuwe media beperkt zich tot relevante periodes, waarna temporisering volgt.' (Gloerich 2008: 50) De auteurs met een eigen website vormen een minderheid, maar dit zijn volgens Gloerich wel de meest succesvolle auteurs. Zo heeft deze groep auteurs meer bekroningen en nominaties voor literaire prijzen op hun naam. Ook hebben zij meer commercieel succes dan de groep auteurs zonder een eigen website. (Gloerich 2007) Dit patroon valt ook te ontdekken in de literaire loopbanen van auteurs die in de jaren zeventig en tachtig een verscheidenheid aan literaire nevenactiviteiten hebben ontplooid. (Vos 2008) Van deze groep auteurs is een deel nog steeds actief en heeft inmiddels een omvangrijk oeuvre opgebouwd. Ook over een langere periode gezien blijken de actieve auteurs het meest succesvol in het literaire veld.

Tot slot

Sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw ontplooiën auteurs steeds vaker literaire nevenactiviteiten met een publieksgericht karakter. Auteurs geven in interviews zelf toelichting op hun literaire werk en informeren via de media hun lezers. Zo zijn zij minder afhankelijk van de literair-kritische aandacht voor hun boek en nemen zij binnen de symbolische productie van hun oeuvre een actieve rol in. Het proces van de symbolische productie van literatuur is inmiddels veranderd door de opkomst van internet. Het is voor een auteur een medium om informatie over zichzelf en zijn literaire werk te verspreiden, bijvoorbeeld via een website met als domeinnaam www.auteursnaam.nl. Afhankelijk van hun behoefte aan profilering en hun opvattingen over het auteurschap maken auteurs op verschillende wijzen gebruik van internet. De digitale communicatiemogelijkheden van internet bieden auteurs nieuwe manieren om hun literaire werk toe te lichten. Door bijvoorbeeld filmpjes op hun site te plaatsen zijn auteurs niet meer afhankelijk van televisie- en radioprogramma's voor het genereren

van 'free publicity' voor hun nieuwe boek. De vraag daarbij blijft wel hoe groot het bereik van deze websites is buiten het vaste lezerspubliek van een auteur. Voor het bezoeken van een auteurswebsite zal een lezer immers gericht op zoek moeten gaan, waarbij de naamsbekendheid van een auteur cruciaal is.

Literatuur

- Accord, C.**, 'Een aanwinst voor de black case'. In: *Het Parool*, 15-8-2002.
- Arensman, D.J.**, 'Een gedeeld verleden: Nelleke Noordervliet over ontwortelden in de Cariben'. In: *Het Parool*, 15-8-2002.
- Brouwers, J.**, 'De Nieuwe Revisor'. In: *Tirade*, 23, nr. 250, november 1979, pp. 529-621.
- Dera, J.**, 'Schermen met schrijverschap. De relatie tussen internet en het papieren circuit aan het einde van het eerste decennium'. In: *Vooys, tijdschrift voor letteren*, 27 (2009), nr. 4, pp. 6-14.
- Dorleijn, G. en K. van Rees (red.)**, *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*, Nijmegen 2006.
- Dijk, N. van**, 'Loopbanen binnen de literatuur'. In: Dorleijn, G.J. en C.J. van Rees (red.), *Literatuuropvattingen in het perspectief van het literaire veld*, Den Haag 1999, pp. 65-77.
- Dijk, N. van en J. Vermunt**, 'Literary careers and critical reputation. A longitudinal study'. In: S. Totösy en I. Sywensky (red.), *The systematical and empirical approach to literature and culture as theory and application*, Alberta en Siegen 1997, pp. 255-265.
- Dijkgraaf, M.**, 'Een trap tegen het verleden. Gesprek met Nelleke Noordervliet'. In: *NRC Handelsblad*, 16-8-2002.
- Gelder, L. van**, 'Ik vind RTL Boulevard echt veel leuker dan Nova' (interview met Hanna Bervoets). In: *Folia*, 7 (2009), pp. 10-11.
- Gloerich, J.**, *Independent entrepreneur or cultural commodity? The self-profiling of the modern literary author*, Leiden 2007.
- Gloerich, J.**, 'De schrijver online: oprechte liefde?'. In: *Boekman*, 8 (2008), nr. 75, pp. 47-51.
- Janssen, S.**, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*, Hilversum 1994.
- Janssen, S.**, 'Sideroads to success: the effect of sideline activities on the status of writers'. In: *Poetics*, (1998), nr. 25, pp. 265-280.
- Sanders, S.**, 'De oogkleppen van Nelleke Noordervliet'. In: *Vrij Nederland*, nr. 36, 7-9-2002, pp. 74-75.
- Steenhuis, P. H.**, 'Een doktersdochter verlaat ouders, man en minnaar'. In: *Trouw*, 6-1-2001.
- Temme, B.**, *Het literaire tijdschrift als kweekvijver en debatplaats*, s.n., 2009.
- Vandenbroucke, J.**, *Jeroen Brouwers. Het verhaal van een oeuvre*, Amsterdam 2005.
- Verdaasdonk, H. en G. Seegers**, 'The impact of socio-economic variables on cultural behavior. The case of subscribers to literary magazines'. In: *Poetics*, (1990), nr. 19, pp. 359-375.
- Vos, L.**, *Uitzondering op de regel. De positie van vrouwelijke auteurs in het naoorlogse Nederlandse literaire veld*, Groningen 2008.
- www.nrcboeken.nl/nieuws/flora-vos-bestaat-niet/, 20-12-2009.
- www.decontrabas.com/, 20-12-2009.
- <http://www.thomasrosenboom.nl/>, 20-12-2009.
- <http://www.ronaldgiphart.nl>, 20-12-2009.

‘Tingeling vervolgt zijn weg’: K. Michel wandelt in het postmodernisme

De poëtische positie van K. Michel, pseudoniem voor Michel Kuijpers, is moeilijk te bepalen. Enerzijds laat de auteur zich negatief uit over Bronzwaers modernistische poëtica; anderzijds lijkt hij deze poëtica in sommige geschriften juist te bewonderen. Drs. Céline Beijer, docente Nederlands en recensente, en Prof. dr. Jan de Vet, die werkzaam was als docent Nederlands en bijzonder hoogleraar cultuurgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen, werpen meer licht op Michels positie.

In het jaar 2000 vielen de dichter en schrijver K. Michel (1958), pseudoniem voor Michel Kuijpers, twee onderscheidingen ten deel; voor zijn dichtbundel *Waterstudies* ontving hij de Jan Campertprijs 2000 en de VSB Poëzieprijs 2000. Eerder, in 1995, werd zijn bundel *Boem de nacht* bekroond met de Herman Gorterprijs. In pers en media werd aan zijn werk ruime aandacht geschonken.

Opvallend in Michels lyrische oeuvre is de plaats die de *ready made* inneemt. Te denken valt aan ‘Oud toneelstuk overgeschreven’ uit zijn bundel *Kleur de schaduwen* (2004) en ‘Indringend lezen volgens dr. Drop’ in *Waterstudies*, een reeks van vijf gedichten waarin Michel de beproefde modernistische methode om poëzie te duiden ondermijnt. Onder het literaire modernisme wordt hier de twintigste-eeuwse stroming verstaan die pretendeerde authentieke waarheid over de mens en zijn wereld tot uitdrukking te brengen. Een waarheid, gerelateerd aan analyseerbare principes van ordening en samenhang. Met zijn spot met Drop lijkt Michel een andere leeswijze voor te stellen, vereist door een type teksten dat als postmodern bekend staat. Dergelijke teksten bemiddelen niet langer bij het zoeken naar een coherente wereld.

Een terugkerend personage in Michels bundels is Tingeling, alter ego van K. Michel, dat onder meer bekend is uit de reeks fascinerende verhalen *Tingeling & Totus* (1992). Dit heerschap treedt ook op in Michels jongste bundel, *In een handpalm*: een verzameling gedichten, beschouwingen en verhalen. (Michel 2008a) In dit artikel richten we onze aandacht vooral op deze hybride bundel, die bij verschijning nogal verschillend werd beoordeeld. Zo prees Erik Lindner de bundel uitbundig, terwijl Janet Luis er aarzelend bewonderend over schreef.¹

1 Erik Lindner, ‘Humor als een vorm van sport’. In: *De Groene Amsterdammer*, 21 maart 2008, p. 38.
Janet Luis, ‘Een pinguïn onder de jas verstopt’. In: *NRC Handelsblad*, 29 februari 2008.

In een handpalm bevat, zoals ook *Waterstudies*, een tekst over het lezen van poëzie, nu niet in de vorm van een *ready made*, maar als lofrede, getiteld 'Laudatio voor Bronzwaers poëtica'. Onderwerp ervan is de versleer van Bronzwaer, in 1993 verschenen onder de titel *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. In deze poëtica maakt Bronzwaer, in leven hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap aan de Nijmeegse universiteit, gebruik van structuralistische en semiotische theorieën als die van Jakobson en Lotman, wat het modernisme van zijn versleer fundeert. Terecht wordt Bronzwaer binnen het Nederlandse taalgebied als een van de belangrijkste theoretici van de modernistische poëtica beschouwd. (Vaessens en Joosten 2003: 18) Michel beaamt dat en bewondert tevens Bronzwaers keuze van voorbeeldgedichten. Aan deze beide aspecten besteedt Michel ruim aandacht in zijn 'Laudatio'. De vraag is of teksten uit Michels bundel *In een handpalm* afstand houden van Bronzwaers versleer, of juist de nabijheid van die poëtica zoeken. Hierop kan wellicht aan de hand van een aantal proefboringen in teksten uit *In een handpalm* een antwoord worden gevonden.

'Indringend lezen'

Over de modernistische poëtica heeft Michel niet alleen in proza, maar ook in dichtvorm uitspraken gedaan. Van dat laatste is 'Indringend lezen volgens dr. Drop' een voorbeeld. (Michel 2008b: 20-24) Onderwerp van dit gedicht, mikpunt zou men kunnen zeggen, was een in het onderwijs veelgebruikte handleiding over close reading, het befaamde 'dropje' dat generaties scholieren poëzie heeft leren waarderen, of soms juist verfoeien. Dit leerboekje was ontworpen door Dr. Drop en Drs. Steenbeek. (Drop en Steenbeek 1970) Het was toen *Waterstudies* verscheen een kleine dertig jaar in omloop. Was 'Indringend lezen volgens dr. Drop' een ultieme wraakneming op ooit gevolgd literatuurlessen? Wie weet.

Zijn aanval op de methode Drop *cum suo* is een *ready made*. Brokjes uit Drops behandeling van Kouwenaars gedicht 'hand o.a.' hadden Michel daarvoor de bouwstenen geleverd. (Drop en Steenbeek 1970:32-36)² Deze pastiche is een vijfdelige tekst waarvan de elementen I tot en met IV op een behendige wijze zijn vervormd tot iets wat oogt als een gedicht, zoals het tweede element:

Na een keertje
doorlezen zullen we
het allemaal wel
een moeilijk gedicht
vinden, dit *hand o.a.*
Toch kunnen we met
geduldig lezen een

2 Drop en Steenbeek, *Indringend lezen*, pp. 32-36. Over Michels tekst Joris Gerits, 'Als een prisma-slijper. Het dichterlijk oeuvre van K. Michel'. In: *Streven*, 67 (2000), nr. 7, p. 654. En: Vaessens en Joosten, *Postmoderne poëzie*, pp. 15-16, 18-19, 20-21.

heel eind komen. Wel
moeten we bij voorbaat
aanvaarden, dat je in
dit soort gedichten vaak met
een paar 'blinde vlekken'
blijft zitten.
Dat zijn plaatsen waar de associaties
van de dichter kennelijk
zo persoonlijk zijn geweest
dat het min of meer toeval is
of je ze kunt navoelen.

Door essentiële elementen van de versanalyse te negeren en opvallend af te wijken van de volgorde ervan reduceert Michel sterk de overtuigingskracht van Drops leeswijze. Met de pseudo-lesinstructie 'Vertel nu het gedicht in je eigen woorden na' voegt Michel bovendien uit eigen koker een hilarisch aandoend vijfde element toe, wat zijn *ready made* onmiskenbaar tot een vlijmscherpe satire van de modernistische poëtica maakt.

Lof voor 'Lessen in lyriek'

Tot zover dit negatieve oordeel van Michel over de modernistische poëtica. Een tweede confrontatie die hij met deze versleer zoekt, maakt een totaal andere indruk. Bij eerste lezing doet deze tekst zich zelfs voor als een positieve tegenhanger van de executie die het boekje van Drop en Steenbeek trof. Het betreffende stuk verscheen in 1998 in *De Gids* onder de schallende titel 'Laudatio van Bronzwaers poëtica'. (Michel 1998a: 124-126) In een *handpalm*, Michels bundel die ons hier bezighoudt, bevat een herdruk van deze 'Laudatio'. (Michel 2008a: 140-144) Ron Elshout die in 1998 over Bronzwaers meesterwerk schreef, vatte Michels term 'Laudatio' letterlijk op, zonder daarbij van zijn eigen bewondering voor het gezaghebbende handboek een geheim te maken. Elshout meent dat het een '(...) bijzonder spannend doorlopend essay is, dat uiteindelijk de werking van allerlei vormaspecten aan de orde stelt'. (Elshout 1998: 43) School er echter in Elshouts aanname van Michels bewondering niet een tikkeltje naïviteit? Men zou dit kunnen denken, omdat Michel zelf al vrij vlot na zijn titel merkwaardig omgaat met het woord *laudatio*. Hij vindt Bronzwaers werk een prachtboek,

(...) omdat het boek je verleidt om allerlei woorden op te zoeken in Van Dale, een manier van grasduinen waar ik dol op ben, bijvoorbeeld 'laudatio', dat omschreven wordt als 'lofprijzing; aanvoering van de redenen tot het verlenen van een eredoctoraat.'

Het woord *laudatio* komt in Bronzwaers *Lessen in lyriek* echter op geen enkele voor de hand liggende plaats voor. De mogelijkheid dat Michel met deze grap de toonhoogte

van zijn lofprijs wat heeft willen verlagen, is niet geheel uitgesloten. Misschien beweegt zich onder de golfing van brede waardering die 'Laudatio' ontegenzeggelijk kenmerkt een recalcitrante, ironische tegenstroom.

Een eerste bepaling van Michels poëtische positie ten opzichte van die van Bronzwaer zou men kunnen afleiden uit zijn afwijzing van de stelling van De Roder dat ritme en ritueel in gedichten alles zijn, terwijl betekenis er niet toe doet. (Michel 2000: 183-185) Michel vindt dit een overspannen oppositie tegen een louter cognitieve benadering van poëzie. Hiermee bevindt hij zich op een overbrugbare afstand van Bronzwaer, voor wie, zoals voor Jakobson, het semantisch aspect van poëzie wezenlijk is. Afgezien van Michels royaal beleden respect voor Bronzwaers poëtische eruditie, valt nu nader te onderzoeken in hoeverre K. Michel de modernistische poëzieopvatting van Bronzwaer verder kan delen. Cruciaal is daarbij de vraag wat Michel over de 'wezenskenmerken' denkt die Bronzwaer de poëzie toeschrijft.³ Vervolgens dient zich het probleem aan, in hoeverre hij meegaat met Bronzwaers toe-eigening van Jakobsons gedachtegoed.

Bronzwaer signaleert in zijn eerste hoofdstuk drie 'wezenskenmerken', waarvan het eerste voor deze beschouwing over Michel ter zake doet. Wezenlijk voor zijn modernistische kijk op poëzie vindt hij dat elke dichterlijke uiting 'pragmatisch verankerd' is, een doel dient, 'ook als het slechts een doel is dat de dichter zichzelf heeft gesteld'. (Bronzwaer 1993: 12) Michel juicht het beginsel dat alle poëzie aan instructie beantwoordt, zoals ooit rituele liederen op instructie werden gezongen, enthousiast toe, maar produceert dan tussen haken een grap die enige argwaan jegens die geestdrift rechtvaardigt. Pragmatiek rechtvaardigen met een instructie van de dichter aan zichzelf doet hem denken aan de dichtregel 'Morgen win ik de staatsloterij', openingsregel van een ooit door hem geschreven baldadige satire. (Michel 1998b: 78)

'Wat de poëzie al lang weet'

Michels 'Laudatio' telt dertig items waarvan er twee over Bronzwaers verwerking van Jakobson handelen. Dat is niet veel, maar daar ze ongeveer een vijfde van de tekst uitmaken bepaald ook niet weinig. Bronzwaer was vervuld van bewondering voor Jakobson en gunt hem de eer van de meest invloedrijke uitwerking van de geperiodiseerde herhaling in de poëzie te hebben verwoord. (Bronzwaer 1993: 32) Hij heeft, aldus Bronzwaer, de sterkste theorie van het begrip 'poëtische functie' geformuleerd die ooit is opgesteld.⁴ Michel toont ontzag voor de uitleg die Bronzwaer van de 'cryptische basis-

3 Om misverstand te voorkomen lijkt het nuttig hier vast te stellen dat de 'wezenskenmerken' uit Bronzwaers *Lessen* iets anders zijn dan de 'vooronderstellingen' of 'premissen' die door Vaessens en Joosten uit de modernistische poëtica zijn afgeleid. Namelijk dat het gedicht een organische 'heelheid' is, gepresenteerd door een subject en innerlijk coherent. Vergelijk Vaessens en Joosten, *Postmoderne poëzie*, p. 19.

4 Bronzwaer, *Lessen in lyriek*, p. 44, p. 37. De abstracte formulering van deze functie: zij 'projecteert het principe van de equivalentie van de as der selectie op de as der combinatie'.

formule' van Jakobsons theorie weet te leveren. Met behulp van overtuigende voorbeelden toont Bronzwaer aan dat, conform Jakobsons theorie, de poëtische functie ons dwingt 'woorden met elkaar in een semantisch verband te brengen' dat in de primaire, natuurlijke taal ontbreekt of daar niet hoeft te bestaan. (Bronzwaer 1993: 39) Michel waardeert het dat Bronzwaer zich daarbij niet beperkt tot een analyse van poëzie uit een bepaalde, klassiek genoemde periode, maar zich van teksten uit alle tijden bedient.

Michels bewondering voor Bronzwaer wordt nog groter bij de constatering dat Bronzwaer op een bescheiden, indirecte wijze Jakobson, 'de oude meester', corrigeert op een kernconcept van diens theorie, de metafoor. (Bronzwaer 1993: 170) Michel merkt daarbij echter niet op dat Bronzwaer Jakobsons definitie van de metafoor, als onderscheiden van de metonymie, eerder in zijn boek toch een rol laat spelen. (Bronzwaer 1993: 37) Erg kritisch is Michels bewondering hier dus niet.

Michel amuseert zich met Bronzwaers puntige bewering dat *tafelpoot* door ons op heldere momenten als een dode metafoor moet worden beschouwd en, bij nog wat meer helderheid, de combinatie *heldere momenten* eveneens. Dat zegt Michel wat plagerig: hij is 'dol' op dergelijke formules. Weer een speldenprikje, dat niet zó diep steekt dat twijfel aan zijn bewondering voor *Lessen in lyriek* als kathedraal van de modernistische poëtica gerechtvaardigd is.

Maar toch, Michels 'Laudatio' eindigt met twee passages die elkaar naar het leven lijken te staan. De lofredenaar verklaart dat hij ten slotte zo onder de indruk is van Bronzwaers geleerdheid dat hij, de dichter, vergeet gedichten te schrijven. Dat echter is nu juist wat een dichter moet doen. Een belangrijke relativering: niet van Bronzwaers geleerdheid, ook niet van diens modernistische poëtica, maar van alle poëticale kennis. De afsluitende passage van 'Laudatio' fungeert als tegenhanger. Zij citeert de principiële verklaring waarmee Bronzwaers hoofdstuk over Jakobson eindigt en omschrijft de functie die theoretici vervullen als het inzichtelijk maken van 'wat de poëzie al lang weet'. (Bronzwaer 1993: 50) Door dit te beamen ontgaat Michel de verdenking dat zijn 'Laudatio' louter ironie zou zijn, wat hem tot een onnozele discipel van Karel van het Reve zou maken. (Van het Reve 1979) Het rechtvaardigt tevens de opvatting dat de modernistische poëtica zoals geformuleerd door Bronzwaer, voor Michel een zekere geldigheid bezit.

Bewondering voor dichter Ter Balkt

K. Michel waardeert Bronzwaers opvatting dat er continuïteit bestaat 'tussen traditionele en moderne poëzie, vooral wat betreft de vormaspecten'. (Michel 2008a: 140) In *Lessen in lyriek* zijn traditie en moderniteit niet zozeer dichotomieën, maar vormen zij veeleer een vloeiend continuüm. Michel geeft dit met het adjectief 'onbekrompen' treffend weer, wanneer hij de keuze typeert van door Bronzwaer opgenomen en behandelde teksten. Die typering heeft betrekking op zowel perioden waaruit teksten zijn gekozen als op de uiteenlopende aard ervan: van het Oude Testament tot poëzie van Eva Gerlach. Voor Bronzwaer is een reclameslogan even bruikbaar materiaal om

een herhalingsfiguur te illustreren als een gecanoniseerde, poëtische regel van een Nederlandse dichter. (Michel 2008a: 142)

Continuïteit tussen traditie en moderniteit blijft voor K. Michel niet beperkt tot vormaspecten, zoals dat in Bronzwaers versleer het geval is, maar strekt zich uit tot de inhoud van poëzie. Dat laat Michel zien in zijn uiteenzetting ‘Over het werk van H. H. ter Balkt’.⁵

Overigens ontbreekt Ter Balkt niet in *Lessen in lyriek*. Voor de explicatie van het actueel hypogram gebruikt Bronzwaer een fragment uit Ter Balkts ‘Hoera! de herfst komt’. (Bronzwaer 1993: 162) K. Michel wijst in zijn beschouwing over poëzie van Ter Balkt, volgens Michel zonder meer een van de belangrijkste Nederlandse dichters, op een spanning tussen traditie en moderniteit, die tot uitdrukking komt in beelden en vormen in Ter Balkts gedichten. (Michel 2008a: 102)

Wat de vormtaal van Ter Balkt betreft, schreef Michel reeds met veel waardering over diens ‘vreemde beeldcombinaties’ en ‘met veel lef gepresenteerde strapatsen’. Opgetogen stelt Michel bovendien vast, dat er in Ter Balkts verzen geen sprake is van ophemeling of verafschuwing van het platteland ten koste van de geïndustrialiseerde wereld, al staan ze ook dikwijls op gespannen voet. Naar het oordeel van Michel is bij Ter Balkt het boerenland geenszins een idylle, maar een ‘hybride locatie waarin oud en nieuw geassembleerd lijken als betrof het een werk van Joseph Beuys’. (Michel 2008a: 101) Dat bewondert Michel. Volmondig stemt hij in met Ter Balkts afwijzing – hoe onmodieus deze ook klinkt – van de wijze waarop bewegingen als Greenpeace of politieke partijen het milieu tot ‘major issue’ maken. Haarscherp registreert Michel dat Ter Balkts betrokkenheid niet selectief is, maar alles insluit ‘wat zich om hem heen bevindt’. (Michel 2008a: 105) Ter Balkt loopt volgens Michel ‘op een rare manier’ achter op de moderne ontwikkeling; bij hem ontbreekt immers de modern geachte distantie tot dingen en levende wezens. Tevens loopt hij, aldus Michel, vóór met zijn eigenzinnige houding jegens zijn omgeving.

Die observaties zijn scherp en indringend, niet enkel ten faveure van de onvolprezen poëzie van Ter Balkt, maar ook ten aanzien van de positie die de dichter annex lofredenaar K. Michel zelf verkiest in het spanningsveld tussen traditie en moderniteit. In zijn bewondering voor verzen van Ter Balkt lijkt Michel tegelijkertijd zijn eigen voorkeur te onthullen voor een positie tussen traditie en postmoderne vernieuwing.

‘In een handpalm’: modern en postmodern

Blijkt Michels verhouding tot de poëtica van het modernisme dus min of meer ambivalent, dan ligt de veronderstelling van een evenredige relatie met de postmoderne theorie voor de hand. Daarmee strookt niet dat zijn letterkundige praktijk menige tekst heeft voortgebracht die zich tegen een traditionele leeswijze lijkt te verzetten.

5 Opgenomen in *In een handpalm*, pp. 99-107. Eerder verschenen onder de titel ‘Het lot van het zuurkoolvat. H. H. ter Balkt’. In: Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans, Willem van Toorn en Jacq Vogelaar (red.), *Het literair klimaat 1986-1992*, Amsterdam 1993, pp. 214-219.

Ook *In een handpalm* telt dergelijke teksten, zoals het gedicht 'Eerste zinnen (min een)'. (Michel 2008a: 52)⁶ Een raadselachtige titel. Wat daaronder volgt, daagt de op begrip beluste lezer beslist uit.

Eerste zinnen (min een)

Midden in de nacht: groot kabaal.
'Waar ben ik?'

De regen langs de lange ramen
gooide zilvergeld met handenvol naar binnen.

'Wat ik dacht gebeurde niet.'

En terwijl ik wacht aan het open raam, vechten
opeens, achter in de tuin, moorddadig twee katten.

'Ik wel. Jij niet. Ik wel, jij niet.'

De klok haalt adem, in en uit
hier heet ieder ogenblik één nul.

Nu zou ik graag (op dit onmogelijke
punt in mijn tijd) opsommingen maken.

Het zijn regels die het enigma van de titel niet onmiddellijk of na vlug herhaalde lectuur ophelderen. Integendeel. Het is of de instrumenten uit het etui van de traditionele versanalyse hier totaal falen. Een reden om ze, in dit geval, ongebruikt te laten? Dit is misschien te rigoureuus, of minstens voorbarig.

Het gedicht telt zeven tekstelementen, waarvan sommige tussen aanhalingstekens staan. Aannemelijk is dat ze op elkaar betrokken zijn en gezamenlijk de lezer uitnodigen iets te beleven of te beseffen. Het eerste element ademt nachtelijke paniek, II en III bewerken een geruststelling, in IV en V is daarentegen sprake van agressie, de laatste twee elementen registreren dat tijd een dwingend verloop kent en spreken ten aanzien van dat fenomeen een diepgekoesterde wens uit.

Het ligt voor de hand dat de 'Eerste zinnen' waarvan de titel spreekt, de tussen aanhalingstekens geplaatste frasen zijn. Aan die aanhalingstekens ontleen ze de status van citaten. Het vierde element, beginnend met 'En', komt daarvoor in ieder geval niet in aanmerking. De verhalende tekst uit de elementen I en II, temporeel aan die van IV voorafgaand, kan begrepen worden in samenhang met IV. Reden om hier evenmin

6 Michel, *In een handpalm*, p. 52. De drukfout *ademt* in regel 9 te lezen als *adem*.

‘Eerste zinnen’ te zoeken. Weliswaar wijzen de gedeelten tussen aanhalingstekens terug naar wat juist plaatsvond. Dat vormt een bezwaar tegen een lezing welke de citaten als ‘Eerste zinnen’ opvat, maar geen absoluut obstakel. Ze als *eerste* te waarderen kan worden gerechtvaardigd door de bijzondere functie die ze vervullen: pregnant verwoorden wat zich aan hevigs voordeed.

In dit gedicht treden ik-personen op, die op verschillende niveaus functioneren. De ik uit het vierde en laatste element voert de regie over het hele gedicht en dus ook over de bevindingen van zijn *alter ego*’s. Dat hij de ontbrekende ‘eerste zin’, de ‘min een’ uit de titel, zou kunnen ontwerpen moet echter een illusie blijven. Alles registreren en overdenken wat zich die nacht afspeelt, er ‘opsommingen’ van maken, kan niet plaatsvinden in het ‘Nu’, dat ogenblik waarbinnen de ik dit zo graag zou doen. Wat opgesomd moet worden, omvat ook het ogenblik waarop die inventarisatie wordt uitgevoerd en blijft daardoor noodzakelijkerwijs onvolledig. Ieder tijdstip in ‘mijn tijd’ is op dit punt onmogelijk, staat steeds met 1-0 achter bij de klok die de ogenblikken wegtikt. Tot zover een mogelijke leeswijze van dit gedicht. Misschien valt er een lichte ‘dropsmaak’ aan te proeven, maar definitief mag die indruk niet zijn. Hoe die gemiste zin, de ‘min een’ zou moeten luiden, wordt zelfs niet aangeduid. Toch is het die zin, waar het hele gedicht naar uitkijkt. Een postmoderne onvoltooidheid.

Tingelings catatonie

Een ander postmodern voorbeeld uit *In een handpalm* is de prozatekst ‘Niet-verzonden brief (aan Julio Cortázar)’.⁷ De correspondent richt een, begrijpelijkerwijze niet ondertekend, schrijven tot de reeds gestorven Argentijnse auteur. Hij onderhoudt de overledene over een herdenkingsplechtigheid die een week na diens dood aan hem was gewijd. Een absurde passage die niet alleen het fictionele karakter van het epistel scherp markeert, maar ook de postmoderne inslag ervan bevestigt. Laatstgenoemd kenmerk resulteert uit het opmerkelijke verband tussen de drie personages die het stuk bevolken. Na een beschouwing over de semantische onzekerheid die ontstaat, wanneer de referenties van woorden moedwillig worden verward, vertelt de briefschrijver zijn adressaat, hoe erg hij geschrokken is van het gemarchandeerd met woorden tijdens de vredesonderhandelingen over Cambodja.⁸ Daar had een oud krantenknipsel uit 1980 hem aan herinnerd. Nu zal hij daar een verhaal over schrijven. Deze vertelling wordt opgenomen in de brief en Michels befaamde Meneer Tingeling wordt de ‘protagonist’ ervan. Tingeling leest vervolgens in dat verhaal óók een bericht over Cambodja, een week later gedateerd en bezwijkt bijna aan deze lectuur, raakt er althans door in een ‘diepe staat van catatonie’. Dat dupeert de briefschrijver in zijn kwaliteit van verteller.

7 Michel, *In een handpalm*, p. 26-32. Over Julio Cortázar (1914-1984): <http://www.juliocortazar.com.ar/hislife.htm>. Geraadpleegd 17 oktober 2009.

8 Over referentialiteit liet Michel zich eerder uit in zijn artikel ‘Speling zoeken’, pp. 80-81 (Michel 1998b).

Mooie boel! Hoe moet het nu verder met mijn verhaal. (...) Maar Tingeling die wil niet, die zit daar verstijfd te zitten en zadelt mij op met het probleem van de onmacht, terwijl het de lezer zou moeten zijn die met dat probleem wordt opgescheept.

Dat laatste is ongetwijfeld belangrijke informatie voor lezers van postmodern proza. De correspondent richt zich vervolgens moedeloos tot zijn adressaat: de overleden Julio Cortázar. Die moet maar eens met Tingeling gaan praten om hem weer in beweging te krijgen. Een wonderlijke verknoping, waarin de correspondent tevens verteller, het verhaalpersonage Tingeling en de adressaat Cortázar hun aandeel in hebben. Een postmoderne manier van vertellen. (Vervaeck 1999: hoofdstuk 4, *passim*)

“draag het verder”

Ten slotte het fascinerende gedicht ‘Uit de horizon’.⁹

uit de horizon
maakt zich
een stipje los

groeit langzaam
op de okeren weg
tegen de verte in

steeds minder donker
minder silhouet

iemand zonder stok
en hoed die niets
met zich meedraagt

als die eindelijk passeert
– jij staat op je ladder
geleund tegen de appelboom –
wat zeg je dan

‘draag het verder’

Dit gedicht zou een meditatie genoemd kunnen worden. Er is sprake van een observator die aangeduid wordt met jij. Die waarnemer staat op een ladder – dat verlengt het

9 Michel, *In een handpalm*, p. 129. Het gedicht is geïnspireerd op een foto van John Runk die ernaast staat. Het verband tussen gedicht en foto wordt hier niet onderzocht.

uitzicht – en leunt tegen ‘de appelboom’, schriftuurlijk de boom van kennis van goed en kwaad. Uit de horizon maakt zich een stipje los. Naderbij komend blijkt hij stok noch hoed te bezitten, is hij iemand ‘die niets met zich meedraagt’. Bij het passeren van de man voelt jij zich genoopt iets te zeggen. Dan volgt de raadselachtige aansporing: “draag het verder”. De vraag is waarheen? De vraag is ook wat er moet worden gedragen. Het is verleidelijk hier aan een beschouwing over Walter Benjamin te denken, door Michel opgenomen in de bundel *In een handpalm*, een intertekstueel gegeven dus.¹⁰ Alles wat uit de verte nadert, heeft voor Benjamin een dromerige kwaliteit, wekt verwachting. Dat zou voor de man in het gedicht zeker kunnen gelden. De observator bij de boom kijkt de passant niet na. Waarom niet? Misschien omdat dit een effect, tegengesteld aan het verwachtingsvolle naderen zou opleveren, namelijk een verdwijnen in de verte. Dat de man niets met zich meevoert, maakt ook de aansporing “draag het verder” mysterieus. Wordt hier ascetische bezitloosheid aangeprezen? De lezer blijft met zijn vragen zitten, wordt op postmoderne wijze niet op zijn wenken bediend. Het gedicht eindigt juist daar, waar antwoorden verwacht mochten worden.

Besluit

De poëtische positie van K. Michel lijkt vooralsnog moeilijk te bepalen. Een aantal van zijn teksten voegt zich ongetwijfeld naar een postmoderne leeswijze, zijn theoretische uitspraken wijzen soms een andere kant uit. Met name geldt dit laatste voor zijn instemming met Bronzwaers continuïteitsopvatting wat de vorm- en semantische aspecten van poëzie betreft. Een opvallende parallel hiermee is de waardering die Michel toont voor de manier waarop dichter Ter Balkt inhoudelijke elementen uit de moderne cultuur in verband brengt met die uit vroegere perioden. Ook hier continuïteit. Deze continuïteit valt echter onder het embargo waarmee Lyotard *cum suis* de ‘grands récits’ hebben getroffen. Een positie die, zoals bekend, voor postmoderne literaire teksten de mogelijkheid uitsluit over de werkelijkheid uitspraken te doen die heelheid en coherentie bezitten en op die kenmerken ook analyseerbaar zijn. Op dit oordeel bouwt postmoderne theorievorming voort. Het is de vraag, of en in hoeverre K. Michel dit bouwen ondersteunt.

Literatuur

Boomkens, R., Over Walter Benjamin. In: *Kritisch Denkerslexicon*, juni 1997.

Bronzwaer, W., *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993.

Drop, W. en J.W. Steenbeek, *Indringend lezen*. 1. ‘Close reading’ van poëzie. *Variaties op een thema 2a*, Groningen 1970.

Elshout, R., ‘Het raadsel van de leesbaarheid. Over het lezen van poëzie door W. Bronzwaer en R. Kopland’. In: *Bzzletin*, 28 (1998), nr. 258, p. 43.

Gerits, J., ‘Als een prismaslijper. Het dichterlijke oeuvre van K. Michel’. In: *Streven*, 67 (2000), nr. 7, p. 654.

10 Michel, ‘De waarde van de verte’. In: *In een handpalm*, pp. 92–98. Zie over Walter Benjamin (1892–1940), R. Boomkens in *Kritisch Denkerslexicon*, juni 1997.

- Lindner, E.**, 'Humor als een vorm van sport'. In: *De Groene Amsterdammer*, 21-3-2008.
- Luis, J.**, 'Een pinguïn onder de jas verstopt'. In: *NRC Handelsblad*, 28-2-2008.
- Michel, K.**, 'Het lot van het zuurkoolvat. H.H. ter Balkt'. In: N. Matsier, C. Offermans, W. van Toorn en J. Vogelaar (red.), *Het literair klimaat 1986-1992*, Amsterdam 1993, pp. 214-219.
- Michel, K.**, 'Laudatio van Bronzwaers poëtica'. In: *De Gids*, 161 (1998a), nr. 2, pp. 124-126.
- Michel, K.**, 'Speling zoeken'. In: R. Kopland, *Mooi, maar dat is het woord niet*, Amsterdam 1998b, p. 78.
- Michel, K.**, 'Het schandaal van de poëzie volgens De Roder'. In: *Raster*, 89 (2000), pp. 183-185.
- Michel, K.**, *In een handpalm*, Amsterdam 2008a.
- Michel, K.**, 'Indringend lezen volgens dr. Drop'. In: K. Michel, *Waterstudies*, Amsterdam 2008b [1999], 6e druk, pp. 20-24.
- Reve, K. van het**, *Literatuurwetenschap. Het raadsel der onleesbaarheid*. Johan Huizinga-lezing 1978, Baarn 1979.
- Vaessens, T. en J. Joosten**, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen 2003.
- Vervaeck, B.**, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel 1999.
- www.juliocortazar.com.ar/hislife.htm, 17-10-2009.

De Groningse Oscar Wilde

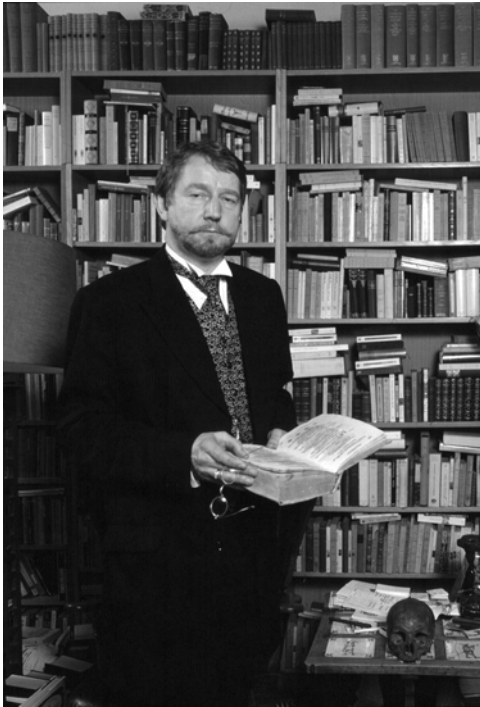
Over de literaire positionering van Jean Pierre Rawie

Dat imago en literatuuropvatting nauw met elkaar verbonden kunnen zijn, toont de dichter Jean Pierre Rawie aan. Wars van alle ideeën over de moderne poëzie, presenteert Rawie zich wat betreft uiterlijk en zijn visie op het dichterschap als een romantische dichter, net zoals bijvoorbeeld Bilderdijk aan het begin van de negentiende eeuw deed. Rick Honings, promovendus aan de Universiteit Leiden, laat zijn licht schijnen over de ‘Groningse Oscar Wilde’ en geeft een interessant beeld van diens positionering als dichter.

1. Inleiding

Wie de moeite neemt om naar Groningen te reizen en bereid is zich in het lokale uitgaansleven te begeven, kan met eigen ogen zien dat de negentiende eeuw nog bestaat. In Groningen bevindt zich namelijk de stamkroeg van de dichter Jean Pierre Rawie (geboren op 20 april 1951 te Den Haag). Hij is al bijna zestig, maar leidt nog steeds een antiburgerlijk bestaan. Dat doet hij al sinds zijn studententijd, vanaf de jaren zeventig, toen hij zich voor het eerst als dichter manifesteerde. Hij begon het alcoholische en vrouwenverslindende bohemienleven te verheerlijken en ging gekleed als een negentiende-eeuwse dandy, compleet met een zwarte cape, flambard, monocle en handschoenen. In 1979 debuteerde hij met *Het meisje en de dood*. Daarna volgden nog twee bundels, maar het jaar 1987 bracht een belangrijke omslag teweeg, met gevolgen voor zijn oeuvre. Een dag na het Boekenbal in Amsterdam werd de dichter in het ziekenhuis opgenomen met een acute alvleesklierontsteking, als gevolg van zijn jarenlange overmatige alcoholgebruik. Hij overleefde ternauwernood, maar moest enkele maanden in het ziekenhuis blijven. Sindsdien publiceerde hij nog drie bundels. Samen met Annie M.G. Schmidt en Nel Benschop behoort hij tot de meest gelezen en bestverkopende dichters van Nederland. Rawie is één van de weinige dichters in ons land die van de pen kunnen leven. Zijn werken worden in grote oplagen uitgegeven. Vooral *Onmogelijk geluk* (1992) was een groot kassucces: er werden meer dan 50.000 exemplaren van verkocht.

De literaire kritiek reageerde van meet af aan wisselend. Rawie heeft zowel bewonderaars als critici. De in 2003 overleden schrijver en dichter Willem Wilmink behoorde tot de eerste groep. ‘Gezet naast het werk van Rawie maakt veel vrije, moderne en modieuze poëzie een hopeloos verouderde indruk,’ vond hij. (Wilmink 1990: 127) Ook de Vlaamse dichter Herman de Coninck (1994) was positief. Andere critici, zoals Hans



Portret van J.P. Rawie. Foto: Bert Nienhuis

Warren en Piet Gerbrandy, lieten zich nogal kritisch uit. Academisch actieve neerlandici kraakten Rawies werk af. Gillis Dorleijn (1996) typeerde zijn poëzie als kleurloos en smaakloos classicisme. Jos Joosten duidde het aan als 'louter kitsch' en 'rijmelarij van het allerlaagste allooi'. Ondanks alle grote woorden 'en zogenaamd diepe doorleefdheid' vond hij Rawies gedichten 'ijs- en ijskoud, pure nep en een product van totale liefdeloosheid en desinteresse in alles en iedereen'. (Joosten 2003: 277, 281, 283) Jaap Goedegebuure (2004) noemde de dichter een 'vaardige zondagskunstenaar met een onevenredige hoeveelheid aanstellerij en een fabelachtig vermogen tot na-aperij'. Ondanks dergelijke kritische geluiden is Rawie inmiddels uitgegroeid tot een gecanoniseerde auteur. In 1993 was hij gastschrijver aan de Rijksuniversiteit Groningen en in 2004 werd hij benoemd tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Voor zijn *Verzamelde verzen* (2004) kreeg hij in 2008 de Charlotte Köhler Prijs van het Prins Bernhard Cultuurfonds. Gerrit Komrij nam ten slotte zeven gedichten van hem op in zijn gezaghebbende bloemlezing van de *Nederlandse poëzie van de 19de tot en met de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten* (2004).

Hoe ook over Rawie wordt gedacht, feit is dat hij een bijzondere plaats inneemt in het Nederlandse literaire landschap. Zelf ontkent hij dat overigens: 'Ik heb daar geen plaats in. Ik was een hele tijd iemand die er nog moest komen en toen ineens was ik iemand waar van tijd tot tijd tegen aan moest worden geschopt.' (Lockhorn 2001: 130) Ook dat is een vorm van positionering. Rawie distantieert zich als een Groningse bohemien van het in de Randstad geconcentreerde literaire wereldje. Daarnaast valt hij

op door de manier waarop hij zich qua imago presenteert. Hij gaat stevast gekleed in een drielidig maatpak, laat zich graag met een doodshoofd fotograferen, doet naar eigen zeggen inspiratie op door naar een zandloper te staren, gaat er prat op dat hij nog nooit 'een slag eerlijk werk' heeft verricht (Peters 1999-2000: 60) en ziet eruit alsof hij zo uit de negentiende eeuw is gestapt. Wilmink karakteriseerde hem daarom als de Groningse Oscar Wilde. (Wilmink 1990: 124.) Maar bij Rawie lijkt zijn uiterlijke verschijning meer te zijn dan een pose. Zijn imago is vergroeid met zijn literatuuropvatting, die parallellen vertoont met de romantische ideeën van een dichter als Willem Bilderdijk (1756-1831). Net als deze laatste huldigt Rawie een geïdealiseerde visie op het dichterschap. Een ander aspect van verwantschap is dat Rawie zich, net als Bilderdijk, qua uiterlijke verschijning positioneert als iemand die niet in zijn eigen tijd past. Wat betreft het doel van de poëzie lijkt Rawie meer pragmatische ideeën te koesteren. Met zijn poëtica is hij, vergeleken bij de huidige opvattingen, een enigszins vreemde eend in de literaire bijt. De wijze waarop hij zich als dichter positioneert, staat in dit artikel centraal. Alvorens daarop in te gaan, geef ik eerst een karakterisering van zijn oeuvre, dat in de loop der tijd een opvallende ontwikkeling heeft doorgemaakt.

2. Weg met de ironie!

Hoewel Rawie graag benadrukt dat zijn vroege gedichten al een melancholische ondertoon bezitten, werd zijn werk lange tijd – en nog steeds – tot het genre van het 'light verse' gerekend. In het in 2006 verschenen overzichtswerk van Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen, Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, wordt hij in één adem genoemd met dichters als Lévi Weemoedt, Jan Kal en Driek van Wissen, die vanaf de jaren zeventig klassieke vormen combineerden met een eerder humoristische dan tragische inhoud. (Brems 2006: 318) Ook wordt hij vergeleken met Drs. P. Mede als gevolg van zijn gedrag in interviews en op televisie werd Rawie stevast in de hoek van de plezierdichters geplaatst. Befaamd is zijn televisieoptreden bij Sonja Barend, waar hij in 1982 'De paarse tuinbroek' voorlas. Daarin legt hij uit waarom zijn liefde voor een tuinbroek dragende feministe teloorging:

Want waar de liefde aan kapot ging,
maanden na die eerste zoen,
was dat jij dat paarse rot ding
nooit eens van je kont wou doen. (49)

De paarse tuinbroek werd een begrip. Nog in 2007 werd het kledingstuk genoemd in een artikel over 'Behaverbrandingen en andere mythes [over het feminisme]'. (Van Lambalgen 2007) Rawies imago bleef hem tegen wil en dank achtervolgen, ook nadat hij besloten had zijn studentikoze veren af te schudden. Na zijn ziekenhuisopname was er sprake van een ommekeer. Er wordt wel gesproken over het 'cliché van de gedoemde en gelouterde dichter' (Dorleijn 1996: 57), maar er lijkt wel degelijk een verschil te bestaan tussen Rawies vroegere en latere werk, vanaf *Woelig stof* (1989). De

thematiek en klassieke vorm bleven hetzelfde, maar de ironie verdween. Daarom wordt zelfs gesproken van ‘postpancreatitische poëzie’. (Middag 1993: 151) Dorleijn sprak van een ‘ontwikkeling van lichte poëzie met zijn komische stijlbreuken naar een classicistische code van eenvoudige eenstemmigheid’. (Dorleijn 1996: 62) In interviews heeft Rawie benadrukt dat de vroegere ironie thans betreurt. Eerst vond hij het gebruik van ironie noodzakelijk om afstand te scheppen, maar nu ziet hij dat als ‘een vorm van schijterigheid’. (Peters 1999-2000: 68)

3. Strijden tegen de tijd

Nadat hij het *light verse* achter zich had gelaten, ging Rawie zich steeds meer als een serieuze dichter manifesteren. Zijn archaïsche stijl – die hij zelf verklaart door te verwijzen naar zijn negentiende-eeuwse opvoeding en naar het feit dat zijn vader dominee was, waardoor hij de plechtstatige taal van de Statenbijbel met de paplepel kreeg ingegoten – werd behouden. Maar zijn thematiek veranderde. Zijn latere gedichten zijn allemaal variaties op één en hetzelfde klassieke thema: het verglijden van de tijd. Alle motieven, zoals de onvrede met het aardse bestaan, de vervlogen kindertijd, de tot mislukken gedoemde liefde, de verloren idealen, het verloop van de seizoenen, de drank als troostmiddel en de dood dragen bij aan de ondersteuning daarvan. Dat benadrukt de dichter ook in interviews. Zijn poëzie gaat ‘over de tijd, over het verstrijken van de tijd – en daarvan, zeg ik altijd, is zelfs de dood alleen maar een symbool’. (Meijer 2003: 266) Alles in het leven is in de visie van Rawie ijdelheid; het vergankelijkheidsbesef staat in vrijwel elk vers centraal. Dat zorgt voor een voortdurende melancholie en een sluimerend gevoel van droefheid, weemoedigheid en heimwee. Vaak gaat het bij Rawie om een ongedefinieerd verlangen, om een ‘onpersoonlijke melancholie’. De dichter hunkert niet naar een ‘specifieke jeugd of vroegere periode, maar naar een niet-geweest verleden’. (Zuiker 1991: 18) Dat gevoel komt bijvoorbeeld tot uiting in het gedicht ‘Ooit’, waarin de ‘ik’ ervan droomt om zijn ex-geliefde in een volmaakt verleden opnieuw tegen te komen.

In de latere poëzie is voortdurend sprake van een spanning tussen het vergankelijke en het blijvende. Terwijl liefdes voorbijgaan, herinneringen vervliegen en mensen in zijn omgeving ‘langzaam aarde zijn geworden’ (16), zijn er ook zaken die blijven of die altijd terugkeren. Om dat te verbeelden maakt Rawie gebruik van klassieke symbolen, zoals de seizoenen, de regen en de wind. Zo lezen we in ‘Spinrag’:

Maar straks, als wij al weg
zijn en geen weet meer van ons tweeën hebben,
straks rukt wellicht in deze zelfde heg
de wind nog aan dezelfde spinnewebben. (120)

In ‘Straks’ schrijft de dichter dat hij, terwijl de herfst – het klassieke symbool voor het vergankelijke – begint, als altijd achter de beslagen ramen zit, met ‘het oude lied van weer en wind’ op de achtergrond. En in ‘Hoeveel al’ merkt hij op dat waar eens een

kerk stond, nu kantoren zijn verrezen. Gelukkig is er ook houvast, zo benadrukt hij met een citaat van Bredero: ‘Alleen “de klare maan, het drijvend zwerk” / blijven mij ongewijzigd toebehoren’. (184, 221) Het idee van de kringloop – symbool van het blijvende in het veranderlijke en in die zin een vorm van troost – is een belangrijk motief. Bij Rawie is de liefde die voorbijgaat niet één specifieke liefde, maar ‘bovenpersoonlijk’. Het gaat om een algemeen menselijk tekort. Er zullen altijd liefdes blijven mislukken, als ware het een vast patroon. In *Onmogelijk geluk* (1992) wordt het kringloopbegrip toegepast op het overlijden van de vader. In ‘Sindsdien’ ontdekt de ik-figuur dat zijn vader na zijn overlijden in hemzelf voortleeft, in zijn stem en gebaren. En in het in rouwadvertenties veelgeciteerde sonnet ‘Sterfbed’ schrijft Rawie:

Wij volgen één voor één hetzelfde pad,
en worden met dezelfde maat gemeten;
ik zie mijzelf nu bij zijn bed gezeten
zoals hij bij zijn eigen vader zat. (173)

Een laatste thema vloeit voort uit het eerste. De dichter probeert zich te wapenen tegen de allesvernietigende tijd. Deed Rawie dat in zijn eerste bundels met behulp van de ironie, in zijn latere werk lijkt hij zich echter steeds meer te realiseren dat er een andere manier is om de tijd een hak te zetten. In *Woelig stof* komt dit besef voor het eerst aan de orde. In het gedicht ‘Credo’ schrijft hij over het inzicht dat de aangesproken ‘jij’ net als iedereen niet meer is dan een handvol woelig stof. Maar dan wordt hij zich bewust van de kracht van de poëzie:

Alleen wat soms in een gedicht
bestaat aan wankel evenwicht
kan het behoud zijn van ons beiden (126)

In de bundels *Onmogelijk geluk* en *Geleende tijd* (1999) wordt dit motief uitgekristalliseerd. Door poëzie te schrijven, creëert de dichter iets eeuwigs en overwint hij de vergankelijkheid. Poëzie vormt in die zin de definitieve troost en geeft betekenis aan het bestaan, als een godsdienst. In het gedicht ‘Interieur’ schrijft Rawie na de volta dat de dichter een soort goddelijke macht bezit:

Maar ook al bood het leven nog zoveel
waar ik mijn tanden op heb stukgebeten,
één regel, en de wereld raakt vergeten,

één rijm, en het verscheurd heelal wordt heel:
alleen achter mijn schrijftafel gezeten
heb ik opnieuw aan heel de schepping deel. (161)

De poëzie is geschikt om een blijvend herinneringsmonument op te richten en om orde te scheppen in de chaos van het leven. Door een vers te schrijven herkrijgt de ‘doelloos wentelende aarde’ haar plaats in het heelal (166), en kun je teruggeisen wat de tijd je heeft afgenomen:

De dingen zijn zoals ze staan geschreven,
en wat je kwijt was wordt opnieuw van jou. (186)

Door verzen te schrijven, probeert de dichter de tijd te overwinnen. In een interview zei hij hierover: ‘Het feit dat allerlei teloorgaat, daar moet je tegen protesteren – daar is kunst voor. Alles gaat teloor. Behalve de kunst misschien. Ik probeer dingen te maken die de tijd wellicht kunnen trotseren’. (Meijer 2003: 267) Dat concept wordt ook in de poëzie gethematiseerd. De klassieke versvormen waar Rawie bekend om staat, zoals het sonnet, lijken de thematiek – het bereiken van tijdloosheid – te versterken. Er is dan ook sprake van een verband tussen vorm en inhoud. Rawie wil naar eigen zeggen orde scheppen en bezweren. Zijn verzen vormen ‘pogingen om greep op de warrige werkelijkheid te behouden’. (Meijer 2003: 268)

4. Mystificatie van het dichtproces

Daarmee komen we op het vlak van de poëtica terecht. In interviews heeft Rawie meermalen uitspraken gedaan over zijn literatuuropvatting. In zijn gedichten laat hij zich daar nauwelijks over uit. Dat vindt hij net zoiets als wanneer je in een restaurant in plaats van het bestelde gerecht het recept krijgt opgediend. (De Vos 2005: 200) In een vraaggesprek stelde hij een keer: ‘Ik heb een heel ouderwetse en romantische opvatting van het kunstenaarschap’. Daarmee bedoelde hij dat hij voor het schrijven van verzen afhankelijk is van inspiratie. De dichter is van mening dat een gedicht al bestaat voordat het op papier staat en dat hij het niet zelf heeft bedacht: ‘Het is alsof het niet vanuit mezelf komt, maar van buiten’. (Moerman 1995: 120) Hij is slechts het medium, dat in staat wordt gesteld een blik te werpen op of een glimp op te vangen van het volmaakte, reeds aanwezige gedicht. Zelf noemt hij dat een ‘oude platonische gedachte’. (Lockhorn 2001: 133) Als hem een regel te binnen schiet, weet hij onmiddellijk waar die zou moeten staan, net zoals hij ook altijd meteen weet wat voor soort gedicht het zal worden. Een sonnet zal bij Rawie naar eigen zeggen nooit een rondeel worden. Hij vergelijkt zichzelf daarom graag met Michelangelo, die meende dat zijn beeldhouwwerken al bestonden voordat hij ze gemaakt had: ze zaten al in het steen, hij hoefde ze er alleen maar uit te hakken. (Meijer 2003: 269) Rawie is van mening dat hij verzen geschreven heeft die hij niet zelf had kunnen bedenken, alsof een hoger medium daar invloed op uitoefende, hoewel hij zich realiseert dat dit ‘een heel romantisch beeld is’. (Moerman 1995: 120-121)

Het opschrijven van een vers is volgens Rawie een mystieke, religieuze en bovenzinnelijke ervaring. Om te dichten hoeft hij niet achter zijn bureau te gaan zitten. Als hij geïnspireerd raakt, vormt het gedicht zich vanzelf in zijn hoofd. (Moerman 1995:

120) Het lijkt dan wel alsof de tekst hem door een hogere macht of Heilige Geest gedictreed wordt en dan moet hij die opschrijven, vanuit een innerlijke noodzaak. (De Moor 1999: 10; Moerman 1995: 120; Guépin: 1993-1994: 39) Rawie spreekt in dit opzicht van een uitverkiezing en van een 'religieuze sensatie'. Als hij een gedicht schrijft, raakt hij in extase en houdt de tijd op te bestaan. (Zuiker 1991: 17-18) Daarmee hangt samen dat hij naar eigen zeggen nooit aantekeningen en kladversies maakt. Toen hij een keer gevraagd werd door het Letterkundig Museum om een handschrift van een gedicht met correcties, was men zeer verbaasd om te horen dat hij zei die niet te hebben. Om zich niet te laten kennen heeft Rawie toen braaf een gefingeerde kladversie van een gedicht gemaakt, die in de vitrine kon worden gelegd. (Lockhorn 2001: 134) Met deze opvattingen positioneert Rawie zich als een 'ware' dichter in de romantische zin van het woord. Wie enigszins thuis is in het werk van Willem Bilderdijk, om slechts over het Nederlandse taalgebied te spreken, zal zien dat Rawies standpunten dicht bij die van hem in de buurt komen. Daarbij moet worden opgemerkt dat de poëtica van Bilderdijk, die een orthodoxe calvinist was, religieus gefundeerd was, terwijl Rawie voor zover bekend niet gelovig is.

Bilderdijk presenteerde zich eveneens als een ware dichter die afhankelijk was van goddelijke inspiratie. In een brief uit 1816 schreef hij dat als hij een vers maakte, hij zich ver boven de mensen verheven voelde en niet noteerde wat hij zelf wilde, maar wat hij moest schrijven, 'als uitstortende 't geen mij overkropt, zonder er mij over te bekommeren hoe het opgenomen zal worden'. (*Briefwisseling* 1866-1867/2: 158-159) Daardoor kon het gebeuren dat hij in zwijm viel bij het horen van zijn eigen poëzie, niet begrijpende dat hij er de auteur van was, alsof hij slechts het instrument was waar een hoger wezen zich van bediende. (Kollewijn 1891/2: 440) Dichten was volgens Bilderdijk een fysiek proces, waarop hij zelf geen invloed kon uitoefenen. Als hij in dichterlijke trance raakte, werd hij naar eigen zeggen overmeesterd door iets buiten hemzelf: dan was hij koortsachtig, begon hij te zweten, ging zijn hart sneller kloppen, stroomde zijn bloed onrustig door zijn aderen, en spande zijn hele lichaam zich in om uiting te geven aan zijn gevoelens. (Van Eijnatten 1998: 430) Dat was vergelijkbaar met een orgasme of het baren van een kind. In een brief aan een vriend schreef hij dat hij zijn verzen uitstootte 'als een kraamvrouw de nageboorte'. (*Briefwisseling* 1866-1867/1: 182) Dat ging er zo heftig aan toe, dat zijn emoties als een springbron uit hem spoten. Soms raakte hij in een razende bui waarin hij verzen moest maken. Dat doet denken aan de innerlijke noodzaak waar Rawie over spreekt. En net als die laatste was ook Bilderdijk van mening dat poëzie niet geschreven werd door ervoor te gaan zitten. Iemand die dacht dat hij poëzie kon schrijven vanuit zijn gemoedelijke leunstoel was volgens Bilderdijk een dweper of 'quasi-poëet': 'laat den welmeenenden sukkel zijn troostrijke inbeelding, gy zult nooit misleid worden, om hem voor Poëet, of zijne nietige koude voorbrengselen voor Poëzy te houden'. (Bilderdijk 1820-1823/1: 7) Bilderdijk profileerde zich naar buiten toe dus eveneens als het prototype van de ware dichter, bij wie het schrijven van poëzie een spontaan, organisch proces was, waarbij goddelijke inspiratie onmisbaar was.

Bilderdijk geloofde, net als Rawie, dat de dichter een mediumfunctie vervulde die zijn teksten uit hogere sferen ontving. Dat dit voor een deel een bewuste mythologisering was, blijkt uit Bilderdijks originele handschriften, die vol doorhalingen en verbeteringen staan. Gedichten vloeiden niet echt vanuit een goddelijke macht foutloos op papier, zoals Bilderdijk zijn omgeving wilde doen geloven, maar kwamen tot stand door eindeloos schaven en bewerken. (Van Eijnatten 1998: 432; Kollewijn 1891/2: 439) Of dit bij Rawie ook het geval is, is niet bekend. (Een opvallend verschil tussen Bilderdijk en Rawie betreft de mate van productiviteit. Bilderdijk, die door Busken Huet een ‘onvermoeibare versifex’ werd genoemd, schreef in zijn leven meer dan driehonderd-duizend versregels. Het overlijden van een kind, de ontploffing van het kruitschip in Leiden (1807), de verjaardag van de koning of zijn afkeer van tabak, Duitse kachels, spellinghervormers of de stad Haarlem: hij greep iedere gelegenheid aan om er een gedicht over te schrijven. Rawie staat daarentegen bekend om zijn legendarische improproductiviteit. Sinds zijn laatste bundel *Geleende tijd* uit 1999 is er geen nieuwe lyrische poëzie meer van hem verschenen. Doch dit terzijde.)

Feit is wel dat het idee dat een ware dichter zich diende te presenteren als iemand die zijn verzen rechtstreeks en foutloos op papier liet vloeien uit de negentiende eeuw stamt. Daar bestaat een mooie anekdote over uit het Engelse taalgebied. Toen de Engelse criticus Charles Lamb in 1820 voor het eerst de manuscripten vol doorhalingen zag van John Milton (1608-1674) – de auteur van het beroemde dichtwerk *Paradise Lost* (1667) – werd hij door een hevige schrik bevangen. Hij had zich namelijk altijd voorgesteld dat Miltons verzen ‘integraal in al hun delen ontsproten waren’, en vond het een ondraaglijke gedachte dat dit niet zo was, alsof de woorden van de gedichten ‘sterfelijk waren en naar willekeur gewijzigd of verplaatst konden worden’. Dit voorbeeld laat zien hoe de literaire ideeën waren veranderd, want nog maar een paar decennia eerder had de neoklassieke criticus Samuel Johnson juist zijn bewondering uitgesproken voor Miltons gezwoeg. (Marx 2008: 62) Er bestond dus een geïdealiseerde romantische dichtersopvatting – waar Jean Pierre Rawie nog steeds aan lijkt te refereren.

5. Het uiterlijk van de ware dichter

Niet alleen qua visie op het schrijfproces, ook qua uiterlijk manifesteert Rawie zich als dichter in de Bilderdijkiaanse zin van het woord. Hij voldoet volledig aan het ‘nostalgisch beeld van de dichter’. (Meijer 2004: 21). Vaessens (2006: 27) spreekt over de ‘clichématige en ietwat kitscherig geworden typologie van de dichter’. Dat begon, zoals gezegd, tijdens zijn studententijd, toen hij gekleed ging als een dandy. Hoewel dat minder is geworden, ziet Rawie er nog steeds uit alsof hij een reis door de tijd heeft gemaakt. Deze hang naar het negentiende-eeuwse is volgens Rawie geen pose, hoewel hij toegeeft zich als student te hebben aangesteld. Hij liep met een cape en een monocle, terwijl hij naar eigen zeggen niet eens een bril nodig had. (Lockhorn 2001: 133) Hoewel zijn imago van Groningse bohemien minder uitgesproken is geworden, heeft Rawie het gevoel ‘displaced’ te zijn in de tijd. Hij is van mening dat hij in een vulgaire, onbeschaafde eeuw is geboren, ‘waarin mensen elkaar miljoensgewijs om zeep heb-



Schilderij van J.P. Rawie. Door: Harriët Geertjes

ben geholpen om ideologieën waarin, bij nader inzien, niemand heeft geloofd'. (Meijer 2003: 267) Zijn archaïsche uiterlijk staat in die zin in verband met zijn pessimistische visie op de wereld en met zijn positionering.

Modelleert Rawie zijn uiterlijk naar de negentiende eeuw, Bilderdijk zag er eveneens uit als een wandelend anachronisme, alsof hij zo uit de achttiende eeuw was gestapt. (Van Zonneveld 2007: 6) Hij droeg in de jaren twintig van de negentiende eeuw nog steeds een 'driekanten of punthoed, een gekleeden, of staatsierok, een korte broek, lang vest, alles deftig zwart, en met strikschoenen aan de voeten,' (Wap 1874: 8) zoals dat in de achttiende eeuw gebruikelijk was geweest. Dat deed hij om zich te onderscheiden en te laten zien dat hij niet op goede voet stond met de 'tegenwoordige wereld'. (Bilderdijk 1836-1837/2: 244.) Naast dichter was Bilderdijk namelijk een felle cultuurcriticus, die van mening was dat de negentiende eeuw bedorven was, omdat op tal van gebieden in strijd met de wil van God werd gehandeld. Zoals Rawie zich qua uiterlijk modelleert naar het beeld dat mensen van de ware dichter hebben, zo deed Bilderdijk dat in zijn tijd eveneens. Vaak droeg hij een doek om zijn hoofd: de zogenaamde Turkse wrongel, bedoeld tegen de hoofdpijn. Daarbij speelde vermoedelijk associatie met de oosterse literatuur een rol, waarin Bilderdijk en zijn tijdgenoten de essentie van het ware dichterschap weerspiegeld zagen. (De Hond 2008: 153-154) Zijn uiterlijk was zo markant dat Bilderdijk na zijn dood zelfs jarenlang als wassenbeeld op kermissen werd tentoongesteld. (Keyser 1987: 10) Net als Bilderdijk positioneert Rawie zich dus qua imago als een ware, in de verkeerde eeuw geboren dichter.

6. Doel van de poëzie

Lijkt Rawie qua ideeën over het dichterschap en wat betreft de wijze waarop hij zijn imago vormgeeft op Bilderdijk, zijn visie op het doel van de kunst is pragmatischer. Gert Jan de Vries heeft erop gewezen dat Rawies poëzie binnen de pragmatische poëtica lijkt te vallen. (De Vries 1996: 137) Bilderdijk meende dat poëzie een intuïtieve en onbewuste uitstorting van gevoel was, zonder enig doel, net zoals huilen of lachen: 'Uitstorting van gevoel, dat lucht eischt, dat zich uitbreiden, dat zich mēedeelen, dat zich verveelvuldigen moet, of het hart zou barsten.' (Bilderdijk 1820-1823/1: 7) De ware

dichter was volgens Bilderdijk door God beziel. Als hij zijn gevoelens in poëzie uitstortte, sprak de dichter de taal van God. Bilderdijk hing in feite een autonome poëtica, een *l'art pour l'art*-ideaal *avant la lettre* aan. Het doet denken aan de uitspraak die Willem Kloos als vertegenwoordiger van de Tachtigers zou doen: kunst als de ‘**allerindividueelste expressie** van de **allerindividueelste** emotie’. Het doel van de poëzie lag volgens Bilderdijk in de poëzie, niet daarbuiten. Hij vergeleek zichzelf met een nachtegaal in het donkere bosgewelf, die voor niemand anders dan voor zichzelf zijn lied zong. (Bilderdijk 1856-1859/12: 264) In een ander vers schreef Bilderdijk:

Ik stort mijn' boezem uit, als 't vinkjen in de abeelen,
En vraag niet, wien mijn stem kan streelen,
Maar vier behoefte bot. Mijn Dichtkunst is gevoel,
En, 't zij uit eigen bron gevloten,
Of, uit eene andre borst mijn' boezem ingegoten,
Ik zing en ken geen ander doel. (Bilderdijk 1856-1859/15: 325)

Van een pragmatisch doel – bijvoorbeeld zedelijk nut stichten of troost bieden – was bij Bilderdijk geen sprake. Dat zijn poëzie bij de lezers of toehoorders een zielsverheffende werking kon hebben, sloot hij evenwel niet uit. Dat is een opvallende paradox: Bilderdijks poëzie was antimoralistisch van aard, maar dat stond een eventueel moreel effect niet in de weg.

Rawie neemt in dit opzicht een andere positie in. Enerzijds presenteert hij zich als een dichter in de Bilderdijkiaanse zin van het woord en ziet hij zichzelf als een medium dat in contact staat met hogere sferen. Anderzijds is zijn literatuuropvatting ook pragmatisch van aard, omdat hij voortdurend benadrukt dat zijn poëzie een duidelijke gebruiksfunctie vervult. Dat blijkt uit het feit dat citaten uit zijn verzen regelmatig worden voorgelezen op begrafenissen en opduiken in rouwadvertenties en op grafstenen. Daar heeft Rawie zelfs een gedicht over geschreven:

De kwintessens van je verzameld werk
in een zorgvuldig onderhouden perk
kom je opeens een aantal regels tegen
en ziet je naam op een granieten zerk. (224)

Het enige, pragmatische doel van de poëzie is volgens Rawie troost te bieden aan de lezer. Dat probeert hij te doen door vanuit zijn eigen ervaringen een universeel thema in het gedicht te vatten: ‘Het gedicht moet emoties oproepen, het moet geen neerslag zijn van emoties’. Hoewel poëzie volgens Rawie een ervaringskunst is moet er ‘wel iets zijn waardoor het gedicht algemene geldigheid krijgt’. (De Moor 1999: 12) Zijn gedichten gaan naar eigen zeggen niet over zichzelf, maar ontstijgen het autobiografische karakter.

In dat opzicht doet hij denken aan Martinus Nijhoff, die net als Rawie meende dat

een dichter niet zijn eigen ervaringen in zijn verzen moest verwerken. Een vers diende op zichzelf te staan, met andere woorden: objectief en autonoom te zijn. Dat kon volgens Nijhoff worden bereikt door en zo groot mogelijke technische perfectie na te streven. (Van den Akker 1985/1: 83) Daarbij dient te worden opgemerkt dat Rawie voor het overige niet op Nijhoff lijkt. Waar Rawie uitgaat van een hogere macht en ‘goddelijke’ inspiratie, beriep Nijhoff zich op de taal; het gedicht schreef zich volgens hem zelf. Waar Nijhoff vond dat poëzie boven alles oorspronkelijk en origineel moest zijn, zij het vanuit een zekere traditie (Van den Akker 1985/1: 76), wijst Rawie het ‘rabiante streven naar oorspronkelijkheid’ juist af. (Lewin 1989) Naar eigen zeggen toetst hij zijn sonnetten steevast aan Petrarca. (Lockhorn 2001: 137) En waar Nijhoff van mening was dat poëzie slechts door een elite kon worden gelezen (Vaessens 2006: 85, 87), vindt Rawie dat zijn poëzie voor iedereen is bedoeld. Hij stelt zichzelf ten doel om door ‘gewone’ mensen gelezen te worden (Zuidinga 1993-1994: 12) en hen met zijn bovenpersoonlijke verzen, waarin iedereen zich kan herkennen, te troosten. In dat opzicht heeft hij meer weg van een volksdichter als Hendrik Tollens (1780-1856). Het doel van de poëzie is volgens Rawie om een algemeen menselijk beeld te geven. (Moerman 1995: 122) Kunst geeft zin aan het lijden, dat bezworen moet worden: ‘Het vers als houvast. Dat is ook de maatschappelijke relevantie van poëzie.’ (Meijer 2003: 270) Rawies poëzie vervult dus een pragmatische functie. Het is gebruiks- of nutspoëzie. (Schotanus 2009: 10; De Vries 1996: 137)

7. Besluit

In het voorgaande is aan de orde gesteld op welke wijze Jean Pierre Rawie zich als dichter in het literaire leven presenteert. Daarbij is gebleken dat hij een enigszins dubbelzinnige plaats inneemt; zijn poëtica lijkt een opmerkelijke paradox te vertonen. Enerzijds manifesteert hij zich als het prototype van de ware dichter. Net als Bilderdijk beschouwt hij zichzelf als een medium, dat afhankelijk is van inspiratie en dat boodschappen ontvangt uit hogere sferen. Dit komt ook tot uitdrukking in zijn imago, waarmee hij (net als Bilderdijk) wil uitdrukken dat hij niet in de huidige tijd past en dat hij een ware dichter is. Wat betreft zijn opvattingen betreffende het doel van de poëzie wijkt hij af van de romantische traditie. Rawie huldigt de opvatting dat zijn poëzie een duidelijke gebruiksfunctie vervult. Zij is geen uiting van individuele emoties, maar ontstaat het persoonlijke. Daarmee komt hij in de buurt van Nijhoff.

Thomas Vaessens heeft in zijn studie *Ongerijmd succes* (2006) enkele in het huidige literaire leven geldende eisen geformuleerd die in veel gevallen aan moderne poëzie worden gesteld. Zo geldt vanaf de romantiek de eis van de vrijheid van de dichter, die zich niet door (classicistische) regels laat belemmeren. Rawie schrijft juist zeer vormvaste poëzie. Algemeen geldt ook dat een dichter vernieuwend, origineel of oorspronkelijk moet zijn. Rawie heeft meermalen benadrukt dat hij een grote afkeer heeft van het streven naar vernieuwing. Daarom moet hij ook niets hebben van een avant-garde groep als de Vijftigers, waarmee hij opgroeide, of van een dichter als Luciebert. (Abrahams 1987) Ook het idee dat poëzie persoonlijk zou moeten zijn (zoals

we dat bij Bilderdijk en bij de Tachtigers zien) wordt nog steeds algemeen gedeeld. Dichters schrijven sinds de romantiek niet meer voor een publiek, maar voor de poëzie zelf. (Vaessens 2006: 34, 37) Bilderdijk schreef bijvoorbeeld dat hij zijn gevoelens uitstortte 'voor niemand dan my-zelf'. Rawie heeft daarentegen in interviews benadrukt dat zijn poëzie een pragmatische functie vervult. Daarmee hangt samen dat poëzie volgens de huidige maatstaven complex en gelaagd zou moeten zijn (Vaessens 2006: 88), terwijl Rawie juist eenduidige, voor iedereen begrijpelijke verzen schrijft.

Door de literaire positie van Rawie te vergelijken met die van Bilderdijk, één van de *godfathers* van de Nederlandse romantiek, kunnen we vaststellen in hoeverre Rawie een afwijkende positie inneemt. Wat betreft zijn mystificatie van het dichtproces en zijn imago positioneert Rawie zich in de romantische traditie. Qua ideeën over de functie van de literatuur draagt de dichter meer pragmatische, utilitaire standpunten uit. In beide opzichten refereert Rawie aan poëtische opvattingen die in het huidige literaire leven niet meer geldig zijn. In die zin presenteert hij zich bewust als een vreemde eend in de literaire bijt.

Literatuur

- Abrahams, Frits**, 'Het bestaan is een ernstige aangelegenheid'. In: Elsevier, 6-6-1987.
- Akker, W.J. van den**, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*, Utrecht 1985.
- Bilderdijk, Willem**, *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*, Rotterdam 1820-1823.
- Bilderdijk, Willem**, *Brieven van Mr. Willem Bilderdijk*, Amsterdam 1836-1837.
- Bilderdijk, Willem**, *De dichtwerken van Bilderdijk*, Haarlem 1856-1859.
- Brems, Hugo**, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam 2006.
- Briefwisseling van Mr. W. Bilderdijk met de hoogleraren en mrs. M. en H. W. Tydeman, gedurende de jaren 1807 tot 1831, Sneek 1866-1867.
- Coninck, Herman de**, 'Klaagzangen en clubliederen. Twee keer Jean Pierre Rawie'. In: Herman de Coninck, *Intimiteit onder de melkweg. Over poëzie*, Amsterdam 1994, p. 109-117. **Dorleijn, Gillis**, 'Jean Pierre Rawie en het kleurloos classicisme'. In: *Ons erfdeel*, 39 (1996), pp. 56-66.
- Goedegebuure, Jaap**, 'De Van Meegeren van de dichtkunst'. In: *Haarlems Dagblad*, 15-5-2004.
- Guépin, J.P.**, 'De Vader Abraham van de Nederlandse poëzie. Over Woelig Stof en Onmogelijk geluk'. In: *Bzzlletin*, 23 (1993-1994), pp. 36-43.
- Eijnatten, Joris van**, *Hogere sferen. De ideeënwereld van Willem Bilderdijk (1756-1831)*, Hilversum 1998.
- Hond, Jan de**, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur, ca. 1800-1920*, Leiden 2008.
- Joosten, Jos**, 'Rawie kan niet dichten'. In: Jos Joosten, *Onttachtiging. Essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*, Nijmegen 2003, pp. 277-283.
- Keyser, Marja**, 'Bilderdijk als kermisattractie'. In: *Het Bilderdijk-Museum. Mededelingenblad van de Vereniging 'Het Bilderdijk-Museum'*, 4 (1987), p.10.
- Kollewijn, R.A.**, *Bilderdijk. Zijn leven en zijn werken*, Amsterdam 1891.
- Lambalgen, J. van**, 'Behaverbrandingen en andere mythes'. In: *Opzij*, 35 (2007) nr. 11, pp. 30-33.
- Lewin, Lisette**, 'De rechtvaardiging van het overleven'. In: *De Volkskrant*, 21-10-1989. **Lockhorn, Elisabeth**, 'Jean Pierre Rawie. "Mijn werk en mijn persoon roepen vaak grote agressie op"'. In: Elisabeth Lockhorn, *Geletterde mannen. Interviews*, Amsterdam 2001, pp. 128-143.
- Marx, William**, *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*, Amsterdam 2008.

- Meijer, Ischa**, 'Jean Pierre Rawie'. In: Ischa Meijer, *De interviewer en de schrijvers. 50 literaire interviews van 1966 tot 1993*, Amsterdam 2003, pp. 266-270.
- Meijer, Martin**, 'Een poseur met talent. De cape van Jean Pierre Rawie'. In: *Awater*, 3 (2004), pp. 20-21.
- Middag, Guus**, 'Wat ik liefheb is al eeuwen uit de mode'. In: Guus Middag, *Alles valt in stukken uiteen. Beschouwingen over poëzie*, Amsterdam 1993, pp. 150-154.
- Moerman, Jacob**, 'De onsterfelijkheid van Jean Pierre Rawie'. In: Jacob Moerman, *Met andere woorden. Interviews [...]*, Groningen 1995, pp. 116-124.
- Moor, Piet de**, 'Jean Pierre Rawie. Troost in een keurslijf'. In: *Poëziekrant*, 23 (1999), pp. 8-13.
- Peters, Arjan**, "Ironie in poëzie vind ik nu een vorm van schijterigheid". Arjan Peters spreekt met Jean Pierre Rawie'. In: *Optima*, 17 (1999-2000), pp. 59-75.
- Piryns, Piet, Jean Pierre Rawie**, 'Schrijven is een manier om de dood een poets te bakken'. In: Piet Piryns, *Er is nog zoveel ongezegd. Vraaggesprekken met schrijvers*, Antwerpen 1988, pp. 101-108.
- Schotanus, Yke**, 'Nutspoëzie. De verdediging van een niet-bestaand genre'. In: *Schrijven Magazine*, 13 (2009), pp. 10-13.
- Vaessens, Thomas**, *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*, Nijmegen 2006.
- Vos, Marjoleine de**, 'Jean Pierre Rawie. Rijmdwang is geen last'. In: Marjoleine de Vos, *Dichtersgesprekken. Over het maken en lezen van poëzie*, Amsterdam 2005, pp. 196-201.
- Vries, Gert Jan de**, 'Lazarus in de canon. De opzienbarende zaligverklaring van Jean Pierre Rawie'. In: *Maatstaf*, 44 (1996), pp. 126-140.
- Wap, J.J.F.**, *Bilderdijk. Eene bijdrage tot zijn leven en werken*, Leiden 1874.
- Wilmink, Willem**, 'Jean Pierre Rawie (1951)'. In: Willem Wilmink, *Wat ik heb gevonden, je raadt het nooit. Vijftien opstellen over schrijvers in onze taal*, Amsterdam 1990, pp. 121-127.
- Zonneveld, Peter van**, 'Een beminnelijke Izegrim? Bilderdijk van verschillende zijden belicht'. In: *Het Bilderdijk-Museum. Mededelingenblad van de Vereniging 'Het Bilderdijk Museum'*, 24 (2007), pp. 6-9.
- Zuidinga, Robert-Henk**, "Ik kan niet schrijven over iets wat ik niet zelf heb meegemaakt". In gesprek met Jean Pierre Rawie'. In: *Bzzlletin*, 23 (1993-1994), pp. 4-13.
- Zuiker, Rob**, 'Jean Pierre Rawie: "Poëzie is, als het goed is, ook geheimzinnig als je gewoon kunt lezen wat er staat"'. In: *Begane grond*, 5 (1991), pp. 8-22.

Verantwoording

De paginanummers bij citaten uit het werk van Rawie verwijzen naar: Jean Pierre Rawie, *Verzamelde verzen*, Amsterdam 2004 (eerste druk).

Van het cliché en de waarheid

De post-literatuur van Arnon Grunberg: tekst en context

In de rubriek 'De Kop van Jut!' biedt Vooy's personen uit de wereld der letteren de gelegenheid hun kritische licht te laten schijnen over werken of auteurs die een vanzelfsprekende, vaste plek in de canon lijken te hebben veroverd. In dit nummer plaatst Hans Demeyer, student interuniversitaire master na master Literatuurwetenschappen aan de Katholieke Universiteit Leuven, een aantal scherpe kanttekeningen bij het alom geprezen werk van Arnon Grunberg.

Op amper 38-jarige leeftijd ontving Arnon Grunberg als jongste winnaar ooit de Constantijn Huyghensprij's voor zijn gehele oeuvre. 'Nietsontziend verbeeldt hij in zijn romans de meest zwarte kant van de mensheid. Soms ironisch, soms ernstig, altijd in zijn hoogstpersoonlijke stijl rukt Arnon Grunberg ons de maskers af', luidt het juryrapport. Om carnaval te vieren moet je dus blijkbaar niet bij Grunberg zijn. Dat zou overigens sowieso al niet kunnen. Is carnaval immers een kritisch spel dat de maatschappelijke maskers of waarden voordurend op zijn kop zet, dan is Grunbergs ontmaskering veelal voorspelbaar en niet diepgaand. Net zoals carnaval heden ten dage zijn subversief kantje verloren heeft, hebben alle maatschappelijke waarden voor Grunberg al lang hun failliet bewezen. En eveneens als carnaval heeft literatuur vooral de bedoeling om tot amusement te dienen.

Het cliché en het amusement

Dat schrijft Grunberg alvast in zijn essaybundel *De troost van de slapstick* (1998). 'Ik geloof niet dat films, boeken, schilderijen, beelden en foto's iets anders moeten bieden dan verstrooiing' (Grunberg 1998: 22), stelt hij. De enige vraag van belang bij de beoordeling van een kunstwerk luidt dan ook: 'Heb ik mij geamuseerd, zo ja waarom, zo nee waarom niet?' (Grunberg 1998: 33) Volgens Grunberg is verstrooiing zelfs het enige wat de mens najaagt. Al onze verheven idealen, zijn 'belachelijk, een farce'. (Grunberg 1998: 21) Net als complexiteit en diepgang (een 'misverstand' (Grunberg 1998: 213)) zijn ze slechts maskers. Slapstick ontmaskert die pretenties op een zodanig grappige manier dat zij ons tevens troost biedt. Wat de kunst dus moet nastreven is verstrooiing als humor en troost. Een belangrijk middel daartoe is 'identificatie'. Slechts wanneer de lezers zich 'in het verhaal kunnen herkennen' (Grunberg 1998: 136), kunnen zij zich bewust worden van hun futiele en onnodige complexiteit.

Het spijtige aan deze kunstopvatting is dat het (onnodige) diepgang niet aan de

kaak stelt, maar volledige verwerpt en vervangt door een al te eenvoudige vlakheid. Doordat Grunberg alles buiten verstrooiing verwerpt, schakelt hij ook alles gelijk. Er zijn geen gelijkenissen tussen A en B, A is gewoon B. De mens is geen combinatie van humane en dierlijke trekjes. Nee, de mens is gewoon een monster. (Grunberg 1998: 86) Het leven is niet een mix van zinvolle en zinloze momenten. Nee, alles is even zinloos: 'Laten we elkaar goed begrijpen: of ik nu boeken schrijf of de hele dag met mijn voeten in een voetenbadje zit te plenzen, mijn bestaan wordt er zinvoller noch zinlozer van.' (Grunberg 1998: 87) In zijn debuut *Blauwe maandagen* (1994) heerst dezelfde vlakheid: 'mevrouw Haaseveld is een cloaca, de hele school is een cloaca, de Stadionweg is een cloaca, mijn huis is een cloaca, de tram is een cloaca, 't Lusthof is een cloaca en wij zijn cloaca's.' (Grunberg 1994: 82)

Ook tussen hoge en lage cultuuruitingen bestaat geen onderscheid: 'Het gemompel van Sylvester Stallone in de befaamde monoloog in *Rocky I* vertoont veel gelijkenis met het proza van (...) Heidegger. Het is allebei volstrekt onverstaanbaar.' (Grunberg 1998: 47) Grunberg geeft Stallone zelfs nog meer krediet. Diens monoloog ontroerde immers nog. Brave ironie als deze, waarin de hiërarchie doorzichtig omgewisseld wordt, doet mij niet meteen lachen, laat staan dat het mij zou troosten na het o zo brutale afscheuren van mijn masker.

Grunberg legt niet alleen alles op één hoopje. Hij vermijdt ook elke diepgaande interactie met zijn materiaal door alles te reduceren tot een cliché. 'De volkswijsheid, het gezonde verstand, kortom de intelligentie in de gestandaardiseerde en voorgekauwde vorm van het cliché, dat is het intellectuele peil van Grunbergs literatuur,' aldus Bart Vervaeck (2000). Maar ook dat past binnen Grunbergs kunstopvatting. Troost vind je immers niet 'in originele bewoordingen. Troost zit vooral in clichés,' schrijft hij in *Fantoempijn*. (Grunberg 2000: 33) Mocht u last hebben van de immer verwarrende menselijke communicatie, dan is dat volgens Grunberg niet nodig. 'Omdat het er toch niet doe deed wat ze tegen je zeiden en wat jij tegen hen zei.' (Grunberg 1994: 101) Als het er dan toch niet toe doet, kun je je de vraag stellen waarom hij dan schrijft.

Gelijkschakeling, brave ironie en cliché komen ook samen voor. In *Blauwe maandagen* krijgt de familie het hard te verduren, zowel die van het gezin als die van de grotere joodse familie: 'de troost en de warmte die ze je beloofden als je maar deel wilde uitmaken van het uitverkoren volk, was een paar duizend keer valser dan de warmte die je kon krijgen van de eerste de beste straathoer zonder gebit.' (Grunberg 1994: 303) Zonder gebit kan wel kloppen, want bijten doet zo'n opmerking vol sentiment en pathetiek niet.

De volkswijsheid dringt ook door in Grunbergs ideeën over het schrijven. 'Ik kan me ook niet helemaal vinden in de opvatting dat een roman (of het schrijven van een roman) iets kunstmatigs zou zijn.' (Grunberg 1998: 112) Alles is artificieel, vals en pretentius, maar niet het schrijven. Het 'is nu eenmaal meer dan een technische kwestie' (Grunberg 1998: 128), klinkt het verder. Wat dat 'meer' dan zou moeten zijn, expliciteert Grunberg niet. Maar het zal waarschijnlijk wel verwijzen naar zijn liefde voor 'natuurlijk' klinkende literatuur. (Grunberg 1998: 92) Het natuurlijk laten klinken be-

schouwt Grunberg dan weer wel als een 'truc'. (Grunberg 1998: 91) Een belangrijke truc omdat de lezer zich op die manier kan identificeren met de personages die zijn pretenties zouden doorprikken.

Het probleem met dit alles is dat Grunberg zijn eigen bepaaldheid niet onderkent. Hij doorstreept alle waarden en pretenties en plaatst daartegenover het gezond verstand en een hoop clichés, zonder te beseffen dat ook daarin bepaalde waarden verscholen zitten. Net zoals het natuurlijke van de literatuur ook nooit vrij van bewustzijn is. Niet toevallig schrijft Sybren Polet in *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* dat de oppositie 'tussen natuurlijkheid en kunstmatigheid' een van de 'fataalste valse tegenstellingen' in de literatuur is. (Polet 1972: 18) De afkeer voor een te bewuste omgang met taal of voor enig intellectualisme heeft de literatuur in de ogen van Polet 'onnodig mager' gemaakt. (Polet 1972: 23) Die magerte, die literatuur die zijn eigen bepaaldheid niet onderkent, zou ik in navolging van auteur en criticus Marc Reugebrink willen aanduiden met de term 'post-literatuur'.

Post-literatuur

In zijn essaybundel *De inwijkeling* (2002) poneert Reugebrink de term 'post-literatuur'. Hij doet dit in navolging van Slavoj Žižeks notie 'post-politiek'. Het is een politiek klimaat 'waarin de politieke neutraliteit van de economie het uitgangspunt is geworden en waarin de idee overheerst "dat je zonder vooringenomenheid goede ideeën moet gebruiken en toepassen, ongeacht hun (ideologische) oorsprong"' (Reugebrink 2002: 60). Dit idee van neutraliteit komt voort uit een ontologische toepassing van het (post-moderne) einde van de *metaréçits*. De verdwijning van ideologieën werd als objectieve werkelijkheid aanschouwd, zodat de wereld nu is zoals ze zou moeten zijn.¹ Het ideologische conflict tussen politieke partijen werd zo vervangen door een politiek van efficiëntie, van goed bestuur. De keuze voor groen, rood of blauw maakt dan niet veel uit, alle zweren immers bij de liberale markt.

Echter: wat Lyotard in *La condition postmoderne* beoogde was een kritisch onderzoek van *metaréçits* in confrontatie met de hedendaagse werkelijkheid. Een wereld van efficiëntie streefde hij dan ook niet na. Die gaat immers niet 'sans quelque terreur (...) Soyez opératoires, c'est-à-dire commensurables, ou disparaissent'. (Lyotard 1979: 8)² Ideeën die binnen een systeem werken zijn met andere woorden nooit ideologisch neutraal.

Reugebrink merkt in de literatuurkritiek een gelijkaardige tendens op. Nu de werkelijkheid is wat ze is, vervult literatuur niet langer 'een van de constituerende elemen-

1 Vergelijk met iemand als Francis Fukuyama die na de Val van de Berlijnse Muur het einde van de geschiedenis uitriep. De geschiedenis heeft volgens mensen als Fukuyama een theologisch karakter dat uiteindelijk in de beste en neutraalste conditie uitmondt. En dat is die van het kapitalisme of de vrije markt gebleken.

2 'zonder enige terreur (...) Wees operatief, dat wil zeggen onderling vergelijkbaar, of verdwijn.' (mijn vertaling, HD).

ten van onze cultuur' maar dient zij enkel nog tot entertainment waarin 'anything goes'. (Reugebrink 2002: 64) Literatuur moet dan ook niet langer op haar ideologische vooronderstellingen beoordeeld worden. Ook hier is sprake van dezelfde ideologische kortzichtigheid. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de veroordeling van intellectuele postmoderne romans. Volgens Vervaeck³ halen deze romans allerlei vooronderstellingen onderuit, inclusief die van zichzelf. Aldus roepen ze op tot 'een continue herdefiniëring van de context waarin literatuur besproken wordt. En daarmee tegelijkertijd van de met die context gegeven, de daarin geïmpliceerde, werkelijkheidsopvatting.' (Reugebrink 2002: 67) Het overgrote deel van de critici bestempelt die romans echter als 'achterhaald' en als 'avantgardistische literatuur van de oude stempel'. (Reugebrink 2002: 67)⁴ Hun vooronderstellingen moeten immers niet meer onderzocht worden, zij zijn al verlicht en ruimdenkend genoeg.

Naast de idee van literatuur als amusement, is ook die zelfgenoegzaamheid te vinden bij Grunberg: 'Ach, die verrukkelijke complexiteit van de werkelijkheid. Ze kan dienen als een excuus voor bijna alles.' (Grunberg 1998: 129) Ook hier heeft Grunberg waarschijnlijk een punt, maar opnieuw kiest hij eenzijdig de andere kant: 'Een populaire mening onder schrijvers met een mening is dat de waarheid niet zou bestaan. Dit is een van de domste meningen die ik ooit heb gehoord. Vergelijkbaar met wanneer ik hier zou beweren "mijn piemel bestaat niet".' (Grunberg 1998: 202) De terugkeer naar het gezond verstand, de volkswijsheid maakt opnieuw elke mogelijkheid tot discussie of diepgang onmogelijk.⁵ En tegelijk worden die telkens als een objectief feit, als een onomstotelijke waarheid gepresenteerd.

Het cliché, de waarheid en het engagement

Ondertussen is een en ander veranderd. Het discours van de *anything goes* wordt nu veroordeeld, en vervangen door een discours van literair engagement. Engagement is nodig wil men de 'ontwaarding van de literatuur' tegengaan, aldus Thomas Vaessens in *De revanche van de roman*. (Vaessens 2009: 11) Vaessens ziet in Arnon Grunberg een goed voorbeeld van wat hij als een 'laatpostmodern auteur' bestempelt. Dat is een auteur die 'het belang van de tekst niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie' (Vaessens 2009: 12), namelijk de betrokkenheid op de maatschappelijke werkelijkheid. Vaessens verwijt andere critici

3 Zie ook Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Nijmegen 1999.

4 Iets wat overigens nog steeds gebeurt. Zie Frank Hellemans over Peter Verhelsts *Huis van de aanrakingen*: 'Gelijktijdigheid nastreven was de grote ambitie van de artistieke avant-garde honderd jaar geleden (...) Verhelst zweert echter nog mordicus bij een maniëristische door elkaar haspeling van chronologie en geografie. Daardoor is *Huis van de aanrakingen* eigenlijk hopeloos geda-teerd en ouderwets.'

5 Een streep heeft Grunberg wel voor op de hem bewonderende critici. Hij erkent dat de literatuur 'een industrie' is (TS 27), en dus meedrijft op de golven van de liberale markt. Door zijn alter-ego Yasha gevraagd naar waarom hij schrijven zo belangrijk vindt, antwoordt Grunberg dan ook: 'Ik verdien er mijn geld mee.' (Grunberg 1998: 184)

dan ook dat zij Grunbergs laatste roman *Onze oom* afkraken op basis van de stijl en structuur, en zich niet inlaten met de 'morele en ethische dilemma's' (Vaessens 2009: 16) die het boek zou bevatten.

Het lijkt er dus op dat Grunberg een andere weg heeft ingeslagen, en dat al wat ik tot nu toe gezegd heb van toepassing is op zijn ouder werk. Ook Vaessens wijst op de evolutie van een ironische 'alles kan'-mentaliteit naar een kritischere houding. (Vaessens 2009: 82-87) In *Het verraad van de tekst* verwoordt Grunberg die nieuwe mentaliteit. Literatuur heeft volgens hem haar 'schadelijk' (Grunberg 2009: 32) effect verloren omdat de lezer zijn lectuur te veel op een afstand van zijn eigen concrete beleavingswereld houdt. Schuldigen daarvoor zijn enerzijds de media, anderzijds die critici en auteurs die stijl als enige waardemeter voor literatuur zien.

De media hebben een 'oorlog tegen de schrijver' (Grunberg 2009: 29) gevoerd. Auteurs moesten in praatprogramma's hun schrijfsels herleiden tot 'triviale anekdotes (...). Opdat niemand ook maar even hoeft te denken dat er iets aan de hand is'. (Grunberg 2009: 30) Grunberg erkent dat hij mee gedaan heeft aan zulke programma's, maar hij erkent niet de ruimere tijdsgeest waarin literatuur slechts amusement en café-anekdotiek mocht zijn – en dat ook voor Grunberg moest zijn. 'Praten over stijl,' is dan weer 'het middel bij uitstek om de werkelijkheid te bezweren (...) om het niet over het boek en wat daarin gebeurt te hoeven hebben, om de roman op veilige afstand van de lezer te houden opdat zijn wereldbeeld niet hoeft te kantelen.' (Grunberg 2009: 25)

Tegenover die bezwering pleit Grunberg voor een zelfbetrokken lezing. Waarbij de tekst de lezer verleidt zodat die een waarheid verraadt over zichzelf: 'Waar de tekst botst op de zelfcensuur van de lezer, waar hij botst op het zelfbeeld van de lezer, krijgt de tekst zijn betekenis.' (Grunberg 2009: 35) Veel verschil met *De troost van de slapstick* is dit echter niet. Nog steeds moet de lezer zich identificeren met het verhaal, en nog steeds moet een bepaalde pretentie doorgeprikt worden. Cruciaal verschil is echter dat niet meer de verstrooiing doel van het schrijven is, maar de waarheid.

Die overgang valt te lezen in het werk van Grunbergs alter-ego Marek Van der Jagt, en met name in 'Grunberg is een krankzinnige poppenspeler' (2008: 703-707). Schrijft Grunberg dat alle pretenties vals zijn, en dat er enkel maar kortstondig genot is, dan stelt Van der Jagt dat ook dit genot 'buiten het leven ligt' (2008: 707). Ook dat is een groot verhaal om ons te doen 'verzoenen met het leven zelf'. (2008: 707) 'De mensen hebben iets nodig om voor te sterven. De mens is gedoemd zijn leven te verraden.' (2008: 707) In 'Sterker dan de waarheid. De eerste Van der Jagt-lezing' stelt Grunberg dan weer: "Dit spel is ons leven," zegt hij, "dit spel is alles wat we hebben. Daarbuiten is niets, niets, niets, en minder dan niets". (2008a: 780).

Ook dat is een cliché natuurlijk. Een cliché dat Grunberg opnieuw niet uitdiept doordat hij het als een vaststaand feit poneert. Grunbergs stijl is dan ook niet veranderd. Opnieuw doen cliché, gelijkshakeling en brave ironie hun flauwe kunstjes. Laat ik een voorbeeld geven uit *Onze oom* (2008), een boek vol 'morele en ethische dilemma's'. (Vaessens 2009: 16) In de volgende passage staat de motivering van een rebellenleider te lezen:

Wat hem voortdrijft is niet de liefde, en eigenlijk ook niet het onrecht, hoewel hij zonder onrecht niets zou zijn, nee, wat hem voortdrijft is vertwijfelde haat. Haat is altijd sterker dan liefde, groter dan schoonheid. De haat is de waarheid, uit de haat vol vertwijfeling komt alle hoop voort. Zijn wanhopige haat is de toekomst waarop een betere wereld gebouwd zal worden. Hij schaamt er zich niet langer voor. Haat is de overtreffende trap van liefde. (Grunberg 2008b: 547)

Ethiek lijkt mij hier ver te zoeken. Grunberg gebruikt een heleboel hoge woorden (haat, liefde, onrecht, waarheid, schoonheid), herhaalt die een aantal keer (drie keer liefde, zes (!) keer haat), en in zijn gegoochel met deze woorden komt hij niet verder dan wat clichés en brave ironie. Niet onrecht of liefde, maar haat is de motor achter alles. Al de rest is opnieuw schijnwaarde, wat rest is een cliché.

Het is dan ook dubbel ironisch om in *Het verraad van de tekst* te lezen dat de waarheid waarnaar Grunberg streeft niet een cliché is als ‘er schuilt een boosaardig beest in iedere kleinburger’. Enerzijds lijkt hij zelf niet verder te komen, anderzijds is het net dat wat telkens terugkomt in (jubelende) besprekingen van *Tirza* (2006). De centrale tegenstelling waarrond het leven van het hoofdpersonage Jörgen Hofmeester draait, is die tussen het beest en de ratio, de beschaving of het humanisme. Recensenten hebben dit boek gereduceerd tot het cliché dat de zelfgenoegzame westerse mens ‘het kwaad van buiten vreest, zonder te zien hoezeer het ook in onszelf schuilt’.⁶ Het boek is echter net dat ietsje complexer. Hofmeester streeft immers naar het genot van het beest, en een deel van dat genot bestaat erin dat hij de wetten van de beschaving overtreedt.

Dit lijkt mij de waarheid die Grunberg wél wil aantonen: ‘Het genot kan niet zonder schaamte.’ (Grunberg 2009: 33) ‘En weet je wat schaamte is? Beschaving’. (Grunberg 2006: 353) Het genot is dus in wezen ook pervers. Hofmeester besluit: ‘De bevrijding is het kwijtraken van onze ziekte, van onze aids: het humanisme.’ (Grunberg 2006: 386) Maar Grunberg houdt het altijd bij deze holle woorden die in sommige situaties wel waar kunnen zijn, maar nooit een universele (Grunberg 2009: 31) draagkracht kunnen hebben. Zijn stijl gebiedt Grunberg echter te poneren en te herhalen, niet om uit te werken.

Esthetiek, ethiek en moraliteit

Zowel Vaessens als Grunberg maken een onderscheid tussen stijl en inhoud. Dit is een typisch twistpunt waarin elke discussie over literair engagement nodeloos vervalst.⁷ Ik

6 Gequoteerd door Marja Pruis in haar stuk rond *Tirza* naar aanleiding van diens bekroning tot beste roman van de afgelopen tien jaar in *De Groene Amsterdammer*.

7 Die typische discussie valt historisch te verklaren. In zijn studie *Littérature et engagement* (2000) stelt Benoît Denis dat literatuur nooit politiek neutraal (of ongeëngageerd) was. De discussie over het engagement zoals wij die kennen, kon echter pas ontstaan door de tegenstelling met een modernistisch kunstbegrip van autonomie en universaliteit zoals dat ontstaan is rond de twintigste eeuw. Daartegenover staat dan de idee van een geëngageerde kunst die op een directere manier wil reageren op de maatschappelijke werkelijkheid. Aldus ontstaat er een tweespalt waarbij

hoop ondertussen te hebben aangetoond dat het inhoud én stijl is. Dat de ethische en ideologische dimensies vervat zitten in de taal en de esthetische behandeling ervan. Zoals Roland Barthes in *Le plaisir de texte* (waar Grunberg de notie van verleiden haalde) stelt: 'Les systèmes idéologiques sont des fictions (...) Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie.' (Barthes 1973: 40)⁸

In de post-literatuur wordt dit echter niet erkend. De literatuurkritiek paart dit gebrek aan inzicht met een tweede negatieve beweging: ze wordt steeds meer moralistisch. Reugebrink wees er al op (Reugebrink 2002: 69), maar door de nadruk op de engagerende kracht van de literatuur wordt deze beweging nog sterker.

Dat bleek ook uit de recensies van *Tirza*. De meeste recensenten beweren dat Grunberg ons met deze roman een spiegel voorhoudt.⁹ Elisabeth Etty besluit haar recensie over dit boek met 'Wie hiervan de noodzakelijkheid betwist, durft misschien niet in de spiegel te kijken'.¹⁰ Maar zoals dat gaat met spiegels: we zien wat we verwachtten en we hebben het al eens gezien. Dat die recensenten in *Tirza* hét beeld van de werkelijkheid zien, impliceert dat zij op een gelijkaardige manier denken. En zoals Althusser schreef: wat is 'ideology if not simply the "familiar," "well known," transparent myths in which a society or an age can recognize itself (but not know itself), the mirror it looks into for self-recognition, precisely the mirror it must break if it is to know itself?'¹¹

Bibliografie

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

Demeyer, H., 'De waarheid zit in een klein boekje.' In: *Schamper*, 467 (2008), pp. 24-25 (Op: <http://www.schamper.ugent.be/467/waarheid-zit-in-klein-boekje> (01-05-2010)).

Demeyer, H., 'Het verraad van de tekst.' In: *De leeswolf*, 16 (2010), nr. 1, pp. 49.

Denis, B., *Littérature et engagement. De Pascale à Sartre*, Paris 2000.

'le souci de la postérité fait place à la conscience de l'urgence, la revendication d'autonomie et de replis se mue en une exigence de responsabilité et de participation'. (Denis 2000: 63) ('de bezorgdheid om het nageslacht maakt plaats voor een bewustzijn van urgentie, de eis voor autonomie en teruggetrokkenheid verandert in een eis voor verantwoordelijkheid en participatie' (mijn vertaling, HD)). De beoordeling van de kunst gebeurt dan niet langer 'en termes esthétiques, on passe à des critiques de nature éthique ou idéologique'. (Denis 2000: 63) ('in esthetische formuleringen, men schakelt over op criteria van ethische of ideologische aard' (mijn vertaling, HD)). Thomas Vaessens hanteert dezelfde retoriek in *De revanche van de roman*. Ook hij vernauwt het modernisme tot iets wat 'autonoom', 'universeel en eeuwig' en 'zuiver literair' is (Vaessens 2009: 9), en ook hij vraagt critici om literatuur te beoordelen op zijn ethische kwaliteiten.

- 8 'De ideologische systemen zijn ficties (...) Elke fictie wordt ondersteund door een sociaal spreken, een sociolect, waarmee zij zich identificeert'. (mijn vertaling, HD).
- 9 Opvallend is ook dat vele critici ervan overtuigd zijn dat Hofmeester zijn dochter en haar vriend wel degelijk vermoord heeft, hoewel de narratieve structuur zo'n uitspraak niet toelaat – voor een uitwerking hiervan, zie Sven Vitse 2008. Waarschijnlijk past deze twijfel niet bij hun moraliserende blik.
- 10 Zie: <http://www.nrcboeken.nl/recensie/geen-levensdoel-dat-is-een-vieze-ziekte>. Etty erkent wel dat de moorden evengoed niet hadden kunnen gebeuren.
- 11 Gequoteerd in Silverman 1984: 217, mijn accentuering.

- Etty, E., 'Geen levensdoel, dat is een vieze ziekte.'
 Op: <http://www.nrcboeken.nl/recensie/geen-levensdoel-dat-is-een-vieze-ziekte> (03-05-2010)
- Grunberg, A., *Blauwe maandagen*, Amsterdam 2000 [1994].
- Grunberg, A., *De troost van de slapstick*, Amsterdam 1998.
- Grunberg, A., *Fantoompijn*, Amsterdam 2000.
- Grunberg, A., *Tirza*, Amsterdam 2006.
- Grunberg, A., "Sterker dan de waarheid. De eerste Van der Jagt-lezing." In: Marek van der Jagt, *Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*, Breda 2008a, pp. 761-780.
- Grunberg, A., *Onze oom*, Amsterdam 2008b.
- Grunberg, A., *Het verraad van de tekst*, Amsterdam 2009.
- Hellemans, F., 'In de ban van de bol'. In: *Knack*, 40 (2010), nr. 3, pp. 72.
- Jagt, Marek van der., *Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*, Breda 2008.
- Lyotard, J.F., *La condition postmoderne*, Paris 2009 [1979].
- Polet, S., *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam 1972.
- Pruis, M., 'Tirza. Arnon Grunberg.' In: *De Groene Amsterdammer* 134.9, 4 maart 2010.
- Reugebrink, M., *De inwijkeling. Essays*, Amsterdam 2002.
- Silverman, K., *The Subject of Semiotics*. Oxford 1984
- Vaessens, T., *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*, Nijmegen 2009.
- Vervaeck, B., 'Gaat en vermenigvuldigt u: de clichés van Arnon Grunberg'. *Dietsche Warande & Belfort*, 146 (2000), nr. 1, pp. 97-104.
- Vitse, S., 'Schoppen die geen pijn doen. Recente romans van Paul Mennes en Arnon Grunberg'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 153 (2008), nr. 2, pp. 340-350.

UITGEVERIJ VANTILT



WIEL KUSTERS
Pierre Kemp
Een leven

VANTILT

Biografie van een van de boeiendste eenlingen
 uit de Nederlandse poëzie van de twintigste eeuw.

isbn 978 94 6004 044 3
 800 pagina's

€ 39,95

www.vantilt.nl

De boeken van uitgeverij Vantilt zijn verkrijgbaar via de boekhandel of rechtstreeks bij de uitgeverij

‘Leven moet je’

In gesprek met Charlotte Mutsaers

Op een zonnige woensdagmiddag hadden Jeroen Dera en Wilco Versteeg op het terras van Bâton aan de Herengracht een gesprek met Charlotte Mutsaers. De kersverse winnares van de P.C. Hooftprijs vertelt over de documentaire die recent over haar is gemaakt, zet de pretentieuze schrijver eens goed op z'n plaats en spreekt over haar eetgewoontes, maar nooit is de literatuur ver weg.

Op vrijdag 2 april 2010 zond de NPS de documentaire *De ogen van Charlotte Mutsaers* uit, waarin de persoon en het werk van deze veelzijdige kunstenares en schrijfster centraal staan. Mutsaers zelf vond het in eerste instantie een ‘benauwend idee’ dat er zo’n documentaire aan haar werd gewijd: ‘Ik heb met het maken van die film wel moeite gehad, omdat je als schrijver gewend bent zelf je wereldbeeld vorm te geven. Je raakt in vliegende paniek als een ander dat van je wil overnemen. Uiteindelijk was ik er toch blij mee: de film is vrij impressionistisch geworden, niet uitleggerig, en ook niet strikt chronologisch opgebouwd, dat bevalt me. Daarnaast is hij helemaal niet *high-brow*, wat me ook aanspreekt. Al met al herken ik me vrij goed in het beeld dat er van me wordt geschetst.’

Dat beeld zal velen bekend zijn: Mutsaers is eigenzinnig, gezegend met de nodige empathie en goudeerlijk in het verkondigen van haar soms controversiële opvattingen. Toch waakt de kersverse P.C. Hooftprijswinnares ervoor om zich voortdurend met haar meningen in het publieke domein te wagen. ‘Het laatste jaar krijg ik zoveel verzoeken vanuit de media; dat is nauwelijks te overzien. In de week dat *De ogen van Charlotte Mutsaers* werd uitgezonden, zat ik ook aan tafel bij Kunststof en zou ik eigenlijk te gast zijn bij Pauw & Witteman in verband met de opening van de tentoonstelling *Paraat met pen en penseel* in Den Haag. Dat is niet alleen voor mij teveel, maar ook voor het publiek. Als ik drie keer per week op tv zou zijn, is dat een soort *overexposure*.’ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Mutsaers zichzelf niet als publieke intellectueel ziet. ‘Veel te tijdrovend. Bovendien, ik ben veel te onafhankelijk om een publieke intellectueel te zijn. Meestal meng ik me ook niet in het politieke debat, en als ik dat wel doe, ben ik zo fel en tegendraads dat ik er veel te veel in opga. Jaren geleden ben ik ooit als columnist voor *Trouw* gevraagd, maar ik heb vriendelijk voor de eer bedankt. Ik ben zeker niet wars van engagement, maar denk dat mijn soort talent toch meer tot zijn recht komt bij het vervaardigen van literatuur. Daarbij moet je uiteraard wel pal in het leven blijven staan, want een ivoren toren leidt zoals bekend tot slappe thee.’



Het is niet alleen haar voorliefde voor de kunst die Mutsaers' weerstand tegen politiek opererende schrijvers verklaart. Wat ook een rol speelt, is haar opvatting dat de intellectuele mening niet per se meer waard is dan de andere. 'Ik begrijp niets van schrijvers die gezamenlijke brieven ondertekenen of pamfletten. Is jouw mening als schrijver soms meer waard dan die van een ander? Ik vind dat waanzin. Ik ken bendes mensen die zich niet in een hooggeschoolde luxepositie bevinden en ontzettend verstandige en nuttige dingen te melden hebben. Waarom zou hun overtuiging minder belangrijk zijn dan die van iemand die literatuur schrijft? Aan de andere kant moet ik toegeven dat ik in een geheim hoekje van mijn hoofd ook wel eens denk: "Als ik met mijn bekendheid kon bereiken dat er slechts één hond minder gepijnigd werd, deed ik dat meteen." En laten we eerlijk wezen: als de tandarts mij aanbood om me minder pijn te doen omdat ik de PC Hooftprijs gewonnen heb, dan nam ik graag op zijn martelzettel plaats. Je moet ook een beetje aan je eigen gewin blijven denken, dat spreekt.'

Anti-artistiek postmodernisme

Haar bekendheid heeft Mutsaers te danken aan een compact maar doorwrocht oeuvre, waarin ze praktisch alle literaire genres heeft beoefend: van romans als *De markiezin*, *Rachels Rokje* en *Koetsier Herfst* tot de essaybundels *Zee pijn*, *Kersebloed*, *Paardejam* en *Hazepeper*, en van de dramatische monoloog *Cheese!* tot het beeldverhaal *Mijnheer Don-selaer zoekt een vrouw*. Eind 2009 voegde Mutsaers ook een dichtbundel toe aan haar repertoire, *Slagboom in bloei*, die verscheen bij de bibliothele uitgeverij Druksel uit Gent. 'Toen in januari 2008 *Koetsier Herfst* verscheen, kreeg ik het krankzinnig druk. Ik ben toen meer gedichten gaan schrijven en dat beviel me uitstekend: een gedicht is maar een kleine entiteit en daar kun je dan makkelijk een maand aan schaven. Op een avond

in Perdu ontmoette ik Peter van Lier, een dichter die ik bewonder en bovendien heel graag mag. Hij vond een gedicht van mij mooi en vroeg me of ik Druksel kende van de Vlaming Johan Velter. Ik had er nog nooit van gehoord, maar het is werkelijk een prachtuitgever, met een heel eigenzinnig fonds. Ik vroeg om toestemming bij De Bezige Bij en toen zijn we met *Slagboom in bloei* aan de slag gegaan. Het is prachtig uitgegeven. Ik bewaar er goede herinneringen aan: uitgever Johan Velter is echt een topvent. Hoe kan het ook anders: hij is afkomstig uit Oostende!

Slagboom in bloei is intussen uitverkocht, en ook met *Koetsier Herfst* houdt het succes voor Mutsaers niet op. De roman wordt behalve in het Duits nu ook vertaald in het Koreaans. 'Ja, bijzonder, hè? Het is me alleen een raadsel hoe dat kan: is er geen literatuursocioloog die eens kan uitzoeken waarom nu net iemand in Korea graag de rechten van mijn boek verwerft? Wat me ook ontzettend verbaast, is dat ik nog steeds niet in het Frans ben vertaald. Ik zou wel eens willen weten hoe dat zit, want volgens insiders past mijn werk daar juist erg goed. Misschien ben ik te weinig diplomaat. Je moet volgens mij echt een diplomaat zijn om zoiets in Frankrijk voor elkaar te krijgen.' Onder het internationale succes blijft Mutsaers vooral haar nuchtere zelf. Een trip naar Korea zou ze niet snel overwegen: 'Ik vind vliegen helemaal niet prettig. Het is zo'n gedoe, en je moet je hond in het ruim doen, levensgevaarlijk. Ik ben wel ooit door Duitsland getrokken toen *Rachels Rokje* daar vertaald was, een slijtageslag. Wel was het een intense ervaring, waarbij ik veel sfeer heb geproefd. Als ik in een stad als Hamburg kom, ga ik niet meteen de toeristische en culturele trekpleisters aflopen. Je ziet veel meer van een stad als je je afvraagt of ze daar ook een C&A hebben, of wanneer je nagaat of ze op straat vriendelijk tegen je zijn. Ik vind het straatbeeld in een stad van vitaal belang.'

Dat Mutsaers verder kijkt dan de reisgids, verradt haar artistieke inborst. Voor haar is het maken van iets moois en het uitdragen van haar filosofie vele malen belangrijker dan het gewin dat ze daarmee heeft. Als we haar vragen of het succes van *Koetsier Herfst* een positieve invloed heeft gehad op de verkoop van haar eerdere werk, stelt ze resoluut: 'Geen idee. Ik hou me daar eigenlijk nauwelijks mee bezig.' De receptie van haar werk interesseert Mutsaers daarentegen weer wel. Ze houdt actief bij hoe er op haar oeuvre wordt gereageerd en vindt dat ze niet mag klagen: 'Met elkaar geven de verschillende commentaren op mijn werk een mooi beeld van mijn schrijverschap. Er zijn ook al zeer goede scripties over geschreven en zelfs een proefschrift. Alleen heb ik wel eens moeite met het feit dat me bepaalde intenties in de schoenen worden geschoven. Zo heb ik bij mijn weten nooit bewust de intentie gehad om met *Koetsier Herfst* ineens een geëngageerde roman te schrijven, zoals Thomas Vaessens in *De revanche van de roman* suggereert. Overigens vind ik zijn studie heel interessant, hoor. Dat boek signaleert duidelijke tendensen en is op een volstrekt ondoordachte en onbillijke wijze bekritiseerd – het enige wat ik eruit bestrijd, is net die veronderstelde intenties. Zo ontken ik ook dat ik een bewust postmodern auteur zou zijn, zoals wel vaker wordt beweerd. Aan de andere kant heb ik bijvoorbeeld Deleuze wel altijd een heel interessante filosoof gevonden, zodat het best zou kunnen dat ik onbewust door zijn werk beïnvloed ben. Ik heb alleen nooit voor "Het Postmodernisme" gekozen. Sowieso heb

ik weinig op met stromingen. Al tijdens mijn studie Nederlands had ik daar een hekel aan. Ik vond taalkunde en taalbeheersing dan ook veel interessanter – en de *close reading*-colleges als ze goed gegeven werden. Het past ook helemaal niet bij een creatieve geest om zich volgzzaam bij een stroming aan te sluiten. Bovendien hebben al die groeperingen soms andere eigentijdse kunst onzichtbaar gemaakt. Denk even aan Cobra. Je hebt schrijvers die bewust bij een stroming willen horen – dat maakt ze ongeloofwaardig. Als ik aan een boek begin, is dat één groot avontuur. Ik heb uiteraard wel een grondidee maar weet nooit van tevoren waar dat heen gaat en op welke wijze, en zo hoort dat ook naar mijn idee. Voor de kwaliteit maakt het tenslotte niks uit tot welke stroming iets behoort. Als je voor een kerk staat, denk je immers zelden: “Het is Gotisch en daarom is het mooi! Of nee, daar zit een stukje Romaans boven een raam, en nu is het ineens veel minder mooi.” Zo werkt dat niet. Kennis van zulke zaken verandert je ervaring van die kerk voor geen sikkepit. Die kaders zijn anti-kunstzinnig.’

Van taling tot garnaalkroket

Toen begin 2008 het veelgeprezen *Koetsier Herfst* verscheen, werd er door sommigen heftig op het boek gereageerd. Met name het feit dat het personage Do een foto van Bin Laden op haar nachtkastje zet, schoot niet bij iedereen in het goede keelgat. ‘Somme lezers hebben kennelijk de neiging om meteen datgene uit een boek te lichten, wat tegen de consensus ingaat’, stelt Mutsaers verbaasd vast. ‘Het gedicht van Bin Laden waarnaar ik *Koetsier Herfst* vernoemde, is daar een voorbeeld van. Onbegrijpelijk. Het heeft op volstrekt organische wijze een plaats in het boek gekregen en ik was er niet op uit om daarmee wie dan ook te epateren. Mensen met een minder voorspelbare ethiek begrijpen dat direct. Voor mij is iets als het Kreeftenbevrijdingsfront ook doodnormaal – normaler in elk geval dan het levend koken van kreeften – maar voor de gemiddelde Nederlander ligt dat blijkbaar anders. Dat maakt mijn werk misschien onbedoeld controversieel. Daarom draag ik er ook zorg voor dat ‘de dikke dingen’ recht uit het echte leven komen. Ik heb namelijk niets met science fiction of andere onwaarschijnlijke zaken op. Maar kennelijk zijn de dingen die ik uit het normale leven licht, soms zo merkwaardig of aanstootgevend dat ze vanzelf kritische reacties teweeg te brengen. Dat moet dan maar want diezelfde dingen trekken anderen juist aan.’

Wat de laatste jaren met name vaak uit Mutsaers’ werk wordt gehaald, is haar empathie met dieren. ‘Inderdaad, dat wordt vaak uit *Koetsier Herfst* naar voren gehaald, al is het goddank minstens zo vaak de taal die wordt geroemd. In elk geval is de dierenzaak niet de kern van de roman. Het gaat erom hoe je moet leven wanneer je met je idealen buiten de consensus staat, en meer specifiek om de vraag of een mens nog wel leven *kan* met een overmaat aan medelijden. Dat wil echter niet zeggen dat ik in dit boek niets over mijn opvattingen over de behandeling van onze mededieren laat zien. Ik vind het een grof schandaal dat kreeften in restaurants levend worden gekookt. Dat moest eens gebeuren met baby’s! En ja, de wezens die het op deze wereld het allerswaarst te verduren hebben en dan nog van de mens, dat zijn de dieren. Daar bestaat geen enkele Unicef voor. Wel bestaat er gelukkig iets goeds als Sea Shepherd Conser-

vation Society, een organisatie die zich hard maakt tegen de walvisvaart. Toen *Koetsier Herfst* net verschenen was, had ik het geluk dat ik in Pauw & Witteman mocht aanschuiven bij een tof lid van Sea Shepherd. Ik had ook tegenover een afgezaagde mooraalridder kunnen zitten. Wat een bof hè!’

Mutsaers waakt ervoor dat haar betrokkenheid bij het dier niet in een nieuw soort identiteit ontaardt. ‘Ik ben nu eenmaal geen politica of activiste, maar heb gekozen voor een artistiek vak. Ik zal dan ook niet snel een boek schrijven zoals Jonathan Safran Foer dat deed met *Eating Animals*, hoewel ik het initiatief prachtig vind – applaus voor deze man! Zo’n boek zou ik overigens niet eens *kunnen* schrijven, want ik ben niet volledig vegetariër. Ik kan het simpelweg niet opbrengen om helemaal geen dieren te nuttigen. Daar word ik slap van. Garnaalkroketten behoren bijvoorbeeld tot mijn lievelingsgerechten, naast verse pasta’s – de Italiaanse keuken is me erg lief. Mijn man en ik hebben echter wel een grens getrokken als het op vlees eten aankomt: hooguit wat biologische kip een keer in de maand en verder vis, eieren, bonen of vleesvervangers. We eten helemaal niets van zoogdieren en ook helemaal niets uit de bio-industrie, dus ook geen zalm. Wat ze met zalm doen in die kwekerijen: vreselijk! Een zalm is één brok leven, en dat wordt daar helemaal teniet gedaan. Ze kunnen geen kant op en zitten van kop tot staart vol antibiotica. Als je dat allemaal weet, heb je echt geen trek meer.’

Waar het op eetgewoontes aankomt, is Mutsaers goed te vergelijken met het personage Maurice Maillot uit *Koetsier Herfst*. In dat boek volgen we diens ontwikkeling van gretige vleeseter tot fulltime vegetariër, die op het eind van de roman weer een gebakken haring eet. ‘Inderdaad is Maurice goed met mij te vergelijken. Het is eigenlijk een van de grote raadsels van mijn leven waarom ik, die als kind al zoveel van dieren hield, vroeger zo verzot was op vlees. We aten vroeger werkelijk alles: kievitseieren, snippen, zuiglam, kalfspoot, rundertong, talingen, hazen – alles, alles, alles. Als kind denk je er helemaal niet over na dat zulk vlees van dieren afkomstig is. En als je het wel ontdekt, zeggen ze: “Ja, dat dier was ziek, wat wil jij?” Even later wordt er echter van een “dood dier” gesproken, en nog later is dat dier voor ons “dood gedaan”. Dat vind ik ook zo’n fijn woord, “doodgedaan” – ze zeggen dat altijd in België. Je wordt constant om de tuin geleid.’

Schatgraven naar Kafka

Daarmee is hier het laatste over Mutsaers’ dierenliefde gezegd, die bij een te sterke nadruk immers zou afleiden van haar creatieve veelzijdigheid. Zelf weet de schrijfster niet goed waarom haar oeuvre een amalgaam van genres is. ‘Waarom ook niet’, zegt ze. ‘Zo blijf je levendig. En moet je nagaan: ik ben ook nog eens tot mijn veertigste fulltime beeldend kunstenaar geweest. Daarnaast heb ik in het onderwijs gewerkt, waarbij ik trouwens ook Nederlands heb gegeven. Dat is echt een prachtbaan.’ Aan het huidige literatuuronderwijs op middelbare scholen zou Mutsaers, inderdaad niet wars van engagement, graag wat veranderd zien: ‘Ik snap niet waarom leerlingen tegenwoordig geacht worden “op te klimmen” in het niveau van de boeken die ze lezen en

dus met rotzooi mogen beginnen. Waarom zou je iemand slechte werken aanbieden? Niemand hoeft van mij te lezen, maar als je dat dan toch wilt verplichten, wijs dan op topkwaliteit. Iedereen moet gewoon meteen leren wat het beste is. Voor je het weet denken jongeren anders dat literatuur inherent is aan *shit*. Aan de andere kant vind ik het te ver gaan om te zeggen dat iedere HBO-leraar alles van Multatuli moet hebben gelezen. Voor hetzelfde geld heeft zo'n leraar op heel veel andere vlakken waardevolle kennis in zijn mars. Je kunt beter weinig boeken heel goed gelezen hebben, zodat je je enthousiasme over dat werk op een ander kunt overbrengen, dan dat je veel gelezen hebt maar er niet door bent gepassioneerd. Dat is naar mijn idee ook het mooie van literatuur: mensen die van lezen houden, komen tenslotte altijd wel datgene tegen wat voor hen is gemaakt, en vanzelf leidt dat tot meer.'

Van dat laatste geeft Mutsaers zelf een charmant voorbeeld: 'Ik heb Kafka helemaal alleen ontdekt toen ik zestien was. Ik weet het nog goed: het was zo'n klein intrigerend boekje met een tekening van Kafka zelf op het omslag. Ik heb het met heel veel moeite in het Duits gelezen, en vond het fantastisch. Ik dacht echt dat het mijn eigen vondst was en vroeg naïef aan mijn leraar Guus Sötemann of hij er wel eens van gehoord had. Die man had nota bene *Het slot* vertaald, je lacht je dood. Maar ik had wel een schat opgegraven, en schatgraven geeft altijd de meeste voldoening. Het werkt precies hetzelfde als met kleren: als je een broek bij de C&A koopt die eruit ziet als een Armani, dan ben jij degene die het mooi voor elkaar heeft.'

Dat Mutsaers de C&A zo trouw blijft ondanks haar status als PC Hooftprijswinnares, is tekenend voor de nuchtere en oprechte manier waarop zij in het leven staat. Wie meer van haar leven en werk wil zien, kan zich tot 29 augustus 2010 wenden tot het hernieuwde Letterkundig Museum, waar zij de eerste levende auteur is aan wie een tentoonstelling is gewijd. Verder lezen kan ook: haar laatste essaybundel *Pedante pendules en andere wekkers* verscheen in mei bij De Bezige Bij. In de inleiding op die bundel, 'Geëngageerde goochelaars', lezen we de Mutsaers terug zoals wij haar spraken. Als haar alter ego Blanche de Craeyencour de schrijfster erop wijst dat ze Tom Poes als kind zo leuk vond, antwoordt Mutsaers:

Dat klopt. Maar dat kwam doordat ik onmiddellijk door had dat de sprekende dieren die er in voorkwamen in feite mensen waren. Hetzelfde met de fabels van La Fontaine of de boeken over olifant Babar en zijn familie. Dat vond ik allemaal schitterend. Al die dieren gedroegen zich dan ook geloofwaardig. Maar zodra er, om maar iets te noemen, een draak, een kabouter of een reus ter sprake werd gebracht, haakte ik af en hoefde het niet meer. Ook gebrek aan realiteitszin van personages kon ik erg slecht velen. Neem Roodkapje, die nog geen oma van een wolf kon onderscheiden of Alice in Wonderland, die zich nauwelijks verbaasde over de wanstaltigheid van een konijn met zakhorloge. *Over the top*.

Precies zo wil Mutsaers werken: géén science fiction, maar kunst die tegelijkertijd in het echte leven staat. 'Want', zo benadrukt de schrijfster, 'leven moet je.'

Kameleon

Een paar weken geleden is mij gevraagd een column over mijn werk, het vertalen van boeken, te schrijven. Dat heeft me flink aan het denken gezet en terwijl ik mijn uiterste best doe om de deadline te halen voor het inleveren van een vertaling vanuit het Zweeds over het leven van een van de minnaressen van Saddam Hoessein, buitelen de vragen door mijn hoofd. Mag een vertaler gebruik maken van zijn creativiteit, als die tenminste aanwezig is? Is het mogelijk om een eigen inbreng in de vertaling te hebben? Hoeveel vrijheid heeft een vertaler voor wat betreft het interpreteren van een tekst? Heb ik als vertaler een eigen identiteit en kan ik deze kwijt in mijn werk? En, *last but not least*, vind ik mijn werk leuk?

Om met de laatste vraag te beginnen: ja, ik vind mijn werk leuk. Het is leuk om net zo lang aan een zin te schaven, andere woorden te zoeken of van volgorde te wisselen tot je het best mogelijke resultaat hebt verkregen, hoe subjectief de beoordeling daarvan natuurlijk ook is. Het is leuk om je telkens weer te verdiepen in een nieuw product, fictie of non-fictie, jeugdboek of roman voor volwassenen.

Voor al de afwisseling vind ik aantrekkelijk. Het ene moment verdiep je je als vertaler in het dieren- en plantenleven dat zich in zee bevindt, het tijdmechanisme in de hersenen van mens en dier, manieren om pesten op school tegen te gaan, hoe het momenteel is gesteld met de emancipatie in Zweden, hoe regressietherapie werkt, of wat iemand in vredesnaam kan hebben bewogen om een massamoordenaar in de Tweede Wereldoorlog, het voormalige Joegoslavië of Rwanda te worden, compleet met uiterst bloederige en schokkende details uit documentatiemateriaal zoals processen-verbaal. Het volgende moment buig je je over een uitermate spannend boek over een ter dood veroordeelde misdadiger die het lukt om uit een Amerikaanse gevangenis te ontsnappen of een prachtig verhaal over de lotgevallen van een Joods gezin voor, tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. Het ene verhaal is bijzonder serieus, bij het volgende barst ik regelmatig in lachen uit tijdens het vertalen. Het ene boek is literair, het volgende chicklit, een *feelgoodroman* of misschien een jeugdverhaal.

Voor al deze genres is een andere manier van vertalen en een andere woordenschat nodig. In de eerste vertaling wemelt het misschien van de woorden en zinsdelen zoals 'wat een superlekker ding', 'cool' of 'gave kleren shoppen', in de tweede vertaling probeer je een zin die een halve of een hele bladzijde beslaat zo soepel mogelijk te laten lopen, in de derde vertaling doe je een poging het gedachtegoed van Einstein of een van de wetten van Newton geloofwaardig op papier te krijgen.

Wat voor alle vertalingen geldt, ongeacht het genre of de doelgroep, is de regel dat

je zo dicht mogelijk bij de tekst moet blijven. Je kunt niet eigengereid zinnen toevoegen of stukken weglaten, omdat je vindt dat daarmee de tekst aan kwaliteit wint. Aan de andere kant moet het uiteindelijk resultaat natuurlijk wel prettig leesbaar en correct zijn en moet de vertaler soms van het origineel afwijken als de duidelijkheid van de vertaling daarom vraagt. Dat is altijd een lastige afweging en verschilt per genre.

Een uitzondering hierop vormen de fouten. Het komt voor dat ik een boek aan het vertalen ben waarin fouten staan. Die moet ik, in overleg met de auteur of zijn agent, op de een of andere manier corrigeren. Een boek doorloopt een lang traject; het wordt op papier gezet door de auteur, daarna wordt het in verschillende correctieronden persklaar gemaakt, er wordt een drukproef gemaakt die weer meerdere keren wordt doorgelezen, en toch zien auteur, corrector en redacteur sommige vergissingen over het hoofd omdat ze een bepaalde blindheid voor de tekst ontwikkelen.

Een goede vertaler, die fris en onbevangen naar de tekst kijkt, haalt die fouten er wel uit. Ik vraag me regelmatig af hoe het mogelijk is dat niemand een bepaalde onregelmatigheid in de tekst heeft opgemerkt. In een van mijn vertalingen brak de hoofdpersoon in het midden van het boek zijn enkel. Aan het eind van het boek was de enkel verstuikt. Ik heb de auteur hierop geattendeerd en hij mailde me dat een van zijn lezers hem daar ook op had gewezen, waarna hij het boek opnieuw heeft doorgelezen maar de fout nog steeds niet kon ontdekken. In een andere vertaling was de auteur zo creatief met tijdstippen, dat een van de hoofdpersonen over een of meerdere dubbelgangers zou moeten beschikken om op alle plaatsen te zijn waar hij op een bepaald moment was gesignaleerd. Over een blindheid voor de eigen tekst gesproken!

Ook vertalers kunnen een bepaalde blindheid voor hun werk ontwikkelen, maar die ligt op het gebied van verschrijvingen, spelfouten en dergelijke. Naarmate je een vertaling vaker doorleest, raak je meer vertrouwd met de tekst en vallen fouten minder op. Het is uitermate vervelend als je je werk eindelijk in boekvorm in huis krijgt, je er enthousiast in begint te lezen en je een, of meerdere, spelfouten ontdekt. Ik lees mijn vertalingen dan ook nooit als ik ze maanden nadat ik ze heb ingeleverd, gedrukt thuisbezorgd krijg. Helaas heeft mijn omgeving daar geen last van en worden opgespoorde fouten, al dan niet correct, stevast met een priemende wijsvinger onder mijn neus gewreven, waarna zich de volgende conversaties kunnen ontwikkelen:

‘Kijk eens, dit is toch fout?’

‘Nee, zo schrijf je dat volgens het Groene – of Witte – Boekje.’

‘Hahaha, een spelfout.’

‘Oeps, inderdaad.’

‘Stom van je.’

‘Tja, als ik alle fouten uit een tekst zou kunnen halen, was ik misschien wel corrector geworden.’

‘Jee, je hoeft niet meteen zo chagrijnig te reageren.’

Een bijzonder lastig fenomeen is het vertalen van humor, en dan vooral woordgrappen. Ik heb eens een boek vertaald waarin op elke bladzijde drie of vier (Duitse!) woordgrappen stonden. Razend moeilijk om te doen, want vind maar eens een goed Nederlands alternatief, maar erg bevredigend als het lukt, nadat je omringd door woordenboeken, synoniemenboeken en rijmwoordenboeken, en met de hulp van internet, soms na dagenlang nadenken en 's nachts piekeren een vergelijkbare woordgrap hebt gevonden.

Hoewel een vertaler lang niet altijd de waardering krijgt die hij verdient, zijn er ook geluiden te horen dat vertalen gewoon schrijven is. Daar ben ik het volledig mee eens. Je zult een behoorlijke dosis schrijftalent moeten hebben om een goede vertaling te maken. Hoewel je je eigen fantasie natuurlijk niet kunt gebruiken, is er veel taalgevoel voor nodig om een goede, verantwoorde en prettig leesbare vertaling op papier te zetten; een vertaling waarin je je eigen identiteit min of meer wegcijfert, omdat het de bedoeling is dat de identiteit van de originele auteur naar voren komt.

Het is bijna onmogelijk om als vertaler een eigen identiteit te ontwikkelen. Je maakt jezelf tenslotte ondergeschikt aan de buitenlandse tekst en onderdrukt jezelf en de eigen fantasie in hoge mate. Een vertaler kan hooguit een identiteit ontwikkelen in de hoeveelheid spelfouten die in de tekst achterblijven, zijn geschiktheid om woordgrappen te vertalen, zijn vermogen om fouten uit de originele tekst te halen, de reputatie die hij opbouwt voor wat betreft het tijdig inleveren van teksten, de mate waarin hij in staat is om een vloeiende, prettig leesbare vertaling te creëren die zo dicht mogelijk bij het origineel ligt en die de sfeer van het originele boek zo trouw mogelijk benadert. Een dergelijke identiteit is echter alleen merkbaar voor de uitgever, en niet voor de lezer.

Creativiteit en taalgevoel is onontbeerlijk voor een vertaler, maar een duidelijke identiteit die in de vertaalde tekst naar voren komt? Naar mijn mening benadert de identiteit van een goede vertaler nog het meest die van een kameleon. Ze gaan met behulp van hun creativiteit en taalgevoel onzichtbaar op in hun werk.

Noirceur: kern van het schrijverschap van Pol Hoste

In de rubriek 'In de kast!' brengen personen uit de wereld der letteren schrijvers of boeken die ten onrechte vergeten zijn, weer onder de aandacht. In deze 'In de kast!' bespreekt emeritus hoogleraar letterkunde van de Universiteit Antwerpen Joris Gerits het oeuvre van de in Nederland lang niet zo bekende Vlaming Pol Hoste. Hij bespreekt enkele romans van deze schrijver en prijst zijn omgang met taal. Het is tijd dat men boven de Moerdijk ook en masse Hoste gaat lezen.

De titel van de eerste van twee novellen die in *Ontroeringen van een forens* (1993) staan luidt: 'Een schrijver die geen schrijver is'. Het is meteen het antwoord op de vraag: wie is Pol Hoste?

Waarom positioneert hij zich als dusdanig? Omdat schrijven voor Pol Hoste gelijk staat aan het tot stand brengen van een tekst die hij in de eerste plaats zelf wil lezen. Zijn tekst is zoals zijn leven: onaf, fragmentarisch, met alleen relatieve verbanden. Gebeurt het schrijven voor anderen, dan moet aan de tekst een slot gemaakt worden waardoor hij ophoudt veranderlijk te zijn. Met het einde van de tekst houdt ook het schrijven onherroepelijk op, de lavastroom van woorden stolt. In *Een dag in maart* (2006), het slot van het drieluik van een schrijfproject met de overkoepelende titel 'Carnet', vat hij het zo samen: 'De tekst heeft geen begin. Niet zoals de Aarde op de eerste dag. De tekst heeft ook geen einde. Niet zoals de zon en de wereld. De woorden spiegelen zich in hun betekenissen'. (76) Met een begin en een slot wordt *de tekst* dan een *verhaal*. Lezers van de teksten van Pol Hoste moeten alle stemmen die erin klinken op elkaar betrekken. Ze moeten de tekstfragmenten verzamelen en er zelf een compositie van maken. Daarbij zullen ze ervaren dat de idee, dat zij de bonte mengeling en verscheidenheid van taalregisters, personages, anekdoten en beschouwingen in het proza van Pol Hoste in het keurslijf van een afgerond en gestructureerd geheel kunnen dwingen, een waanidee is. Pol Hoste schrijft geen romans met een intrige, een spanningslijn en een dramatisch verloop dat de lezer kan volgen van begin tot eind. De boeken van Pol Hoste weerspiegelen daarentegen op een bijzondere en in ons taalgebied vrij unieke wijze ons gefragmenteerd bestaan in een complex, multicultureel en transnationaal geworden wereld.

High Key (1995), heeft als ondertitel 'Monologen, dansen en verhalen'. *High Key* is een ballet van woorden, de auteur een choreograaf van een tekst als theater, want 'Alleen het theater geeft het woord een plaats. *Un lieu-dit*'. (53) Woorden worden veran-

kerd en gelokaliseerd in teksten en verhalen. Zoals dispaaraat ijzervijlsel een figuur vormt als het in de buurt van een magneet komt, zo blijken, door de schrijfactiviteit van de auteur, over het hele boek verspreide zinnen, overwegingen en gebeurtenissen te gaan samenklitten, configuraties te vormen. Het denken, spreken en handelen van Hostes personages wijkt sterk af van het denken, spreken en handelen dat algemeen als zinvol, nuttig of van betekenis geacht wordt. Met meer dan een vleugje postmoderne ironie rekent Pol Hoste in zijn boeken af met een cultuuropvatting waarin het conventionele verhaal functioneert en floreert. Hij fictionaliseert de malaise door het scheppen van een corpus van teksten en commentaren, voortgebracht door gonzende stemmen.

Hoste is een auteur die uniformiteit schuwt en pluraliteit omhelst. Hij bekritiseert de visie op de mens als een louter op economische productie en vooruitgang gericht wezen. Hij wijst het geloof in een vooruitgangsethos met een uitgesproken lineair karakter af. In *High Key* kiest hij voor het maken van danspassen op de plaats. Voor hem is het heden, het nu, geen doorgangstijd die zo vlug mogelijk verlaten moet worden op weg naar de toekomst, want *time is money*. Voor hem is het heden, het nu, een standplaats, een speelruimte voor personages die de werkelijkheid beleven als een dansend gebeuren, vol onverwachte, niet voorgeprogrammeerde bewegingen en onvermoede mogelijkheden. Pol Hoste nodigt de lezer uit om zijn tekst niet alleen te lezen maar ook te acteren, te dansen zelfs.

In het eerste Carnet, *De lucht naar Mirabel* (1999) maakt Pol Hoste, als de verteller Passant, de lezer erop attent dat zijn aantekeningen niet alleen gelezen, maar ook beluisterd en bekeken moeten worden. Hij gebruikt daarvoor tekens – asterisk, gedachtestreepje, zwart vierkantje – die respectievelijk aanwijzen/waarschuwen dat de erop volgende alinea niet voor lectuur bestemd is, stemmen laat horen die zijn Carnet onderbreken, als ‘beeldopnamen’ geregistreerd moeten worden. Duidelijk is dat Pol Hoste *De lucht naar Mirabel* tegelijk proza, theater en beeldverhaal wil laten zijn. Pol Hoste confronteert de lezer in zijn eerste Carnet met beschouwingen –zonder systematiek en samenhang, maar niet zonder belang –over diverse systemen (taal, politiek, economie, kunst) waarmee wij de wereld organiseren. Die ordening is niet zo vanzelfsprekend als ons wordt voorgehouden, luidt zijn oordeel. De versplintering van de tekst in een mozaïek van zeer vele stilistisch glanzende fragmenten drukt op formele wijze zijn ongeloof uit in overkoepelende zekerheden afkomstig van welk systeem dan ook.

De meertaligheid van het reizende personage Passant in Carnet I, II en III zorgt ervoor dat zijn identiteit nooit volledig vastligt. Passant is de ik-verteller die Standaard Nederlands schrijft, die de taxichauffeur op weg van Gent naar Brussel ‘neerlandofoons’ laat spreken en zijn vriendin Traveller een soort Engels in de mond legt dat ook te horen valt op bijeenkomsten waar het Engels als voertaal gebruikt wordt door niet-moedertaalsprekers. In dialogen wordt van het Nederlands overgeschakeld naar het Engels, het Frans, het Duits. Hoste associeert woordspelerige combinaties bij elkaar

als *Montréal, mont royal, mon réel, my realm*. Hij buit het komische effect uit van letterlijke vertalingen en van kromtaal.

Ook In *Montréal* (2003) en *Een dag in maart* (2006) heerst een dynamische disharmonie, wordt met stilistisch vaste hand instabiliteit gecreëerd. Hoste fulmineert er tegen het gevoerde kunsten- en subsidiebeleid. In een artikel 'Een locatie voor kunstkritiek' in het novembernummer 2003 van *Yang*, waarnaar expliciet verwezen wordt op pagina 254 van *Een dag in maart*, formuleerde hij zijn kritiek als volgt:

Ik heb het een stuk moeilijker met de hedendaagse evenementencultuur die het resultaat is van een kunstenbeleid dat de populariteit van eerlijke politici moet doen toenemen, het vertrouwen in sociaalvoelende bankiers moet versterken en de sympathie voor ruimdenkende handelaars moet opwekken. Van beeldende kunst verlangen dat ze de toeristische activiteit in de Vlaamse historische steden doet toenemen, heeft te veel met commercie, consumptie en entertainment te maken en te weinig met wat dan al kan worden verstaan onder *democratisering van de cultuur*. (385)

Aan een Arabische vriend die Nederlands leert, probeert hij in *Een dag in maart* uit te leggen waarom alle instanties en omstandigheden die de cultuurproductie moeten ondersteunen en bevorderen als vanzelfsprekend gefinancierd worden, terwijl de kunstenaar zelf in de kou blijft staan: 'En wat de kunst betreft, er zal altijd geld zijn voor kantoren, onderhoud, verwarming, water, elektriciteit, verzekeringen, organisatoren, bedienden en wat er zoal komt kijken bij cultuurproductie. Maar voor een kunstenaar?'. (61) Hoste hekelt de administratie van culturele instellingen die louter zichzelf in stand houdt, uitgesproken meningen vermijdt, de dingen op hun beloop laat. Passant heeft voor die mentaliteit een woord ontdekt in het Québécois: *noirceur*. 'Het betekent dat alles in orde is omdat er niets klopt. Daardoor blijft het ook functioneren'. (54) *Noirceur*, zegt de Franse Van Dale, betekent zwartheid, ook gemeenheid (doortraptheid) en, verouderd, somberheid, droefgeestigheid, melancholie. Die laatste betekenis van het woordenboek, samengevoegd met zijn definitie van het woord in het Québécois, brengen mij ertoe *noirceur* op te schrijven als het woord dat zijn hele oeuvre samenvat.

In 2002 kreeg Pol Hoste de Arkiprijs van het Vrije Woord omdat hij 'jarenlang zonder toegevingen aan de smaak van het grote publiek en daarom vaak ook zonder de verdiende waardering, hardnekkig en naar eigen inzicht het artistieke woord hanteert'. Zo klonk de motivering in de radio-uitzending van Het Vrije Woord (17-06-2002). Hoste weet dat de manier waarop hij als schrijver (over)leeft bij velen op onbegrip stoot. Geregeld snijdt Passant dat onderwerp zelf aan in zijn carnets. 'Wat voor werk doet u?' vraagt iemand. 'Ik doe niets,' zeg ik. 'En daar schrijf ik sociaal geëngageerde en dus onleesbare rapporten over die literair theoretisch onderbouwd zijn.' (80) Aan een oorlogspiloot die deelgenomen heeft aan de NAVO-bombardementen op de Balkan, vertrouwt Passant vol zelfironie toe: 'Weet u,' zei ik, 'dat velen vinden

dat wat ik zeg te wijdlopig is, te vaag, te dubbelzinnig of niet politiek correct genoeg, te cynisch zelfs, te negatief. Elitair!' (255)

Net zoals Daniël Robberechts schrijft Pol Hoste taalkritisch proza, teksten zonder 'verhaal' waarvan de interpretatie niet naar een vooraf bepaald doel wordt gestuurd. Daardoor krijgt de lezer vrijheid, speelruimte, projectiemogelijkheid voor een schier grenzeloze betekenisgeving, betoogt Paul Claes in zijn nawoord bij de onvoltooid gebleven *Totaaltekst* van Robberechts. Dit geldt ook onverkort voor de hybride, meertalige teksten die Pol Hoste uit zijn carnets distilleert.

In het slothoofdstuk van *Montréal* staat de volgende bekentenis van Passant: 'Ik heb altijd geschreven. Met mijn lichaam, met de benen van de letters, met de stelen van kersen, aan de binnenzijde van mijn bolster.' (215) Passant moet daarmee doorgaan. Hij hoort niet thuis in de kast als het spreekwoordelijke lijk. De niet verkochte exemplaren van zijn carnets, romans en novellen moeten niet op zijn zolder opgestapeld worden of verramsjt. Het oeuvre van Pol Hoste hoort thuis in de boekenkast van lezers die beseffen dat een roman ook steengoed en uitermate boeiend kan zijn zonder plot, zonder realistische personages, zonder parafraseerbare inhoud. Het oeuvre van Pol Hoste is tegendraads en eigenzinnig, nooit vrijblijvend, altijd confronterend én geestig. Lezers, omarm het.

Ben van Humbeeck, Valerie Rousseau & Cin Windey (red.)
Vechten met de engel. Herschrijven in de Nederlandstalige literatuur
Antwerpen/Apeldoorn (Garant) 2009
€ 29,00
287 pagina's
ISBN 978 90 441 2487 3



Jeroen Dera

Kristeva als aartsengel

Eind 2008 publiceerde Liedeke Plate in dit blad een artikel getiteld 'Rewriting: literatuur als parallel script'.¹ Zij stelde daarin vast dat het genre van de herschrijving in het Nederlandse taalgebied weinig om het lijf heeft, waaraan je de conclusie zou kunnen verbinden dat ons taalgebied in internationaal opzicht achterblijft. Uit het boek *Vechten met de engel. Herschrijven in de Nederlandstalige literatuur*, dat bij uitgeverij Garant verscheen onder redactie van Ben van Humbeeck, Valerie Rousseau en Cin Windey, blijkt echter dat er in de Nederlandse literatuur wel degelijk volop geschreven wordt. Hoe zit dat?

Een en ander blijkt samen te hangen met een verschillende invulling van het concept 'herschrijving'. In hun inleiding op *Vechten met de engel* distantiëren de samenstellers zich van Plates operationalisering van die term, die zij volgens hen in de traditie van het postmodernisme opvat als 'hernemingen van de plotstructuur van een bekend verhaal.' (8) Een dergelijke definitie, die perfect aansluit bij het lemma 'herschrijving' in het *Lexicon van literaire termen*, achten Van Humbeeck, Rousseau en Windey te nauw. Zij wijzen erop dat in de Franse en Angelsaksische traditie een bredere invulling van het begrip bestaat, die het werkbaarder maakt voor de neerlandistiek. Instemmend parafraseert de redactie Éric Bordas:

'Herschrijven kan in de Franse traditie (...) veel meer zijn dan alleen het hernemen van klassieke plots en vertelstructuren. De term bevindt zich er in een netwerk van gerelateerde concepten, (deel)aspecten en invullingen (correctie, verbetering, tek-

1 Zie: Vooy's, 26 (2008), nr. 3, pp. 63-73.

steditie, intertekstualiteit, citaat, plagiaat, allusie, adaptatie, vertaling, (...) en kan tegelijk als een overkoepelende term voor al deze dingen beschouwd worden. (8)

Zo bezien is de herschrijving volgens *Vechten met de engel* het overkoepelende concept waaronder men de termen kan scharen die in de literatuurwetenschap gebruikt worden om de verhouding tussen een brontekst en een doeltekst te beschrijven. Zo'n oprekking heeft als voordeel dat ze meer recht kan doen aan de grote variëteit van het fenomeen 'herschrijvingen', maar maakt dat fenomeen tegelijkertijd wel erg breed. Moeten we tekstedities bijvoorbeeld echt als een herschrijving beschouwen van een zekere oorspronkelijke tekst, gesteld dat zo'n origineel überhaupt bestaat? En als dat zo is, is een teksteditie dan in dezelfde mate een herschrijving als bijvoorbeeld een adaptatie?

Op zulke vragen gaan de samenstellers helaas niet in. Eigenlijk is het hun vooral te doen om het beschrijven en verklaren van de houding die doelteksten ten opzichte van hun brontekst innemen, een praxis die dicht in de buurt komt bij de kern van het intertekstualiteitonderzoek zoals dat sinds lange tijd in de neerlandistiek wordt uitgevoerd. In *Vechten met de engel* komen drie van zulke (basis)houdingen aan de orde, die elk een afdeling van de bundel vertegenwoordigen. In de eerste afdeling staan teksten centraal die hun brontekst grotendeels onaangetast laten, maar via die intertekst evenwel iets openbaren over het literair-historische klimaat of de eigenaardigheden en/of preoccupaties van de auteur. Vincent Buyens laat bijvoorbeeld overtuigend zien hoe Willem van der Borcht in zijn *Spiegel der Eyghen-kennisse* (1643) Ovidius' *Metamorphosen* en Puteanus' *Comus* op strategische wijze inzet in de ontwikkeling van een eigen droomtheorie. In de tweede bundelafdeling past zulk constructief brontekstgebruik veel minder: daar gaat het niet om teksten waarin de intertekst wordt ingezet voor het realiseren van eigen doeleinden, maar waarin een zeker evenwicht met de inspiratiebron(nen) wordt nagestreefd. Hier vindt de vertaling als herschrijving een plaats (een mooi stuk van Elke Brems over vertaling in de poëzie van Brassinga), maar ook is er aandacht voor dichters die in hun werk de toestand van de beeldende kunst proberen te imiteren. Hugo Brems gaat bijvoorbeeld (onder meer) in op de cyclus die Hans Faverey schreef naar aanleiding van de stillevens van Adriaen Coorte, om te concluderen dat Faverey stillevens probeerde te maken in taal. Hoewel ze in veel opzichten overlapt met de bevindingen van eerdere Faverey-exegeten als Ron Elshout en Gisleine Peeters, is Brems' analyse overtuigend en laat ze zien dat hij het schitterende afscheidsboek *Ergens beginnen* (2009) meer dan verdiend heeft.

In het derde en laatste gedeelte van *Vechten met de engel* gaat het er minder vredig aan toe: hier staan herschrijvingen centraal waarin de doeltekst de brontekst aanvalt of domineert. Heel interessant is de bijdrage van Pieter Verstraeten, die laat zien dat Paul de Vree met zijn novelle *Buiten de oevers* (1969) zijn debuutroman *Een kringloop. Kronijk van een gezin* (1936) zowel vervolgde als radicaal herschreef. Dit soort herschrijvingen binnen het eigen oeuvre vormt naar mijn mening een terrein dat binnen het poëticaonderzoek een verdere verkenning verdient.

Wat is nu de samenhang tussen de drie beschreven afdelingen? In hun inleiding op *Vechten met de engel* zoeken Van Humbeeck, Rousseau en Windey de gemeenschappelijke deler in een klassiek statement over intertekstualiteit: 'Wat deze drie categorieën met elkaar gemeen hebben is dat ze alledrie aangeven dat veel literatuur – zowel oudere als hedendaagse – zijn wortels heeft in andere bronnen dan enkel de fantasie en het genie van de schrijver.' (12) In een boek dat eens breder wil kijken naar de 'herschrijving' in de Nederlandse literatuur, is dit helaas nogal een dooddooener. Echt 'breed' blijkt de definitie van herschrijvingen in *Vechten met de engel* slechts in theorie, want over het algemeen doen de bijdragen vooral verslag van (erg goed uitgevoerd) intertekstualiteitonderzoek. Elke Brems spreekt in haar bijdrage over Anneke Brassinga zelfs expliciet van een 'intertekstueel weefsel', daarmee letterlijk verwijzend naar de opvattingen van Roland Barthes. Het 'overkoepelende' karakter van de herschrijving, die ook betrekking zou hebben op tekstedities en adaptaties, blijft zo wat buiten beeld. Dat is jammer, want ook op deze terreinen kan ik me heel mooie onderzoeksobjecten voorstellen: verstrippingen en verfilmingen bijvoorbeeld, of de heruitgave van Favereys bundels *Gedichten* (1968) en *Gedichten 2* (1972) in 1980, waarbij de dichter zijn eigen tekstopmaak veranderde.

Niet alleen een oprekking van de onderzoeksobjecten had *Vechten met de engel* nog wat sterker kunnen maken, ook heeft een bundel als deze er mijns inziens baat bij wanneer de behandelde kwesties nog wat meer uitgediept worden aan de hand van institutioneel georiënteerde deelvragen. Veel bijdragen raken weliswaar aan de motieven die auteurs hebben om iets te herschrijven, maar ze gaan niet in op de vraag hoe zo'n herschrijving precies in de markt wordt gezet. Cin Windey laat in haar bijdrage over Paul Bogaers' collageroman *Onderlangs* bijvoorbeeld zien hoe deze auteur op tekstniveau geijkte ideeën over 'ware' literatuur ter discussie stelt, maar ze besteedt nagenoeg geen aandacht aan bijvoorbeeld de periteksten van het boek, dat zich met zijn doktersromanachtige omslag onmiddellijk positioneert ten opzichte van andere literaire romans.

Vechten met de engel wil kortom graag de breedte in, maar blijft wat steken in de engte van de intertekst en het tekstonderzoek. Op die terreinen hebben de auteurs echter superieur werk geleverd. Met Kristeva als aartsengel treden zij in dialoog met teksten die zelf de dialoog met hun inspiratiebronnen niet hebben geschuwd. Hun mooie, goed doortimmerde bijdragen zullen naar ik vrees echter niet voldoende zijn om het lemma 'rewriting' in het *Lexicon van literaire termen* daadwerkelijk te herschrijven.

Frank Bosman en Theo Salemink (red.)
Avant-garde en religie. Over het spirituele in de moderne kunst 1905-1955
 Utrecht (Van Gruting) 2009
 367 pagina's
 €26,00
 ISBN 978 90 75879 49 0



Wilco Versteeg

Realisme van onwilligheid: geesteswetenschappelijke discussies op het snijvlak van irrelevantie en onwil.

Heden ten dage is het haast ondoenlijk een museum te bezoeken zonder avant-garde-kunst tegen te komen. Een opsomming van de tentoonstellingen die ik opzettelijk of per ongeluk heb bezocht: *Heilig Vuur. Religie en spiritualiteit in de moderne kunst*, Amsterdam; *Max Ernst*, Parijs; *John Heartfield*, Zwolle; *Theo van Doesburg*, Leiden; *3x Avant-Garde*, Gent; *Duits Expressionisme*, Groningen; *Lizzitsky*, Eindhoven en, juist afgelopen, *Kandinsky en Der Blaue Reiter*, Den Haag. Deze opsomming laat zien we nog lang niet klaar zijn met de historische avant-garde. Mijns inziens is deze fascinatie op twee manieren te verklaren: het feit dat de avant-garde een terugkeer naar de 'normale' kunst van voorheen onmogelijk heeft gemaakt, en het feit dat er sinds 9/11 een crisissfeer in de westerse samenlevingen heerst. En crisis is, zoals uit de geschiedenis blijkt, altijd een vruchtbare grond voor nieuwe kunst. Er waart een geest van onzekerheid door het voorheen onaantastbare bastion van de Geschiedenis; de geest van de oorlog is met succes buiten de grenzen van West-Europa gedreven, maar, wat komt daar voor in de plaats? Discriminatie, verharding, verpaupering, economisch decadentisme, *Disneyization* van de publieke ruimte en een herijking op de traditie-die-geen-traditie-wilde-zijn.

Niet alleen musea beantwoorden door het opstellen van grootse en prachtige tentoonstellingen aan de vraag naar avant-garde. Ook aan universiteiten wordt er veel onderzoek gedaan naar de impact en doorwerking van vooruitstrevende schilders, schrijvers en filmmakers uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Dit resulteert in soms belangwekkende studies. Een van de Nederlandse publicaties van de afgelopen jaren op dit gebied is Theo Saleminks *Een andere Lucebert. Kunstenaar op het snijvlak van avant-garde en katholicisme*. Hans Groenewegen en Jeroen Dera hebben dit boek, beiden

op verschillende gronden, afgedaan als een vreemde eend in de literatuurwetenschappelijke en Lucebertologische bijt. Theo Salemink, theoloog en historicus aan de Universiteit van Tilburg, voert samen met Frank Bosman de redactie over *Avant-garde en religie. Over het spirituele in de kunst 1905-1955*.

Avant-garde en religie is om meerdere redenen een prachtboek. De omslag springt direct in het oog, de bladspiegel oogt prettig en is ombekrompen en bij elk van de dertien artikelen staan vele (kleuren) afbeeldingen ter illustratie. Het is jammer dat hier en daar de index en de bronvermeldingen niet geheel volledig zijn. Over de inhoud van dit boek, dat verschijnt in de theologische reeks 'Utrechtse Studies', valt verder weinig te jammerklagen. Niet alle artikelen lezen even makkelijk voor een simpele literatuurwetenschapper zonder grondige kennis van katholieke theologie en mystiek, maar dat is geen onvolkomenheid. Zeer doorwrocht en lezenswaardig zijn bijvoorbeeld 'Über das Geistige in der Kunst. Van Kandinsky tot Beuys' van Theo Salemink waarin hij de invloed in de twintigste eeuw nagaat van Kandinsky's beroemde essay. Léon Hanssens' 'Molens, anarchie en mystiek' over Piet Mondriaan leest hier als een spannend verhaal uit een jongensboek en daar als het grondig onderzochte wetenschappelijke artikel dat het is. Door de bank genomen schuwen de artikelen niet maatschappelijke contexten van crisis in grote lijnen te schetsen om vervolgens op de persoonlijke en religieuze crisis van de besproken kunstenaars in te gaan. De diversiteit van de bijdragen (er worden schilders, dichters, Nederlanders, Duitsers, ...behandeld) maakt *Avant-garde en religie* ook een gedurfd boek: diversiteit kan immers ook van de kern afleiden. Dit boek ontwijkt deze valkuil met verve door altijd het thema 'religie' in het oog te houden.

Dan Theo Salemink. Als redacteur van het boek en als contribuant met vijf van de dertien artikelen heeft hij een grote stempel gedrukt op *Avant-garde en religie*. Hij heeft een hoofdstuk, 'Realisme van het kwaad', aan Lucebert gewijd en gaat in dit artikel in op de reacties op zijn eerdere publicatie van Groenewegen en Dera. Deze reactie is in minder uitgebreide vorm ook te vinden in Vooy's 27.2. Waar ging het in deze discussie ook weer over? Dera stelt dat Saleminks lezing van 'ik tracht op poëtische wijze' geen recht doet aan de complexiteit van Luceberts poëzie. (Dera 2008: 54) Zijn grootste bezwaar is echter 'het gemak waarmee Salemink Luceberts gedichten leest als een explicatie van diens opvattingen, gedachten en gevoelens'. (Dera 2008: 54) Daarnaast stelt Dera dat Salemink weliswaar een prikkelende en vernieuwende interpretatie van Luceberts gedichten heeft gegeven, maar dat hij daarin voorbij gaat aan een eeuw literatuurtheorie. Uit Saleminks repliek blijkt zijn inzet: 'de historische morele benadering, vanuit de context van de "chaos na de grote brand", zoals Lucebert Auschwitz en Hiroshima noemt, kan op gespannen voet komen te staan met een meer literatuurwetenschappelijke benadering die eerder grote huiver heeft voor een verklaring van een gedicht van buiten, vanuit de omringende werkelijkheid en vanuit een bredere filosofische vraagstelling', om hier geestig aan toe te voegen dat deze manier van lezen zeer veel 'technische tools' behoeft. (282)

Ik heb sympathie voor Saleminks inzet, die inderdaad niet literatuurwetenschappe-

lijk is, zoals ook Salemink zelf aangeeft: Als dit (zijn allegorische lezing van Lucebert) op gespannen voet staat met de postmoderne en tekstimmanente lezing van Lucebert, het zij zo. 'Ik noem het een kritische allegorische'. (283) En waarom ook niet. Salemink beschouwt de gedichten van Lucebert namelijk als historische bronnen. Een tekstimmanente lezing schiet volgens Salemink dan ook te kort om de dramatische context te begrijpen en om het 'icoon-karakter van de gedichten van schilderijen van Lucebert te zien als presentatie van kwaad en hoop, niet als representatie'. (285)

Literatuurwetenschappelijk (dit blijft immers Vooy's, ik immers een literatuurwetenschapper) bezien is er het een en ander tegen deze methode in te brengen. Hoezo, historische bronnen? Lucebert's gedichten als historische bronnen zien, zou op gelijke voet staan met Genesis als een op een historische werkelijkheid gebaseerde feitenverslag zien. Maar, natuurlijk schiet een tekstimmanente lezing te kort. Die schiet namelijk altijd te kort, en kan daarnaast ook flink op de gaapspieren werken. Salemink staat een lezing voor die de tekst vanuit de context uitlegt, en tevens de tekst vanuit de auteur, en daarnaast de auteur van uit de tekst om vanuit de tekst de context te begrijpen. Is het de man die het werk uitlegt, of het werk dat de man uitlegt, om naar een Franse discussie van tijden her te verwijzen.

Ondanks deze methodologische vraagstukken (een strenger literatuurwetenschapper dan schrijver dezes zou waarschijnlijk spreken van methodologische brij) boeit de lezing van Salemink, omdat deze tracht uit de veilige kaders die de literatuurwetenschap de tekst heeft opgelegd te breken. Bij Salemink hoeft men niet aan te komen met de Tekst als Autoriteit. Bij hem is tekst een middel om aan te tonen hoe religie, wanhoop, angst en twijfel aan de leefbaarheid van de wereld na de grote brand Lucebert en zijn werk hebben beïnvloed. Dit doet hij zonder direct de sociologische kant van het literatuurwetenschappelijk spectrum op te zoeken. Dera heeft overigens gelijk als hij stelt dat voor veel aannames die Salemink maakt, receptieonderzoek of discoursanalyse meer op zijn plaats is. (Dera 2008: 55) Zo'n uitgebreider onderzoek zal er in elk geval toe bijdragen dat zijn betoog binnen de literatuurwetenschap minder negatieve reacties doet ontlokken.

Laten we de discussie wat breder trekken, en Salemink en Dera achter ons laten. De theologie en de literatuurwetenschap lijken hier recht tegenover elkaar te staan. De literatuurwetenschap beroept zich op een in decennia gegroeide manier van omgang met teksten, terwijl de theologie probeert zich te beroepen om de juistheid van haar claims door de tekst als instrument van de geschiedenis te zien. Bij beide impliciete stellingnames zijn kanttekeningen te plaatsen. Een gebed zonder eind heeft zijn aanvang genomen.

De synthese kan eruit bestaan dat de tak van literatuurwetenschap die zich nog bezighoudt met tekstanalyse, over de tekst opgelegde grenzen heen leert kijken. De theologie zal op zijn beurt de nogal rücksichtsloze toe-eigening van 'onze' onderzoeksobjecten minder agressief moeten maken. Om met de historische woorden van Rodney King te spreken: why can't we all just get along? Is het niet mogelijk om door één deur te gaan, zonder dat een ieder zich daarna terugtrekt in zijn eigen weten-

schappelijke ghetto? Waar blijft de methodische en operationaliseerbare aanpak die integratie van tekstanalyse, institutioneel en contextueel onderzoek mogelijk maakt? De faculteiten geesteswetenschap dreigen als paddenstoelen uit de grond te schieten, maar van een *gesamtkunstwerk* van de geesteswetenschap kan onder deze omstandigheden nooit sprake zijn. Interdisciplinariteit heeft mijn voorkeur, maar men dient elkaar niet de tent uit te vechten. Dit gebeurt helaas maar al te vaak. Een gezonde gedachtewisseling is wetenschappelijk, maar het minzame vingertje waarmee men naar elkaar placht te wijzen stoort.

Terug naar de tekst. Of beter: het boek *Avant-garde en religie*. Deze gaf immers de aanleiding voor deze overpeinzingen. De bijdragen van historici, theologen en letterkundigen maken deze studie tot een goede en geslaagde publicatie op het gebied van avant-garde en religie. Wie weet is deze studie wel een eerste synthese die voortkomt uit de hierboven geschetste tegenstellingen. Niet alleen blijkt uit dit boek duidelijk waarmee kunstenaars in de eerste helft van de twintigste eeuw worstelden en wat de maatschappelijke inzet van hun kunst was, ook kan deze studie dienen als catalogus voor bijna al de eerder genoemde tentoonstellingen. Wat mij betreft hoeft het nog niet afgelopen te zijn met de avant-garde hype. Aan ons allen om de ogen open te houden voor een hedendaagse avant-garde variant die ons met onze neus op als voldongen beschouwde feiten en maatschappelijk scheefgegroeide situaties drukt.

Literatuur

Dera, J., 'Theologie en twist'. In: Vooy's, *tijdschrift voor letteren*, 26 (2008), nr. 4, pp 52-55.

Natascha Veldhorst
Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw
Amsterdam (Amsterdam University Press) 2009
€ 29,50
178 pagina's
ISBN 978 90 89641 46 5



Marleen van de Pol

Een gevoel van samenhang

Het wordt steeds moeilijker om subsidie te krijgen voor geesteswetenschappelijk onderzoek. Een onderzoek moet niet alleen methodisch goed onderbouwd zijn, maar het moet ook relevant zijn. Close readings zijn niet meer toegestaan, tenzij deze tot doel hebben kennis te verwerven die ook op de hedendaagse maatschappij van toepassing is. Het gevolg is dat onder andere een grote groep neerlandici zich in allerlei bochten wringt om aan deze voorwaarde te voldoen. De blik is gericht op het functioneren van literatuur binnen het literaire veld en daarmee lijkt de inhoud van het eigenlijke onderzoeksobject, namelijk de tekst, uit het oog verloren te zijn. Het zou prettig zijn als er een combinatie van beide mogelijk is: close readings die maatschappelijk relevant zijn. Misschien is dit de reden dat binnen historisch letterkundig onderzoek ideeën uit het *New Historicism* tegenwoordig steeds meer navolging krijgen, omdat hiermee iets gezegd kan worden over de invloed van maatschappij op teksten en vice versa. Extreem kort door de bocht is namelijk de kerngedachte van het *New Historicism* dat tekst en context elkaar wederzijds beïnvloeden. In de praktijk blijkt het nog niet eenvoudig te zijn om dit type onderzoek uit te voeren. Toch verschijnen er af en toe publicaties waarin het is gelukt om de maatschappelijke relevantie van historische teksten te belichten zonder daarbij te verdrinken in een grootschalig *New Historicism*-onderzoek; *Zingend door het leven* is hier een voorbeeld van.

Natascha Veldhorst is universitair docent muziek en literatuur bij de vakgroep Algemene Cultuurwetenschappen aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Eerder publiceerde zij het boek *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdamse toneel in de zeventiende eeuw* (2004). *Zingend door het leven* behandelt liedboeken uit Nederlands Gouden Eeuw, door zowel in te gaan op de bundels zelf, als op het functioneren van deze liedboeken binnen hun contemporaine maatschappij. Wat meteen in het oog springt zijn de vele kleurillustraties. Vrijwel iedere pagina is voorzien van een bijpas-

sende afbeelding: niet alleen foto's van pagina's uit de besproken liedboeken zijn afgedrukt, maar ook vele schilderijen waarop te zien is hoe mensen aan het zingen zijn met een liedboek op schoot. Er is zelfs een tegel afgebeeld waarop een herderin met een liedboek te aanschouwen is. (50) De geschiedenis van de Nederlandse liedcultuur komt hierdoor meteen tot leven. Veldhorst benadrukt met woord en beeld hoe belangrijk het voor de vroegmoderne Nederlander was om deel te nemen aan het gezamenlijk zingen van liederen.

Dat zingen voornamelijk een collectieve aangelegenheid was, wordt meerdere malen aangehaald. In veertien hoofdstukken, die afgewisseld worden met twaalf korte *intermezzi* waarin afzonderlijke liedboeken worden besproken, komen verscheidene onderwerpen aan bod. Zo wordt er ingegaan op de verspreiding van liederen; de oraliteit of mondelinge overlevering van liederen; de invloed van uitgevers op liedbundels; en liedboeken en het theater. In alle hoofdstukken wordt verteld dat het zingen voornamelijk plaatsvond in gezelschappen, omdat het zingen een band schept tussen de deelnemers; zingen reikt tot in het diepst van je ziel. Zingen doet iets met je en daar waren zeventiende-eeuwers zich van bewust. Dit is dan ook de reden dat 'vrijwel iedere groepering en elke gezindte haar eigen liedboekenproductie, afgestemd op de gewoonten, gebruiken en voorkeuren binnen die specifieke (geloofs)richting [had]'. (21) Het lied werd dus gezien als een ideaal middel om groepen mensen te binden, om identiteit te versterken. Veldhorst laat verschillende keren op overtuigende manier zien hoe, zowel binnen het wereldlijke als het religieuze circuit, van deze identiteitsbevestigende kracht gebruik werd gemaakt. Met name nieuwe geloofsovertuigingen werden gepropageerd door middel van liederen. Dat verschillende geloofsrichtingen zich zeer negatief uitlieten over de onzedige inhoud van wereldlijke liederen, was voor hen geen reden om niet van deze wereldlijke liedbundels gebruik te maken. Zo werden populaire en bekende melodien met wereldse liedteksten tevens gebruikt door religieuze groeperingen die er een nieuwe tekst op componeerden. Er was, met andere woorden, gedurende de zeventiende eeuw een onzichtbare strijd aan de gang tussen wereldlijke en geestelijke liedboeken. Bovendien, zo stelt Veldhorst, ontstaat uit de vele voorwoorden van de liedbundels de indruk dat deze strijd 'een belangrijke grondslag vormde voor de bloei en levendigheid van het genre. De twee kampen hielden elkaar blijkbaar in stand'. (145) De wisselwerking tussen wereldlijke en geestelijke liedboeken loopt als rode draad door het boek. Veldhorst laat goed zien hoe beide partijen gebruik maakten van de kracht van het lied.

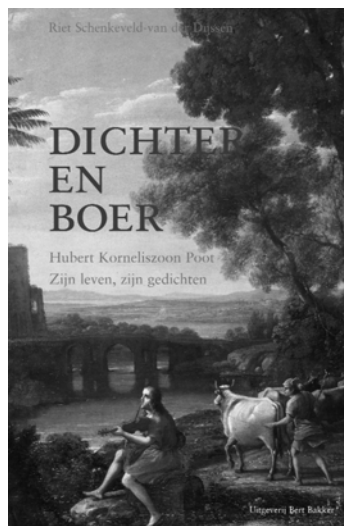
Veldhorst laat niet alleen zien hoe zeventiende-eeuwers zingend door het leven gingen, maar ook dat zingen iets menseigen en dus tijdloos is. Meerdere malen verbindt zij het verleden met het heden door middel van vergelijkingen en voorbeelden. Zo springt zij op pagina 126 tussen verschillende eeuwen door in te gaan op censuur: 'De christelijke hetze tegen liederen met verderfelijke, ondermijnende teksten en opzweepende dansmuziek herhaalde zich in de geschiedenis nog verschillende malen.' (126) Ze noemt jazz, rock-'n-roll, de muzikale dialoog in Plato's *Republiek*, maar ook het gebruik van muziek in communistisch Rusland en nazi-Duitsland. 'Steeds werden

daarbij die twee kanten van muziek benadrukt: het goede, zuivere dat ingezet kon worden als propaganda- en opvoedingsmiddel en mensen kon samenbinden, en het slechte, duivelse dat mensen meetrok in het verderf en dat dus verboden moest worden' (126-127), aldus Veldhorst. Deze voorbeelden en doorgetrokken lijnen zijn origineel en illustratief voor een breed publiek, maar zijn ook een afzwakking van haar wetenschappelijke argumenten: voorbeelden als deze vragen om een uitgebreide toelichting voordat ze als algemeen geaccepteerd kunnen worden beschouwd. Het is nogal wat om nazi-Duitsland in een korte paragraaf rechtstreeks te vergelijken met de zeventiende-eeuwse situatie.

Dit brengt mij op het punt van het publiek dat Veldhorst probeert te bereiken. Enerzijds is haar boek wetenschappelijk, anderzijds is haar boek juist toegankelijk voor een breed publiek. Haar tekst- en schilderijinterpretaties zijn misschien niet heel uitgebreid of diepgaand, maar geven wel een goed overzicht van wat er in het vakgebied gaande is. Op relevante plekken worden voetnoten gegeven met uitgebreide bronvermeldingen. Wat Veldhorst dus eigenlijk doet is de huidige stand van zaken op het gebied van onderzoek van de liedcultuur uit de zeventiende eeuw presenteren op een toegankelijke manier. Het is daarom meer dan logisch dat zij op pagina 132 er niet van uitgaat dat de lezer weet wat het '*utile et dulce*-principe' van Horatius inhoudt, maar aanneemt dat de lezer een toelichting op deze term behoeft. Een abstract concept als 'identiteit' wordt echter niet geproblematiseerd, maar als algemeen bekend verondersteld. Veldhorsts prettige toelichtende stijl van schrijven, de vele kleurillustraties en de vergelijkingen tussen heden en verleden, dragen er toe bij dat ieder type lezer geboeid blijft doorlezen. Veldhorst weet wetenschappelijke kennis op een enthousiaste manier op de 'gewone' lezer over te brengen. Juist door geen belemmeringen te zien in tijdsafbakeningen, kan zij de relevantie en het nut van onderzoek naar zeventiende-eeuwse liedbundels laten zien: nog steeds kunnen liederen ingezet worden als propagandamiddel om een eigen collectieve identiteit te versterken.

Helaas is Veldhorsts sterkste punt tevens haar zwakste: voor wetenschappelijke doeleinden is haar boek niet vernieuwend of diepgaand. Ze weet een overzicht te geven van verschillende onderzoeken door deze in een goed lopend verhaal te presenteren, maar blijft daarmee aan de oppervlakte hangen. Voor neerlandici en cultuurwetenschappers zal haar boek alleen bevredigend zijn als het als inleidend boek ter hand genomen wordt. Dat is niet erg, want het uiteindelijke doel van het boek is om de grote buitenwereld te enthousiasmeren en te laten zien waarom geesteswetenschappelijk onderzoek naar historische letterkunde wel degelijk van belang is. En in dat opzicht is Veldhorsts boek geslaagd. Laat het nu de taak van andere onderzoekers zijn, in projecten zoals 'Dutch Songs On Line' en 'Popularization and Media Strategies (1700-1900)', aan welke recent NWO-subsidies zijn toegekend, om dit startschot van onderzoek naar de vroegmoderne liedcultuur door te zetten. Veldhorst heeft een brug weten te slaan tussen 'het universitaire wetenschappelijke wereldje' en 'de buitenwereld' door te wijzen op het universele karakter van zingen. Het is haar gelukt om een gevoel van saamenhorigheid op een toegankelijke wijze onder woorden te brengen.

Riet Schenkeveld-van der Dussen
*Dichter en boer. Hubert Korneliszoon Poot, zijn leven,
zijn gedichten*
Amsterdam (Bert Bakker) 2009
479 pagina's
€34,95
ISBN 978 90 351 3341 9



Alex Rutten

De doolvaart van de Deltareeks begint bij Poot

Dichter en boer: Hubert Korneliszoon Poot, zijn leven, zijn gedichten is de eerste manifestatie van de nieuwe koers die de Deltareeks in 2007 besloot te varen. Onder de vlag van toegankelijkheid tracht zij sindsdien een bredere doelgroep en dus grotere verspreiding annex verkoop te bereiken, waarbij inbedding in het voortgezet onderwijs een diepe wens is. Wie dit nieuwe boek uit de reeks in zijn of haar handen houdt, zal de koerswijziging niet ontgaan: geen monokleurige omslag met een ingekaderde afbeelding, geen Delta-icoontje op de rug, geen hardcover. Het prijskaartje is wel nagenoeg hetzelfde gebleven, wat vreemd is omdat kosten – zeker voor scholieren – een belangrijk onderdeel vormen van toegankelijkheid. *Dichter en boer* bevat een bloemlezing uit Poots werk, voorzien van inleidend commentaar, dat helaas een erg onoverzichtelijke layout heeft gekregen en waarbij de annotaties van woorden zelfs in de versregels weergegeven zijn, wat de leeservaring niet ten goede komt. Uit de inleiding en verantwoording van Schenkeveld-van der Dussen bij deze editie kan afgeleid worden dat de editiewetenschappelijke uitgangspunten van de Deltareeks zijn bijgesteld. Sterker nog, de aparte verantwoording van de Deltareeks die bij eerdere edities aanwezig was, ontbreekt. Daarnaast lijkt het erop dat de typografische verzorgster van de reeks, Hannie Pijnappels, die voorheen het uniforme karakter in stand hield, het stuur niet meer in handen houdt. Men zou bijna betwijfelen of het boek een onderdeel van de Deltareeks is, maar het colofon biedt antwoord. Niettemin lijkt de Deltareeks uiteen te gaan vallen in een mozaïek en niet meer als voorheen herkenbaar te zijn als reeks en ‘merk’. *Dichter en boer* bevindt zich op een snijvlak tussen wat de reeks wás en wat zij moet gaan worden, en dat merkt de lezer maar al te goed.

Hubert Korneliszoon Poot (1689-1733) is sinds 1780 alleen nog maar gebloemleesd en verschenen in kleine leesedities – vaak als onderdeel van een klassiekenreeks – zo-

als die van Schenkeveld-van der Dussen (Klassiek letterkundig pantheon en Alfa-reeks), Geerars (Klassieken Nederlandse letterkunde) en Van Valkenhoff (Klassiek letterkundig pantheon). Niet alleen een historisch-kritische editie ontbreekt, ook een studie-editie van Poots lyriek heeft het daglicht nog niet gezien. Zo'n editie van Poots verzameld werk zou wetenschappelijk relevant en wenselijk zijn, maar blijkbaar niet goed binnen de nieuwe Deltareeks passen. Eerdere Delta'ers, zoals Jacques Perk, Leopold en Karel van de Woestijne hebben allemaal voordat zij met de Stichting Nederlandse Literaire Klassieken in contact kwamen al aanzienlijke en omvangrijke tekstedities gekregen. Poot heeft deze luxe niet gehad. Hij bevindt zich in een moeilijke positie als auteur die nog niet dusdanig bekend of canoniek is om voor een royale editie in aanmerking te komen; daarvoor moet je al een redelijke mate van bekendheid hebben, want anders is het voor de uitgever natuurlijk niet aantrekkelijk om zo'n editie te maken. Waarom is deze kwestie van belang? Een Deltareeksuitgave – zoals we die kennen – van Poots teksten zou zijn aanzien kunnen vergroten, terwijl het minder opvallende *Dichter en boer* 'meer van hetzelfde' is ten opzichte van de eerdere reeks bloemlezingen. Immers, hoe vaak is Poot al niet *toegankelijk* gepresenteerd? Schenkeveld-van der Dussen heeft sinds haar dissertatie, *Het dichterschap van Hubert Korneliszoon Poot: een vergelijking van de 'Mengeldichten' en het 'Vervolg der gedichten'* (1968), nagenoeg een monopoliepositie in de literatuurwetenschap wat betreft het onderzoek naar Poot. Een royale of in ieder geval kritisch becommentarieerde en verzorgde Deltareeksuitgave met alle lyriek van Poot – citeerbaar en gezaghebbend, een naslagwerk met een overzicht van de actuele stand van zaken in het onderzoek naar de dichter – zou niet alleen rechtvaardig zijn gezien het veelvoud aan toegankelijke bloemlezingen uit diens werk, maar zou ook meer spelers op het literatuurwetenschappelijke veld kunnen aantrekken.

De lezer blijft ondanks deze (initiële) teleurstelling niet met lege handen achter: *Dichter en boer* bevat een omvangrijke bloemlezing (373 pagina's). Nog nooit verschenen zo veel gedichten van Poot in één boek. Bovendien heeft Schenkeveld-van der Dussen elk gedicht van een korte inleiding en betekenisverklaringen voorzien, wat de leeservaring erg prettig maakt en de gedichten contextualiseert. Poot maakte bij het vormen van zijn gedichten veelvuldig gebruik van klassieke modellen, en het is aan Schenkeveld-van der Dussens uitvoerige onderzoek te danken dat veel van deze bronnen naar boven zijn gekomen, hetgeen weerslag vindt in de annotaties in de bloemlezing. Daarnaast zijn de gedichten geheel gelaten en herspeld met respect voor het origineel. Aan de bloemlezing gaat een 76 pagina's tellende inleiding vooraf en daarin schrijft Schenkeveld-van der Dussen op een persoonlijke en belezen manier over het leven en werk van Poot. Deze inleiding is voorzien van een aantal gedichtbesprekingen. Als poëzieanalytica houdt Schenkeveld-van der Dussen er bijzondere en diverse methodieken op na: ze probeert onbevange Poots beroemde gedicht 'Akkerleven' opnieuw te lezen (tegen beter weten in) en haalt vervolgens haar zwager, zelf boerenzoon, aan als autoriteit om aan te tonen dat het werk als boer geen idyllische bezigheid is; ook lezen we een biografische lezing van 'Nacht' waarbij ze aanneemt dat

Poot daadwerkelijk buiten in een maanlichte nacht heeft gestaan. Het lijkt erop dat Schenkeveld-van der Dussen de persoonlijke ervaring van poëzie voorop stelt. Zij bespreekt het leven en werk van Poot met een persoonlijk elan, dat wetenschappelijk niet altijd even wenselijk is, maar wel een toegankelijke tekst oplevert.

De bloemlezing zelf is rijk en lofwaardig, evenals de annotaties die zij bevat, maar het boek als geheel roept vragen op naar wetenschappelijke relevantie en toepasbaarheid. De boeken uit de Deltareeks zijn bedoeld om in ieder geval te fungeren binnen onderwijs en academie, en hoewel *Dichter en boer* voor de eerste doelgroep ongetwijfeld geschikt is, zal voor de academie de bruikbaarheid tegenvallen. De grootste crux zit wat dit betreft in de inleiding, die een groot aantal eigenaardigheden bevat en een gekleurde visie geeft op Poots leven en werk. Neem bijvoorbeeld de volgende sententie, die binnen de literatuurkritiek discutabel is, laat staan in de wetenschap: 'Maar dichters dient men te beoordelen op hun hoogtepunten'. (19) Mij is geleerd dat wetenschappers überhaupt niet moeten oordelen, maar Schenkeveld-van der Dussen lijkt willig haar rol als wetenschapster te relativiseren ten behoeve van persuasieve en eigenzinnige opmerkingen of waardeoordelen over Poot en diens werk. Zij lijkt Poots voortbestaan te willen verdedigen en de middelen die zij hiervoor inzet zijn soms vreemd: zij haalt de Huizingalezing van Karel van het Reve aan (en impliceert daarmee een enorm debat), om te stellen dat de teksten van Poot voor de moderne lezer nog boeien omdat wij allen nog geraakt kunnen worden door de 18e-eeuwse versregels van Poot. Al met al hebben de uitspraken van Schenkeveld-van der Dussen in de inleiding een ambivalent karakter: soms praat ze als een literatuurwetenschapster, soms als critica, soms als een zeer persoonlijke, 'onbevangen' lezeres, soms als een emotioneel betrokken niet-jurist. (29) Dit bevordert een objectieve beeldvorming over Poot natuurlijk allerminst.

De inleiding wordt afgesloten met een reflectie op het *lieux de mémoire* van Poot, zijn herinneringsbeeld. Dit is een zeer interessante kwestie. Poot is een bijzondere dichter in onze literatuurgeschiedenis: zijn gedichten zijn zeer persoonlijk getint, maar tegelijkertijd verbonden aan allerlei externe invloeden: modellen van voorgangers, een redijkerskamer waar hij lid van was, gelegenheidsopdrachten, de stempel van de uitgever, et cetera. Enerzijds is dit aantrekkelijk voor een biografie, die onuitputtelijk interessante verbanden kan leggen tussen leven en werk. Anderzijds ligt hier ook een gevaar, want Poot is bij uitstek een dichter die in verband kan worden gebracht met het concept *self-fashioning*. Schenkeveld-van der Dussen kent het werk van Stephen Greenblatt – zij was een van de eersten die het in Nederland ter sprake bracht, zelfs toen al in verband met Poot – en heeft meerdere malen geschreven over 'zelfpresentatie' en 'zelfbeelden'. Met de kennis van deze moeilijke concepten zouden we vraagtekens moeten zetten bij het beeld dat van Poot ontstaat en is ontstaan. Een wetenschappelijk kritische biografische tekst zou minstens een apart hoofdstuk moeten wijden aan hoe om te gaan met de beelden die ontstaan van de auteur, en hoe externe invloeden (teksten, uitgevers, opdrachtgevers, instituties) hierop invloed kunnen hebben gehad. Omdat Schenkeveld-van der Dussen zoveel teksten heeft geschreven over

Poot, heeft zij natuurlijk veel bijgedragen aan het *lieux de mémoire* dat wij van Poot hebben. Met *Dichter en boer* lijkt zij gehoor te geven aan Poots oproep: ‘Zegt voorts dan hoe ik d’ eerste was / van al de Nederlandse boeren, / die ‘t zanggodinnendom belas.’ (91) Het boek zet de hype voort die Poot altijd al is geweest. Met koeienletters staat het tweemaal op de omslag: dichter én boer. In dof oranje lezen we in de *ondertitel* de naam van de dichter. Het zal niet beter verkopen, maar het is wellicht tijd dat iemand met de kritische ogen van het New Historicism naar de teksten van Poot gaat kijken. Hier was in deze leeseditie helaas geen ruimte voor, maar wellicht dat in nieuwe studies wat twijfel over de beeldvorming van Poot gezaaid kan worden. Zo krijgt Poot weer wetenschappelijke aandacht, en zullen we hem niet alleen herinneren als dé dichter-boer of gedenken met het epitaaf van de Schoolmeester: ‘Hier ligt Poot. / Hij is dood.’

Zal deze toegankelijker doch niet-goedkopere editie de Deltareeks nieuw leven inblazen? Zullen middelbare scholieren ‘s middags in de pauze praten over de dichter die ook boer was, en dromen over wat zij allemaal zouden kunnen worden? En wat zal de wetenschap(per) krijgen? Enigszins hoopvol maar moeilijk uitvoerbaar klinkt het idee van de organisatie om van één onderzoeksobject meerdere edities te maken: ‘een wetenschappelijk verantwoorde/digitale variant, een publieksuitgave, dat wil zeggen een zo toegankelijk mogelijke goedkope, aantrekkelijke handelseditie, die breed wordt verspreid (bijvoorbeeld verantwoorde hertalingen), en een editie die geschikt is voor het onderwijs, waarvan afgeleide producten gemaakt kunnen worden.’ (www.deltareeks.nl). De Deltareeks moet zich nu in ieder geval duidelijk positioneren ten opzichte van haar doelgroep(en) en de editie(s) daarop afstemmen. Dit doe je niet door een verantwoording van de reeks weg te laten of door je website niet bij te houden (op www.deltareeks.nl staat *Dichter en boer* nergens vermeld). Strategisch, want zo hoef je de wetenschappelijke doelgroep (nog) niet uit te sluiten tijdens het onder de radar experimenteren met nieuwe edities die slechts in hun colofon de naam van de reeks dragen. Op deze verheimelijkte experimenten zit echter niemand te wachten. Hoe dan ook, de Deltareeks vaart nog wel even door, maar de gang is onrustig en Poots werk en leven leren ons wat een doolvaart allemaal teweeg kan brengen. In het laatste gebloemleesde gedicht, ‘Academie’, geeft de dichter ons zowel een angstbeeld als impliciet advies: ‘Hoe bijster zou de wereld dolen, / als in een onverlichte nacht, / indien ‘t gelei der hoge scholen / haar niet op rechte wegen bracht!’ (458)

Personalia

Sander Bax (1977) is als universitair docent Literatuurwetenschap en Cultuurgeschiedenis verbonden aan het departement Taal- en Cultuurstudies van de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit van Tilburg. In 2007 promoveerde hij op de studie *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur, 1968-1985*. Hij schrijft onder meer voor *Ons erfdeel*, *Poëziekrant*, *yang*, *Ny*, *Trouw* en *De Leeswolf* over auteurs als Bernlef, Jeroen Brouwers, Maarten 't Hart, Mensje van Keulen, Lidy van Marissing en Doeschka Meijsing. Momenteel werkt hij aan een studie over autonomie en engagement in het oeuvre van Harry Mulisch.

Drs. Céline Beijer is werkzaam als docente Nederlands in het voortgezet onderwijs. Zij publiceert en geeft lezingen over moderne Nederlandse en Midden-Europese literatuur. Daarnaast is zij als recensente moderne Nederlandse, Duitse en Franse literatuur werkzaam voor *Biblion*. Eerder verschenen van Céline Beijer en Jan de Vet artikelen over poëzie van Hans Faverey, Anneke Brassinga en Willem Jan Otten.

Willem Bongers is literatuurwetenschapper (*Spiegel der Letteren*), literair criticus (*DWB*) en dichter (*Flarf*). Hij studeerde Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit van Utrecht, doceerde aldaar in 2009/2010 Nederlandstalige migratieliteratuur en geeft sinds 2008 college in binnen- en buitenland (Sheffield, Boekarest, Jakarta). Hij was eind- en hoofdredacteur van *Voos*. Momenteel werkt hij als literair programmeur en (web)redacteur voor het Vlaams-Nederlands Huis *deBuren* te Brussel (www.deburen.eu).

Corry van Bree is literair vertaler.

Hans Demeyer studeert de interuniversitaire master na master Literatuurwetenschappen aan de Katholieke Universiteit Leuven, en is recensent voor *De Leeswolf* en *DWB*.

Lieke van Deinsen rondde vorig jaar de bachelor Nederlandse Taal en Cultuur af. Op dit moment volgt zij de researchmaster Letterkunde en Literatuurwetenschap aan de Radboud Universiteit Nijmegen met als specialisme vroegmoderne Nederlandse letterkunde.

Jeroen Dera (1986) is sinds maart 2008 hoofdredacteur van *Vooys*. In de zomer van 2010 rondt hij de onderzoeksmaster Letterkunde en Literatuurwetenschap af aan de Radboud Universiteit Nijmegen, met een scriptie over Hans Faverey. Hij publiceerde in onder meer *DW B*, *Ons erfdeel* en *TS: tijdschrift voor tijdschriftstudies*. Tevens is hij poëziedirecteur bij Meander en recensent voor *Poëziekrant*.

Gillis Dorleijn is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde. Onderzoeksbeleving: literatuurgeschiedenis vanuit institutioneel perspectief en poëzie & muziek. Samen met Kees van Rees publiceerde hij *De productie van literatuur* (2006).

Joris Gerits (1943) is sinds oktober 2008 emeritus hoogleraar aan het departement Letterkunde van de Universiteit Antwerpen. Tot 31-12-2009 was hij voorzitter van de Raad van bestuur van het Vlaams Fonds voor de Letteren. Hij is redacteur van *Streven*, medewerker van o.m. *Ons erfdeel*, *Septentrion*, *DW B* en *De leeswolf*. In 2007 publiceerde hij het dagboek 365.

Daniël Harmsen heeft na anderhalf Grafisch Ontwerp in Arnhem zijn plek gevonden op de opleiding Game Design and Development in Hilversum. Hij maakt videogames, webgames en websites, en houdt zich bezig met animeren, 3D-modelleren, tekenen, schilderen, drukken en fotograferen.

Rick Honings studeerde tussen 2002 en 2006 Nederlandse Taal en Cultuur aan de Universiteit Leiden en is thans aan diezelfde opleiding werkzaam als aio Moderne Letterkunde (specialisatie: negentiende eeuw). Sinds 2007 werkt hij aan een dissertatie over het literaire leven in Leiden in de periode 1760-1860 (promotor: Jaap Goedegebure; co-promotor: Peter van Zonneveld). Naast artikelen publiceerde hij twee boeken, over Willem Bilderdijk en Francois HaverSchmidt.

Marleen van de Pol (1988) volgt de onderzoeksmaster Dutch Language and Literature aan de Universiteit Utrecht, met een specialisatie in vroegmoderne literatuur. Zij is redacteur en webmaster van *Vooys*.

Luc Princen heeft inmiddels al drie en een half jaar zijn eigen bedrijfje To Wonder in Arnhem. Illustreren, vormgeven en multimediale ontwikkeling zijn taken die hij via zijn bedrijfje op freelance basis oppakt.

Alex Rutten (1988) is derdejaarsstudent Nederlandse Taal en Cultuur aan de Radboud Universiteit Nijmegen, waar hij in september een langverwachte overstap hoopt te maken naar de researchmaster Letterkunde en Literatuurwetenschap.

Mathijs Sanders (1971) studeerde Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht en promoveerde in 2002 met zijn studie *Het spiegelen venster. Katholieken in de Nederlandse literatuur, 1870-1940*. Hij is als universitair docent werkzaam bij de afdeling Algemene Cultuurwetenschappen en Literatuurwetenschap van de Radboud Universiteit Nijmegen.

Matthieu Sergier is als postdoctoraal onderzoeker werkzaam voor de FNRS-FRS (Belgisch fonds voor wetenschappelijk onderzoek) en verbonden aan de Université catholique de Louvain (België), waar hij hedendaagse Nederlandse letterkunde doceert. Hij is de auteur van een proefschrift over Frans Kellendonk en de ethiek van de lectuur. Zijn huidige onderzoek buigt zich over de zelfrepresentatie van de auteur in het dagboekgenre.

Wilco Versteeg studeert Amerikanistiek aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Zijn interesses liggen op het gebied van de politieke, maatschappelijke en culturele impact van 9/11, en moderne Amerikaanse literatuur. Hij is recentelijk afgestudeerd op de literaire kritieken van John Updike.

Prof. dr. J. (Jan) J.V.M. de Vet, Haarlem 1934, was werkzaam als leraar Nederlands in het voortgezet onderwijs en als bijzonder hoogleraar cultuurgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij promoveerde in 1980 op een dissertatie over Pieter Rabus (1660 – 1702). Van zijn hand verschenen studies die onder meer handelen over de Verlichting, cartesianisme en spinozisme, de periodieke pers gedurende het Ancien Régime, Jakob Campo Weijerman, de stadhouder-koning Willem III, Petronella Moens, Nederlandstalige letterkunde uit de achttiende eeuw en de moderne tijd.

Lenny Vos studeerde Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en Algemene Literatuurwetenschappen aan de Universiteit Leiden. In 2008 promoveerde zij aan de Rijksuniversiteit Groningen op het proefschrift getiteld *Uitzondering op de regel. De positie van vrouwelijke auteurs in het naoorlogse Nederlandse literaire veld*.

Michiel Westbeek (1989) is student Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Daarnaast begint hij volgend jaar aan een tweede bachelor (Fine Art) aan de kunstacademie.

