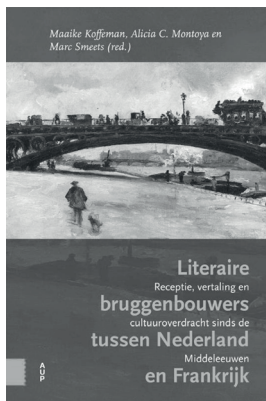


BOEKBEoordELINGEN

Het onderhoud van bruggen

Maaïke Koffeman, Alicia C. Montoya & Marc Smeets (red.), *Literaire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk. Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 432 p. ISBN 978-94-6298-568-1. Prijs: € 35,00.



Grenzen zijn er om overschreden te worden, of in ieder geval om daartoe uit te dagen want aan porositeit valt nooit helemaal te ontsnappen. Zo een stelling is brandend actueel: migranten blijven de Europese grenzen trotseren. Een ander voorbeeld is het internet, waarvan de grenzen door een technologie bepaald worden die het 'world wide web' alsmear laat groeien.

En de literatuur dan? Beweren dat onze canon helemaal door nationale grenzen gedomineerd wordt, zou overdreven zijn. Zoals bekend is het nationale bewustzijn historisch gezien een relatief jong begrip. De literatuurgeschiedenissen laten zien hoezeer onze middeleeuwse literatuur in het Nederlands mede door de Franse en Britse literaire cultuur bepaald wordt. Humanisten en renaissancisten laten Italië en de rest van het Middellandse Zeegebied in hun woorden mee-

klinken. Met de Verlichting gaat Frankrijk steeds meer aandacht opeisen en met de romantische gedachte koppelen de Europese naties hun nationale identiteit aan het taalgevoel. Nog later doen exotisch klinkende woorden hun intrede in de koloniale en postkoloniale literatuur. In de jaren negentig van de vorige eeuw kreeg de zogenoemde migrantenliteratuur een vaste plek in het literaire veld. En ten slotte wordt niet vaak genoeg herhaald hoezeer de hedendaagse neerlandistiek uit een internationaal netwerk bestaat dat vijf continenten omarmt.

Deze vogelvlucht toont, omgekeerd, dat de canon de nationale, ja centralistische invalshoek nooit helemaal loslaat: dat wij door de aanwezigheid van de andere beïnvloed zijn mag dan wel onbetwistbaar heten, het uitgangspunt blijft dat wat anders is van buiten komt, van elders. Het blijft een wij/zij-denken. Er kan echter nog een stap verder gegaan worden dan de loutere vaststelling dat in de oceaan aan Nederlandse literatuur soms invloed van buiten te noteren valt. Zou het niet mogelijk zijn om aan dat wij/zij-denken te ontsnappen door de verhoudingen tussen het Nederlands en de andere taal zelf aan de orde te stellen? Hoe groot kon die invloed soms wel zijn? Of in hoeverre huisvesten 'onze' contreien van meet af aan ook de andere, en daarmee ook zijn taal? Hoezeer werd de Nederlandse culturele identiteit door de andere gemarkeerd? Hoe ingrijpend waren de culturele transfers? Provocerend: in hoeverre was het Nederlands-zijn van meet af aan al 'anders'?

Spiegel der Letteren 60 (3-4), 267-292. doi: 10.2143/SDL.60.3.0000000

© 2018 by Spiegel der Letteren. All rights reserved.

Het door Maaïke Koffeman, Alicia C. Montoya en Marc Smeets uitgegeven *Literaire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk* richt zich bij uitstek op die vragen, en dat is meteen wat het boek zo waardevol maakt. Op een sterke theoretische inleiding volgt een hele reeks casussen, chronologisch gerangschikt. De hoofdstukken werden geschreven door verschillende auteurs maar zitten heel complementair in elkaar. Regelmatig wordt trouwens naar andere hoofdstukken verwezen, wat de hechte indruk nog groter maakt.

Het geheel laat overtuigend zien hoe diepgeworteld de Franse invloedssfeer was in Nederland en hoe daar pas in de tweede helft van de twintigste eeuw verandering in kwam, toen het Angelsaksische model gradueel de overhand kreeg: met de vertalingen uit het Engels naar het Nederlands kreeg ook de Angelsaksische plotopbouw de overhand op het Europese, vooral Franse model.

Van de vroegmoderne periode tot ver in de twintigste eeuw getuigde Nederland van een meertaligheid waarin het Frans een vooraanstaande plek genoot. Het was de taal van de elites en van de internationale betrekkingen. In bepaalde gevallen werd de taal zelfs als prestigetaal gebruikt voor persoonlijke contacten, vooral in de achttiende eeuw.

Hoe die Franse aanwezigheid in elkaar steekt laten de casussen soms bijzonder gedetailleerd zien aan de hand van boekenkasten, verzamelingen, boekhandels en uitgeverijen, periodieke pers en tijdschriften (de *journaux de Hollande*), rondtrekkende schrijvers en hun reisverslagen, maar ook andere culturele intermediairs zoals het onderwijs: de aanwezigheid van de zogenoemde Franse scholen in Nederland was in de late middeleeuwen aanzienlijk. Bovendien was zelfs in het door de middenstand gevolgde traditionele onderwijs de populariteit van het Frans groot.

Voorts tonen de bijdragen dat beroemdheid uiteraard ook te maken kan hebben met het grensoverschrijdende charisma van een auteur, zoals bijvoorbeeld Voltaire, of de aanwezigheid van gezaghebbende denkers als Descartes die naar Nederland uitweken om er van een brede intellectuele onafhankelijkheid te genieten. Minder vanzelfsprekend maar des te boeiender is de evolutie van vertaalpoëtica's in verhouding tot het originaliteitsbegrip. Met het romantische oorspronkelijkheidsideaal kregen vertalingen uit het Frans minder waardering. Pas in de tweede helft van de twintigste eeuw kwam daar verandering in. Toen werd duidelijk dat zo een visie vooral anachronistisch was en de (creatieve) vertalingen vanaf de vroege moderniteit van een historisch geladen praktijk en gevoeligheden getuigen die op zich al rijkdom inhouden.

Omgekeerd straalde ook Nederland een zekere aantrekkingskracht uit. Als land van de Gouden Eeuw vooral, dat kon steunen op een postuur van netheid en haast intieme huiselijkheid. Daartegenover werd Frankrijk vanaf de achttiende eeuw met een beeldvorming opgepadeld die het tot vandaag blijft torsen: ook vandaag blijft de zuiderbuur het land van de Verlichting, en tegelijkertijd van de bevrijde, lichte zeden, dat de existentialistische denkers baarde alsook de (saaie) *nouveau roman*.

Het boek bevat twee casussen van schrijvers die langere tijd in Parijs verbleven en de gelegenheid kregen om die Franse beeldvorming bij te stellen: Josepha Mendels en Adriaan van Dis. Beide studies tonen echter ook hoezeer reflecteren over Parijs ook zelfreflectie inhoudt: als bemiddelaars in Parijs rapporteren de Nederlandse schrijvers over een gemeenschap en een literair veld waartoe zij eigenlijk nooit helemaal behoren. Zij blijven buitenstaanders, en toch is het dat contradictoire statuut dat hen autoriteit verleent, maar dan wel in Nederland.

In *Literaire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk* wordt de geschiedenislijn niet exhaustief gevolgd. Dat is ook niet de bedoeling van het boek. Vanaf de

eerste bladzijde van de inleiding profileert het zich als ‘eerste aanzet’. Er vallen inderdaad snel extra stimulansen aan te duiden, waarbij ook Vlaanderen betrokken kan worden. We kunnen denken aan een studie van de invloed van het Franse structuralisme en het existentialisme en aan de doorslaggevende rol van een schrijver en intellectueel als Paul de Wispelaere, of de originele verwerking van beide stromingen door Jeroen Brouwers tijdens zijn Brusselse periode. Of omgekeerd kan het netwerk van de Vijftigers die in Parijs verbleven onderzocht worden. Breder kan nagedacht worden over de rol van Vlaanderen of België als buffer- of overgangzone tussen Frankrijk en Nederland, met alle transformaties van dien.

Ongetwijfeld is de belangrijkste les die uit het boek getrokken kan worden, het belang van een meertalige maatschappij die ruimte schenkt voor (vrije) vertaling. Hoe ruimer de meertaligheid, hoe meer de betrokken cultuur openstaat voor wisselwerking en kruisbestuiving. Gezien de perifere positie van Nederland – en Vlaanderen mogen we daar gerust aan toevoegen – zijn die voorwaarden onmisbaar als we even ruimhartig verder willen bouwen aan onze culturele erfenis. Spijtig genoeg valt uit de bundel af te leiden dat die voorwaarden meer dan ooit van politieke wil afhangen: van de omvang van zijn investeringen én de keuze om deze of gene natie te bevoornden, om strategische redenen. Die conclusie maakt van *Literaire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk* naast een literairhistorische verademing, ook een urgent boek in tijden waar bekrompen nationalistische discoursen steeds minder tot de uitzondering horen.

MATTHIEU SERGIER

UCLouvain – Université Saint-Louis - Bruxelles

Nieuwe editie van een rederijkersspel

Heinzoon Adriaensz. Een spel van het Huis van Ijdelheid. Een zestiende-eeuws toneelspel dat de Opstand aanvaardbaar maakt, (c. 1566) Teksteditie en commentaar Henk Hollaar. ISBN 111-11-1202-481-65. Rotterdam: eigen beheer, 2016. Verkrijgbaar via hjhollaar@yahoo.com.

Een editie van een rederijkersspel is altijd een welkome aanwinst voor het onderzoek naar de activiteiten en de literaire productie van de rederijkers. In dit geval betreft het een spel geschreven door een rederijker die zijn reformatorische sentimenten uitsprak in een aantal gedichten en dat met de dood moest bekopen: hij werd in 1568 opgehangen en gewurgd vanwege ‘refereynen en liedekens’ die kritiek uitoefenden op de kerk en de geestelijkheid. Hij was de factor, de literaire leider, van de voornaamste (oude) Haarlemse rederijkerskamer De Pellicanisten, beter nog bekend door hun motto ‘Trou moet blijcken’. Een aantal rederijkersspelen van zijn hand zijn bewaard gebleven en opgenomen in de onwaardeerbare serie facsimiles en transcripties van het bestand van de kamer. Adriaensz is daar vertegenwoordigd door, waarschijnlijk, drie spelen: *Een spel van die mej*, *Een spel van thuy van Idelheit* en (*Een spel van*) *die Neering*.¹ Van *Idelbeyt* ontbreekt het einde en dus ook de naam

¹ W.N.M. Hüskén e.a., *Trou Moet Blijcken: bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijkerskamer ‘De Pellicanisten’*. Assen, 1996 e.v. Boek F, fol. 62r-80r. Voor Adriaensz’ *Een spel van die mej*, zie Boek F, fol. 50r-61v; voor *Een spel van die Neering*, zie Boek F, fol. 83r-92r.

van de auteur en van *Die Neering* het begin en dus ook de titel. De consensus is dat *Idelheit* hoogstwaarschijnlijk ook van Adriaensz is en inderdaad, de thematiek van *Idelheit* en *Die Neering* vertonen allerlei overeenkomsten, ofschoon de prominentie van bijvoorbeeld verkeerde bijbelinterpretatie niet uniek is noch de negatieve invloed op de middenstand door moeilijke tijden en de spanningen tussen arbeiders en machthebbers.

Het huys van Idelheit concentreert zich op de uitbuiting van arbeiders in de bouw, en de auteur heeft zijn eigentijdse figuren en zorgen allegorisch gesitueerd in de parabel van toren van Babel, van de traditionele interpretatie van Babylon als de zetel van alle kwaad, en van de man die zijn huis op het zand bouwde. De mensheid is hier belichaamd door de Dwalende Mensch, verleid door de *sinnemens* Diverse Zinnen en IJdel Begrip, die hem met hun gebruikelijke arsenaal aan bedrogsmiddelen een levensbeschouwing aanpraten die in alle opzichten ingaat tegen de bijbelse geboden. De stem van de rede wordt hier vertegenwoordigd door de figuur van de Opperman Allemans Arbei, die zowel een goed idee heeft van wat de Bijbel echt zou bedoelen als een sterk gevoel van natuurlijke rechtvaardigheid aan de dag legt. Tevergeefs, de tactieken van de *sinnemens* en de zelfzuchtige geneigdheid van De Dwalende Mensch geven hem geen enkele kans: hij wordt tot op het bot uitgebuit en aan de bedelstaf gebracht. In de laatste overgeleverde regels ziet het er niet naar uit dat De Dwalende Mensch ooit tot inkeer zal komen, niettegenstaande de interventie van Lief, die een hartbrekend pleidooi houdt om hem te tonen hoe hij op een dwaalspoor is gezet door zijn corrupte raadgevers, die zich als de architecten van de Toren van Babels, als pseudo- geleerden, als kwakkelaars en als bijbelse exegeten voordoen. Lief jaagt hen op de vlucht, er is hoop dat het lot van de Opperman wat verlicht zal worden maar de Mensch volhardt in zijn dwalingen, voor zover we uit de tekst kunnen opmaken.

Centraal in de preoccupatie van de *sinnemens* staat het weerhouden van de ware betekenis van de Bijbel. Tot elke prijs moet de mensch ervan weerhouden worden zelf de teksten te lezen en zijn eigen conclusies te trekken. De Opperman blijkt bijbelvast te zijn en voorzien van de gave van verstandige bijbelexegese. Hij wordt dus door de *sinnemens* als een grote bedreiging ervaren en als zodanig bestreden.

Dat sentiment is zeer goed te plaatsen in de strijd tussen katholieken en protestanten en het is niet moeilijk te zien hoezeer de auteur partij kiest voor een geestelijk klimaat waarin de leek, zonodig met behulp van goede raadgevers en met een gevoel van natuurlijke rechtvaardigheid, de bijbel kan lezen, interpreteren en er een koers voor het leven mee uitstippelen. Het spel is geschreven in de zestiger jaren van de zestiende eeuw, in elk opzicht een roerige tijd en een periode waarin kerk en overheid hun censuur en kritische aandacht voor rederijkers werk en activiteiten verscherpen. Adriaensz' executie in 1568 wordt gevolgd door dat van Egbert Meynertsz, de factor van de Amsterdamse kamer De Eglantier, in hetzelfde jaar, en zij zijn niet de enige rederijkers die gevangenschap, martelingen en de doodstraf moesten ondergaan.

De editeur verschafft ons een overvloed aan informatie teneinde zijn doel, het verstaanbaar maken van de oude tekst voor moderne lezers, waar te maken. Het moet mij van het hart dat hij daartoe middelen heeft gekozen die althans door deze lezer als buitengewoon verwarrend en irritant worden ervaren. De grootste belemmering tot engagement met de tekst wordt, naar mijn mening, veroorzaakt door de gekozen lay-out. De editeur heeft een enorme hoeveelheid verschillende letter typen, afkortingen en verwijzingen gebruikt die niet altijd direct duidelijk zijn en bovendien vermoeiend voor het oog. De grootste belemmering tot de duidelijkheid van

de tekst wordt echter veroorzaakt door de manier waarop de eigenlijke tekst van het spel is weergegeven. In de verantwoording van de wijze van bewerking wordt het procedé uitgelegd. De editeur heeft het spel onderverdeeld in bedrijven en scenes, heeft de regelnummering zoals die door de *TMB*-uitgevers zo behulpzaam gegeven was weggelaten, en ook een aantal andere interventies gepleegd. De spelling is gemoderniseerd maar het overgrote deel van de zinsconstructie en woordvolgorde is gelaten zoals in het zestiende-eeuws, wat een buitengewoon vreemde leestekst oplevert. Sommige woorden zijn gemoderniseerd en enclises opgelost maar de tekst is doorspekt met tekens, haken, strepen, en andere symbolen (+, >>, <<), verschillende lettertypes, cursiveringen en ook interpunctie, dit laatste in veel gevallen behulpzaam, in andere gevallen verwarrend. Men moet een fotografisch geheugen hebben dat accuraat alle tekens kan interpreteren bij het lezen van de tekst of voortdurend de ‘wijze van bewerking’ raadplegen om te zien hoe het ook alweer bedoeld was. Het personage van de Opperman, die verklaart dat zijn naam Allemans Arbeid is, wordt, in tegenstelling tot de oorspronkelijke tekst, voortdurend als A Arbeid weergegeven. Het werkwoord ‘mogen’, veelzijdig als het is, wordt in sommige gevallen met een correcte moderne vertaling (moeten, kunnen, mogen) gegeven maar in andere gevallen incorrect of onhandig als ‘mogen’ gelaten. De editeur besloot om alleen de monologen als vers af te drukken, de rest is doorlopend ‘proza’ onderbroken door het leger van cursieve clauskoppen, paragraaf- en indelingstekens, ingelaste verklaringen en verwijzingen.

Als toch vrij ervaren lezer van rederijkersteksten en geholpen door de *TMB*-tekst naast deze editie, werd mijn geduld zeer onder druk gezet. De tekst is in eigen beheer uitgegeven en misschien heeft de kost daarvan de manier waarop de tekst op de bladspiegel is gezet, beïnvloed.

Daar komt nog bij dat de editeur toch wel vrij omspringt met zijn materiaal: de aankondiging dat ‘het spel oproept om in opstand te komen’ lijkt mij niet bewezen en niet waarschijnlijk in de rederijkers context waar men zich ten eerste wel bewust was van de gevaren van zulke uitgesproken sentimenten, van de censuur die van overheidswege uitgevoerd werd, en, bovendien, van de onmogelijkheid om het einde van het spel te interpreteren. Het is waar dat het op een cruciaal moment lijkt af te breken, maar we weten niet wat de auteur nog wilde zeggen.

De editeur heeft zijn sporen op het gebied van het uitgeven van rederijkersteksten verdiend maar het is jammer dat hij zich laat verleiden tot uitspraken als ‘Na de slotregels liet hij enkele folia wit; werd het ontbrekende alsnog teruggevonden, zal hij hebben gedacht, dan zou er plaats voor zijn’. De ‘hij’ is hier de afschrijver van Boek F in de *TMB*-handschriften, Adriaen Louris Lepel, en wat hij zal hebben gedacht lijkt mij althans niet duidelijk. De editeur besluit ook het spel dat in *TMB* op *Het huys van Idelheit* volgt, te voorzien van een titel: het *Spel van Subtiele Vonden*, waarbij hij zich baseert op de spreker die zichzelf in de overgeleverde tekst introduceert, op fol 83r, als volgt:

*want ick ben verheven in mijn majesteijt
ick suptiele vonde can wonder bedrijven*

De volgende spreker is *Eijgen*, die naar later uit de tekst blijkt *Eijgen Baet* genaamd is. Hij introduceert een andere figuur:

*Hier is die nerinck heer salmense ontlijven
off salmense bannen / al uuijt Den Lant*

Lepel noemde dit spel *Van de Nering*, W.M.H. Hummelen heeft, in zijn *Reperitorium*, dit spel de titel *Die Nering* meegegeven en de editoren van de *TMB* refereren eraan met dezelfde titel.

De inlassing van de zogenaamde ‘echo’ als vulling van een Pausa in de tekst van de huidige editie lijkt mij wel een verregaande interventie. De editor vermeldt (p. 21) dat Schrevelius een ‘echo’ citeerde in zijn biografische schets. ‘Adriaansz riep een vraag; zijn zoon gaf als echo een antwoord, dat niet alleen het bijbelmisbruik en de luiheid van de clericus hekelde, maar zelfs Luther en de geuzen prees. IJdelheid plaatste deze problematiek in een breder kader.’

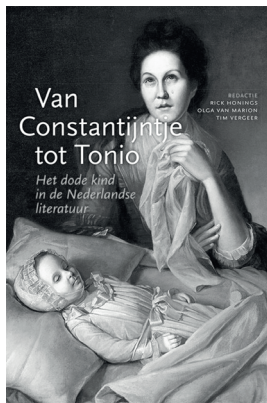
Het lijkt geen twijfel dat de editor van dit spel ons een groot aantal wetenswaardigheden en een rijkdom aan extra-gegevens verschaft, maar ik moet tot mijn spijt concluderen dat de editie in haar totaliteit verwarring scheidt in plaats van verlichting.

ELSA STRIETMAN

Murray Edwards College, Cambridge

Dode kinderen

Rick Honings, Olga van Marion & Tim Vergeer (red.), *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur*. Hilversum: Verloren, 2018. 269 p., ill. ISBN 978-90-8704-723-8. Prijs: € 29,00.



In 2015-2016 doceerden Rick Honings en Olga van Marion in Leiden een mastercursus *Affect en effect. Van Constantijntje tot Tonio*. Ze hadden gemerkt dat er in de voorbije jaren opvallend veel dichtbundels en (semi-) autobiografische romans over overleden kinderen verschenen, misschien niet helemaal een ‘stortvloed’ (11), maar minstens een opvallende trend, waarbij publicaties als *Schaduwkind* (P.F. Thomése, 2003), *Contrapunt* (Anna Enquist, 2008) of *Tonio* (A.F.Th. van der Heijden, 2011) allesbehalve onopgemerkt voorbijgingen. De cursus wilde een en ander in ‘een historisch perspectief’ (12) plaatsen en greep dus terug naar een set oudere teksten rond hetzelfde thema. De verzameling bleek boeiend genoeg om er een complete bundel aan te wijden.

Rick Honings en Tim Vergeer beweren in hun inleiding ietwat obligaats dat hun collectie aansluit bij een ‘internationale onderzoeksbelangstelling’ (10). Ze onderbouwen die claim met één Engelstalige bundel, *Representations of Childhood Death* (onder redactie van Gillian Avery en Kimberley Reynolds, 2000), waarbij ik me afvraag of die verzameling, die overigens bepaald heterogeen uitvalt, veel navolgers kreeg. Dat is, voor zover ik kon nagaan, niet echt het geval – wat uiteraard niet belet dat de Engelse en de Nederlandse redacteuren hoe dan ook een bijzonder interessant onderwerp aansneden. En hun topic past uiteraard wel bij een in de cultuurwetenschappen al sinds enkele decenia breed verbreide belangstelling voor wisselende omgangsvormen met de dood.

Die ruimere achtergrond, die grofweg teruggaat op het pionierswerk van Philippe Ariès c.s. in de late jaren zeventig van vorige eeuw, komt naar mijn gevoel in de inleiding net iets te weinig uit de verf: meer aandacht daarvoor zou nog duidelijker laten blijken dat de achttien monografische bijdragen die volgen belangwekkend en nieuw materiaal aanreiken op een terrein dat ook na vier decennia actief onderzoek nog lang niet volledig uitgespit is. De reeks wordt overigens wel afgesloten met een fraaie ‘epiloog’ van Frans-Willem Korsten, die enkele alleszins relevante raakpunten en contrasten tussen de diverse bijdragen aanstipt; dat is dan alvast een stevige aanzet voor het overzichtswerk over de Nederlandse ‘kinderdoodliteratuur’ (12) dat deze bundel uiteraard (nog) niet kon zijn.

De achttien bijdragen blijven een terreinverkenning, die het domein eerder aftast dan dat ze het echt in kaart brengt. De samenstellers kozen daarbij wijselijk voor een soepele definitie van hun corpus en hanteren met name geen strakke leeftijds-grenzen: de besproken werken gaan dikwijls over zeer jonge kinderen, maar ook over de rouw van ouders die jongvolwassen nageslacht verliezen; de niet bij name genoemde ‘dochter’ in *Contrapunt* is met haar achtentwintig de oudste van de reeks. De meeste teksten zijn autobiografisch geïnspireerd, maar ook dat is eerder een tendens dan een constante: sommige auteurs leven zich in in fictieve of historische personages of geven het woord aan het overleden kind zelf. Hagar Peeters doet dat in haar debuutroman *Malva* (2015, het meest recente werk uit de verzameling) met de overleden (en door haar vader altijd verzwegen) dochter van Pablo Neruda, die haar verhaal vanuit het hiernamaals aan de schrijfster heet te dicteren; ze ontpopt zich zo, als we Sander Bax mogen geloven, als een zeldzaam alwetende ikverteller. En ook als de auteurs in eigen naam en over eigen ervaring spreken laven ze op een beweeglijke grens tussen feitenrelas en autofictie. Eva Roovers vertelt hier hoe Boudewijn Büch het zelfs bestond in *De kleine blonde dood* (1985) met veel emotie te getuigen over zijn hartverscheurende leed om zijn op zesjarige leeftijd overleden zontje; hij had alleen nooit een zoon gehad.

Ik keek wel op van een andere aantekening in de inleiding, waar de auteurs stellen dat ‘het verdriet om een overleden kind [...] ongeacht de leeftijd waarop het stierf, in een andere eeuw niet minder was dan nu, al sloeg de dood vaker toe’ (10). De bewering eechoot, zonder dat met zoveel woorden te zeggen, een centraal debat van de ‘thanatologie’, waar Philippe Ariès beweerde dat veel oudere maatschappijen vlotter met de dood wisten om te gaan dan onze moderniteit en daarmee voor controverse zorgde omdat veel andere historici die inschatting te reactio-nair of antimodernistisch vonden klinken. Het komt er dan inderdaad op neer dat onze moderniteit op dit cruciale terrein niet alleen geen Vooruitgang boekte, maar het er zelfs bekaaid van zou afbrengen dan ongeveer alle vorige periodes in de geschiedenis. *Moderni* lijken alleen nog in staat tot een hopeloos verkrampte omgang met de dood...

Het debat ligt uiteraard subtieler dan ik hier kan aangeven. Ik noteer dus alleen dat nogal wat bijdragen in de bundel mooi lijken te sporen met de chronologie van Ariès. Ludo Jongen vertelt eerst dat middeleeuwse romans zelden of nooit jonggestorven kinderen opvoeren; dat ze er weinig werk van maken suggereert minstens dat het probleem toen nog niet zo schrijnend was dan wij spontaan veronderstellen. Vondels gedicht ‘Kinder-lyck’ (‘Constantijntje, ’t zaligh kijntje,’) lijkt bijna rechtstreeks te verwijzen naar Ariès’ vertrouwde dood. Olga van Marion verbindt het met Vondels remonstrantse polemieek met stijlere versies van de

calvinistische predestinatie, waarin zelfs sommige overleden baby's voor de eeuwige verdoemenis zouden voorbestemd zijn. Vondel gelooft liever dat ze 'cherubijntjes' worden. Dat debat is zeker een interessante context, maar het commentaar gaat m.i. wel te ver waar we lezen dat de 'discussies over de leer van de predestinatie de 'ydelheden' zijn waar het cherubijntje de spot mee drijft' (38). Die 'ydelheden, hier beneden,' mikken allicht minder precies en hernemen gewoon een onheuglijk contrast tussen vergankelijke geneugtes en eeuwige zaligheid: 'eeuwigh gaat voor oogenblick'. Het blijft trouwens hoe dan ook significant dat Vondel, die inderdaad graag theologiseerde, ook zijn eigen pas overleden zoon-
tje zonder verpinken in dat debat betrok. Lijkpoëzie is ook in de tijd van de vertrouwde dood (en om nogal evidente redenen) doorgaans veeleer treurig getoonzet; Vondel bewijst hier voor één keer dat het, als het zo uitkwam, ook vrolijk kon. Rietje van Vliet toont in de volgende bijdrage dat de fundamenteel ontspannen opstelling tegenover de dood, voor haar een 'christelijk-stoïcijnse houding van berusting' (62), in de achttiende eeuw nog lang nawijsbaar blijft. Het citaat dat ze als titel spreekt, bij alle gewild dichterlijke overdrijving, boekdelen: 'Komt, juichen wij op Santjes graf!'.

In de negentiende eeuw – en dus perfect op het 'juiste' moment volgens Ariès – lijkt die vlotheid grondig verstoord. Rick Honings vertelt hoe Bilderdijk twaalf kinderen verloor en er keer op keer, samen of eerder parallel met zijn echtgenotes, uitvoerig over dichtte. Hij herhaalde onvermijdelijk nogal wat gemeenplaatsen, maar was zo te zien de eerste die met zoveel woorden aangaf dat hij zijn poëzie pleegde om de rouw van zich af te schrijven. Lotte Jensen toont dat Tollens evengoed allerlei voorbeelden herneemt, maar daarbij juist de meest berustende noten afzwakt of weglaat om zich in zijn leed vast te bijten: 'treuren wil ik, eenzaam dwalen!'. De naturalisten van Jacqueline Bel klinken minder bevlogen: het gaat daar om mentaal fragiele vrouwen die definitief ontsporen als ze een kind verliezen of, omgekeerd, om afgestompte ouders uit de lagere klassen die net gruwelijk onverschillig reageren. In beide gevallen is het evenwicht zoek.

Die nieuwe onmacht zou, steeds volgens Ariès, uitlopen op een historisch ongezien doodstaboe, dat in deze bundel begrijpelijkerwijze nauwelijks aan de orde komt. Helma van Lierop verwijst er even naar in haar panoramische bijdrage over 'dode kinderen in jeugdboeken'. We lezen daar dat het thema bij Hiëronymus van Alphen nog kon, daarna lange tijd naar de coulissen verdween en pas in de recente jeugdliteratuur opnieuw kwam opduiken. Ariès tekende overigens zelf al aan dat het doodstaboe op het moment dat hij schreef wellicht alweer op zijn retour was, een retour waar zijn werk, naast dat van Ivan Illich en anderen, toe bijdroeg en dat ook wel de culturele voedingsbodem vormt van de literaire 'stortvloed' die de laatste bijdragen in onze bundel verkennen. De gesofisticeerde en vaak dubbelzinnige constructies die de diverse auteurs daarbij opzetten bewijzen overigens meer dan ten overvloede dat onze postmoderne conjunctuur zeker niet terugkeert naar de aloude eenvoud van de vertrouwde dood...

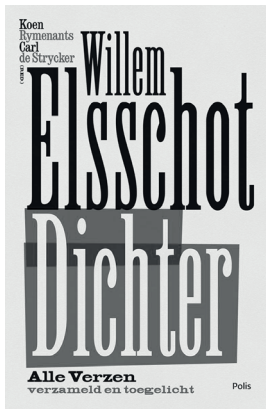
Twee details: de bijdrage over Van Eeden citeert de bekende openingszin van Nescio over 'de man die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond' (127); die zin staat niet in *Titaantjes*, maar, al vier jaar vroeger, in *De uitvreter*. En het is een beetje bevreemdend dat de bijdrage over *Contrapunt* met geen woord vermeldt dat Anna Enquist in haar eerste roman, dus acht jaar voor het tragische ongeval van haar jongvolwassen dochter, al heel uitvoerig aandacht besteedt aan de moeizaam verwerkte rouwgevoelens van hoofdpersoon Johan Steenkamer en

zijn Ellen om hun overleden dochter. Waarbij ik graag benadruk dat het om minimale schoonheidsfoutjes gaat: de twee opstellen zijn zeker even lezenswaard als alle andere bijdragen in de bundel. *Van Constantijntje tot Tonio* is over de hele lijn, en hoe vreemd dat bij dit wat lugubere onderwerp mag klinken, een boek dat naar meer smaakt.

PAUL PELCKMANS

Elsschot herontdekt

Koen Rymenants & Carl de Strycker (red.), *Willem Elsschot. Dichter. Alle Verzen verzameld en toegelicht*. Kalmthout: Polis, 2017. 304 p. ISBN 978-94-6310-290-2. Prijs: € 22,50.



Willem Elsschot (1882-1960) publiceerde bij leven slechts één dichtbundel, *Verzen van Vroeger* (1934). Het bundeltje bevat tien gedichten geschreven in de periode 1907-1909. Dankzij bemiddeling van onder anderen Jan Greshoff kwamen de verzen begin jaren dertig onder ogen van Menno ter Braak, die ze enthousiast ontving en direct herkende als *Forum*-literatuur ‘avant la lettre’.

In tegenstelling tot Greshoff en Ter Braak zijn literatuurbeschouwers van vandaag minder enthousiast over de gedichten. Ze worden vooral gezien als ‘de bijvangst van een prozaïst’, aldus Koen Rymenants en Carl de Strycker in de inleiding van *Willem Elsschot. Dichter*. Niet alleen lijkt Elsschots poëzie ontijdig te zijn – zij paste weliswaar in het programma van *Forum*, maar is voor de rest onaangeroerd gebleven

door iedere literaire en artistieke vernieuwingsbeweging uit de turbulente vroege twintigste eeuw. Ook schort er technisch nogal wat aan de klassiek metrische verzen. ‘Waar bij sterke poëzie vorm en inhoud samenvallen of de vorm de inhoud ondersteunt, lijken bij Elsschot de gekozen rijmklanken en de strofe-indeling (meestal in kwatrijnen) eerder toevallig. Daardoor vormen ze soms niet meer dan een keurslijf (13). Waarom dan toch een boek over de dichter Elsschot waarin alle verzen zijn verzameld en waarin ze worden toegelicht door niet minder dan 25 literatuurbeschouwers uit Nederland en Vlaanderen?’

Allereerst zijn de redacteurs benieuwd ‘wat het oplevert als je, ondanks haar mindere faam, toch een keer de hele poëzie van Elsschot gaat lezen en interpreteren. Spreekt deze poëzie nog tot ons?’ (16). De tweede doelstelling van de bundel sluit hier bij aan. Door andere stemmen dan de bekende Elsschotspecialisten uit te nodigen, hopen de redacteurs ‘een frisse blik’ te werpen op de gedichten en ze weer inzichtelijk te maken voor de hedendaagse lezer. *Willem Elsschot. Dichter* beoogt een kennismaking met de verzen en hoopt, via de verzen en het commentaar, een grotere bekendheid te geven aan de schrijver van wie de meesten misschien niet de naam maar vaak wel één dichtregel kennen, het tot staande

uitdrukking geworden: ‘Want tussen droom en daad staan wetten in den weg en praktische bezwaren’.

De blauwdruk voor *Willem Elsschot. Dichter* vormt het deel *Verzen* (2004) uit de historisch-kritische editie van het *Volledig werk* (tussen 2001 en 2006 bezorgd door Peter de Bruijn). Het bevat naast de tien *Verzen van Vroeger* een vijftal zeer vroege, sterk door Willem Kloos geïnspireerde pennenvruchten, zes verzen die Elsschot in het interbellum onder impuls van *Forum* schreef en vier gelegenheids-gedichten uit de laatste schrijffaren waaronder het controversiële ‘Borms’ (1947). Rymenants en De Strycker nemen deze selectie van gedichten over en onderscheiden drie afdelingen: ‘Verzen van (veel) vroeger’, ‘Rondom *Forum*’ en ‘Bij gelegenheid’. In die zin kan *Willem Elsschot. Dichter* begrepen worden als een nieuwe poging (na de uitgave van het *Verzameld werk* in 2005) tot valorisatie van de historisch-kritische editie.

De keuze voor een ruim palet ‘inventieve poëzielezers’ (17) waarbij ieder een gedicht onder de loep neemt, pakt buitengewoon goed uit en geeft *Willem Elsschot. Dichter* een levendige variatie. Zo treffen we verschillende *close readings* aan (onder anderen van Bram Lambrecht over ‘Moeder’, Linde de Potter over ‘De Baggerman’ en Gaston Franssen over ‘De Bedelaar’) naast comparatieve analyses die het gedicht confronteren met historisch-biografische informatie of, vaker nog, met andere teksten. Zo legt Rymenants een connectie tussen ‘De Bult spreekt’ en de zestiende-eeuwse *commedia dell’arte*, brengt Lut Missinne ‘De Klacht van den Oude’ in verband met Gezelle, vergelijkt Matthijs de Ridder ‘Borms’ met Wies Moens’ gedicht over Herman van den Reeck en staat Mathijs Sanders stil bij de band tussen Elsschot en Greshoff, van wie eerstgenoemd het gedicht ‘Afscheid van een Oostinjevaarder’ in het Frans vertaalde. Verrassend zijn de bijdragen die juist moderne interteksten kiezen. Zo confronteert Joris Gerits ‘Aan Fine’ op originele wijze met ‘Nog een brief’ van de veel jongere Jotie T’Hooft, fileert Paul Claes de pastiches op ‘Het Huwelijk’ door Adriaan van Dis, Kees van Kooten en Tom Lanoye en brengt Odile Heynders Elsschots gedicht over de historische figuur Marinus van der Lubbe in verband met werk van Herman De Coninck en Dirk van Bastelaere.

Uiteraard behandelen veel bijdragen de verhouding tussen de verzen en Elsschots proza. De bijdragen die dit tot belangrijkste inzet maken, behoren wat mij betreft tot de meest aansprekende van de bundel. Enerzijds omdat ze de zeer traditionele poëtische teksten het domein van het veel moderner aandoende proza binnentrekken, anderzijds omdat ze veel verhelderen over de wijze waarop Elsschot over (zijn) literatuur dacht. Zo laat Kris Steyaert overtuigend zien hoe het vroege gedicht ‘De Zee’ (1902) een essentieel punt van Elsschots kunst aanraakt – en verklaart zo *en passant* waarom ‘De Zee’ door de dichter in de verzameling *Gedichten* (1954) voorin werd geplaatst. Het ‘onzegbare’ dat in dit gedicht tot uitdrukking komt, wijst niet zozeer naar de Tachtigers-topos van ‘de niet te vatten grootsheid van het bezongen onderwerp’ zoals de opdracht aan Kloos doet vermoeden, ‘als wel op een fundamentele tekortkoming van de mens als sociaal en talig wezen’ (31). De falende communicatie tussen mensen en hoe we die trachten te camoufleren door een rol te spelen, is een van de belangrijkste thema’s in Elsschots werk. Mooi is ook Elke Brems’ bespreking van ‘Aan mijn moeder’ (1904). Het gedicht kan haar allerminst bekoren, maar des te betekenisvoller functioneert het als ‘prototypisch gedicht’ in de context van Elsschots roman *Lijmen* (1924). Hierin wordt het gedicht bij monde

van een oude jeugdvriend opgevoerd als relikwie uit het verleden van Laarmans. Laatstgenoemde herkent zijn eigen verzen echter niet en vraagt zijn jeugdvriend droog hoe het met zijn moeder is. Een wrang teken voor de jeugdvriend dat Laarmans – en bij uitbreiding de maatschappij in het algemeen, aldus Brems – het contact met zijn kunstenaarsziel definitief heeft verloren.

Door zoveel interpreteren uit te nodigen, loert het gevaar van een al te grote variatie. Dit wordt in *Willem Elsschot. Dichter* prettig ondervangen door het compacte poëtische oeuvre dat centraal staat. Daarin zijn immers enkele duidelijke lijnen te ontdekken, in eerder onderzoek van onder anderen C. Bittremieux en Garnt Stuijveling reeds belicht. Zo staan bijna alle beschouwers – al dan niet onder verwijzing naar genoemde onderzoekers – stil bij de kenmerkende aanspreking van Elsschots verzen en het daarmee samenhangende thema van de falende communicatie. Markante uitzondering op die spreek situatie vormt overigens ‘Het Huwelijk’, wat aan Hans Vandevoorde de opmerking ontlokt dat het daarom misschien wel Elsschots bekendste is. Ook het kenmerkende moedermotief dat is omringd met thema’s van wroeging en spijt wordt in verschillende bijdragen uitgelicht, net als de wijze waarop Elsschot in zijn werk (stakkerige) types neerzet.

Willem Elsschot. Dichter is in uiterlijk, opzet en uitvoering een bijzonder aantrekkelijk boek voor zowel de literatuur liefhebber als de vakgenoot die kennis wil nemen van Elsschots gedichten. Of het achterelkaar lezen van de gedichten echt nieuwe inzichten voorbrengt rond Elsschots poëzie en functioneren als dichter is minder evident. De bundel bevestigt uiteindelijk wat Ter Braak al in 1934 opmerkte over de gedichten namelijk dat zij een ‘aanvulling’ vormt op het proza: in de verzen leren we de ‘bewogen gevoelsmensch’ kennen (92).

De doelstelling om de hedendaagse lezer te verleiden Elsschot (weer) te gaan lezen toont de schatplichtigheid van *Willem Elsschot. Dichter* aan het project ‘Herontdek Elsschot’ van uitgeverij Polis. Sinds Polis in 2016 de rechten op Elsschots verzameld werk overnam, spant de uitgeverij zich in om het oeuvre een nog grotere bekendheid te geven, in het bijzonder onder twintigers en dertigers. Ik kan alleen maar hopen dat *Willem Elsschot. Dichter* daar een bijdrage aan levert, maar of die hoop werkelijkheid wordt is de vraag. De bijdragen geschreven door veelal academische poëzielezers zijn daar – ben ik bang – vaak te specialistisch voor. Vermoedelijk dat de modern ogende heruitgaven van het proza, voorzien van nieuwe nawoorden daar beter geschikt voor zijn. Hoewel? Met het oog op de hedendaagse, jonge lezer wil ik nog het prikkelende verband noemen dat Vandevoorde vermoedt en dat ook Rymenants aanhaalt in zijn bijdrage over ‘De Bult spreekt’ tussen de dichter Elsschot en de Rotterdamse chansonnier J.H. Speenhoff. Volgens Vandevoorde zou Elsschot de opvattingen van Speenhoff over het lied hebben geadopteerd als programma voor zijn poëzie. Deze connectie biedt een onverwacht antwoord op de vraag van de redacteuren of Elsschots poëzie nog ‘tot ons spreekt’. De meeste auteurs van *Willem Elsschot. Dichter* zijn het er over eens dat Elsschots verzen op zichzelf beschouwd amper overeind blijven, maar misschien doen ze het wel heel goed op muziek? Mocht uitgeverij Polis het project ‘Herontdek Elsschot’ willen uitbreiden, dan lijkt mij *Willem Elsschot. Volkszanger*, een muzikale vertolking van de verzen, helemaal geen gek idee.

MARIEKE WINKLER
Open Universiteit

Indisch Den Haag in vijftig columns

Herman Salomonson, *Indisch leven in Den Haag, 1930-1940. Vijftig columns uit De Indische Verlofganger*. Bezorgd en ingeleid door Gerard Termorshuizen en Coen van 't Veer. Hilversum: Verloren, 2018. 183 p., ill. ISBN 9-789087-047207. Prijs: € 19,00.



In *Indisch leven in Den Haag, 1930-1940* maakt de lezer kennis met columns uit *De Indische verlofganger* van Herman Salomonson (1891-1942), geselecteerd en bezorgd door Gerard Termorshuizen en Coen van 't Veer. Termorshuizen en Van 't Veer zijn geen onbekenden op het terrein van de Indische letteren. Termorshuizen publiceerde onder meer een indrukwekkende tweedelige geschiedenis van de Indische dagbladpers, *Journalisten en heethoofden* (2001) en *Realisten en reactionairen* (2011), alsmede een biografie van de bekende Indische journalist en schrijver P.A. Daum (1988). In 2015 verscheen *Een humaan koloniaal*, zijn biografie van Salomonson. Van 't Veer bezorgde reeds de heruitgave van *Zoutwaterliefde* (2006), een roman uit de jaren dertig van Salomonson

over een reis per mailboot naar Indië. Hij werkt tevens aan een proefschrift over de zeereis tussen Nederland en Indië in fictie. Met *Indisch leven in Den Haag, 1930-1940* onthalen deze auteurs ons op een stukje Indië in Nederland gezien door de ogen van een inmiddels bijna vergeten, maar ooit in Indische kringen uitermate populaire journalist en schrijver.

Wie was deze figuur? Salomonson werd geboren in een Joods-Indische familie te Amsterdam. Tijdens zijn studententijd in Delft, waar hij studeerde voor civiel ingenieur, ontdekte hij zijn liefde voor het schrijversvak. Hij begon te schrijven voor verschillende Hollandse dag- en weekbladen en zou zich ontwikkelen tot een veelzijdig auteur, die onder meer journalistieke stukken, columns en verhalend proza schreef, maar hij verwierf naam en faam met zijn rijmkronieken onder het pseudoniem Melis Stoke (ontleend aan een kronieken schrijvende monnik uit de veertiende eeuw). Zijn talenten bleven, zowel in het moederland als in de kolonie, niet onopgemerkt en toen de kans zich voordeed om in Indië als hoofdredacteur van de *Java Bode* aan de slag te gaan, greep hij die met beide handen aan. Na enkele jaren voor de oudste krant van Batavia gewerkt te hebben werd hij benaderd door persmagnaat Dominique Berretty – een fascinerende Indische figuur over wie onlangs de biografie *Een groots en meeslepend leven* (2018) verscheen, eveneens van de hand van Termorshuizen en Van 't Veer, – om directeur van het Indisch persbureau (Aneta) in Den Haag te worden. Aldus geschiedde en Salomonson keerde terug naar Nederland.

In de jaren dertig kwamen er ieder jaar zo'n negenduizend Indischgasten uit de kolonie naar het moederland en Den Haag was de plek waar zij veelal naartoe trokken. 'Eigenlijk is heel 's-Gravenhage één groot Hotel des Indes', zo schreef Salomonson in een van zijn columns. Hij raakte na zijn terugkeer betrokken bij *De Indische verlofganger*, een verenigingsblad voor Indischgasten in Den Haag.

Deze Indischgasten vormden een bont gezelschap van, in de woorden van Salomonson, ‘Indische doortrekkers, Indische thuiskerenden, verlofgangers en gepensioneerden’, die door middel van het blad op de hoogte konden blijven van het nieuws uit de kolonie, van praktische adviezen voor een aangenaam verblijf *in patria* voorzien werden en in de gelegenheid gesteld werden om contact met elkaar te houden (het blad publiceerde bijvoorbeeld de passagierslijsten van mailboten die uit Indië naar Nederland vertrokken). Salomonson schreef voor *De Indische Verlofganger* bijna driehonderd columns die tussen 8 juli 1932 en 3 mei 1940 gepubliceerd werden in de rubriek ‘Indisch leven in de residentie’ en later ‘Indië in Den Haag’, waarvan er vijftig in *Indisch leven in Den Haag, 1930-1940* opgenomen zijn.

Wat de Indischgasten in Den Haag verbond, was dat zij ‘anders’ waren dan de Hollanders die nooit huis en haard verlaten hadden voor een avontuur in de tropen. Indië had een onmiskenbare invloed op diegenen die er geboren werden, opgroeiden of een poos verbleven – of zoals de Indische journalist Willem Walraven Goethe eens geciteerde: ‘niemand wandelt ongestraft onder palmbomen’. Het nostalgisch terugverlangen naar Indië en het herscheppen van een ‘Indische sfeer’ in het ‘kille’ (niet alleen koude, maar ook vaak ongestuvrije) Holland vormden eveneens belangrijke thema’s die verband hielden met hun gedeelde gevoel van anders-zijn. Dat en meer komt allemaal tot uitdrukking in de columns van Salomonson, die door de samenstellers van de bundel in vier thema’s zijn ondergebracht: 1. De lotgevallen van de mensen uit Indië in Den Haag; 2. Indische gewoonten en gebruiken, maar ook de invloed van Indië op de Nederlandse taal en literatuur; 3. Indischgasten (al dan niet voor het eerst) op weg naar de kolonie; 4. Middelen om met Indië te communiceren (en dat werden er steeds meer, te denken valt aan de intrede van de luchtpost en opkomst van de radio-telefonie).

Het is Salomonson die met zijn columns de Indischgasten *in patria* een stem gaf. Bovendien is elke column uit de bundel van een foto voorzien, waardoor Indisch Den Haag niet alleen door middel van tekst maar ook door middel van beeld tot leven gebracht wordt. *Indisch leven in Den Haag, 1930-1940* laat het materiaal zo veel mogelijk ‘voor zich’ spreken door na een biografische en cultuurhistorische schets de columns vrijwel onbecommentarieerd te presenteren (hier en daar wordt voor de moderne lezer een woord verklaard of begrip uitgelegd). Dit boek biedt dan ook geen postkoloniale discoursanalyse en pretendeert evenmin een wetenschappelijke studie naar het leven en werk van Salomonson te zijn (daarvoor kan men in de biografie die Termorshuizen over hem schreef terecht), maar voor wie een indruk wil krijgen van hetgeen er leefde onder de Indischgasten in Den Haag in een periode van snelle sociale en technologische ontwikkelingen biedt het een caleidoscopisch beeld van het Indische leven dat achter de Hollandse duinen schuilging. Daarmee vestigen Termorshuizen en Van ‘t Veer de aandacht op een onderbelicht stukje koloniale geschiedenis dat tot nu toe maar heel weinig in beeld gebracht en zeker nadere beschouwing waard is.

PETRA BOUDEWIJN

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Een schitterend voorbeeld van ‘foreignisation’

A. Roland Holst, trans. Roger Kuin, *A Winter by the Sea*. Berkeley: Ian Jackson, 2017. 148 p. ISBN 978-1-944769-58-1. Prijs: \$ 36,00.



A WINTER BY
THE SEA by
A. ROLAND HOLST

TRANSLATED
INTO VERSE BY
ROGER KUIN

IAN JACKSON
2017

Hoe meer vertalingen van een literair werk – in dit geval de dichtbundel *Een winter aan zee* (1937) van Adriaan Roland Holst – hoe beter de rijkdom van het oorspronkelijke gedicht te appreciëren. Ik verkies zo'n aanpak boven de negatief-kritische waarbij de criticus vertaling en brontekst vergelijkt en zodoende de onmogelijkheid van vertaling demonstreert. Dus hoewel *A Winter by the Sea* verschenen is in een prachtige tweetalige uitgave, zal ik me in de positie van de gewone Engelstalige

lezer opstellen en de Nederlandse tekst buiten beschouwing laten. Toch blijkt deze laatste niet overbodig, want er is voor een facsimile van het manuscript gekozen, een effectieve manier om de aanwezigheid van de dichter te onderstrepen. Op de voorkant van het boek staan de namen van de dichter en van de vertaler Roger Kuin beide in het rood gedrukt. De laatste is terecht zichtbaar gemaakt als co-schepper van de gedichtencyclus.

In *A Winter by the Sea* weet Roger Kuin zeer belangrijke en fundamentele aspecten van de poëzie van Adriaan Roland Holst in het Engels weer te geven: vooral het rijm en de eigen stem van Roland Holst, die Kuin in zijn nuttige voorwoord als volgt karakteriseert: 'Roland Holst was in many ways a poet of the turn of the century: his language and style are formal, dense and hieratic' (vii). En het taalgebruik in *Een winter aan zee* in het bijzonder beschrijft Kuin in nogal mannelijke termen van meesterschap over de taal: 'this harsh insistent melody that tames the dour Dutch tongue with an inward mastery, shaping it in controlled violence to the image of a tortured soul' (viii). Dit oordeel beschouw ik als een interpretatie van *Een winter aan zee* die sterk overeenkomt met de resulterende vertaling, zodat ik veronderstel dat het als onuitgesproken element van de vertaalstrategie fungeert. Persoonlijk kan ik de visie op de 'dour Dutch tongue' – 'dour' betekent streng, onbuigzaam – niet delen, want het Nederlands heb ik als speels en flexibel leren kennen. Een taal heeft bovendien geen inherent karakter, alleen verschillende groepen gebruikers met verschillende stijlen en praktijken. Ook de dichter Roland Holst gaat op een eigen manier met de Nederlandse taal om, maar waar Kuin geweld en controle ziet, leg ik de nadruk liever op de zeer genuanceerde vorm van expressie die hij hanteert. De strengheid die Kuin opmerkt, zit volgens mij niet zo zeer in de taal, maar in één belangrijk aspect van de gedichten: namelijk de strakke vorm die Kuin op een indrukwekkende manier weet over te brengen op het Engels. Zowel het rijmschema als het metrum past hij onveranderd toe in de nieuwe taal – een bewonderenswaardige prestatie die men alleen vindt in de beste poëzievertalingen, zoals bijvoorbeeld Gorters *Poems of 1890* (2015) vertaald door Paul Vincent.

A Winter by the Sea bevat 63 gedichten, in tien groepen van verschillende omvang, die een persoonlijk verlies vertalen in een intense ervaring op grotere schaal dan het

persoonlijke – die van tijd, licht, zee, wind, wereld en aarde. De vertaalkeuze voor de vorm dwingt lexicon en syntaxis soms in ongewoon woordgebruik en moeilijk te ontleden structuren in het Engels. Zie bijvoorbeeld het zevende gedicht uit de derde serie:

The radiant beings' warfare
 lessons around the star;
 and slowly it is seen there
 descends another dark
 than evening. From what far
 it hails none knows, but when
 wind squalls lone men remark
 wan wings beyond their ken. (49)

Het is niet makkelijk om bij een eerste of zelfs tweede lezing de ongewone combinatie 'From what far' te begrijpen. Elisie, waarbij 'far' gelezen wordt als 'far place', biedt een oplossing. En de syntaxis van regel 4 laat zich pas ontsluiten als men beseft dat het artikel 'the' ontbreekt voor 'wind', en dat 'squalls' geen zelfstandig naamwoord maar een werkwoord is, en dat hetzelfde voor 'remark' geldt. Zulke minder frequente wendingen en woorden creëren een erg dichtertelijke taal, die sommige lezers aanmoedigt om actief met de taal om te gaan – met woorden en woordcombinaties te spelen – en zodoende mee te schrijven aan het gedicht. Bovendien beleeft de Engelse lezer van het gedicht het plezier van ritme en klankpatronen, wat ik zie als weer een aanmoediging aan de lezer, ditmaal om het gedicht hardop te lezen.

Roger Kuin is zich ervan bewust dat de keuze voor de vorm het hierboven beschreven effect heeft: 'Readers will find the result difficult, but not, I like to think, more so than Dutch readers, particularly today, find the original' (viii). Hoewel ik het met hem eens ben dat huidige Nederlandse lezers de gedichten van Roland Holst moeilijk zullen vinden om te lezen, denk ik dat Engelstalige lezers het af en toe nog moeilijker zullen hebben. Neem de regels 'Poker-stirred by what burning/muse still the cinders?' (Van welke brand doorrakelt/peinzen de sintels?). Het is zeer zeldzaam in twintigste-eeuwse Engelse poëzie dat men inversie van subject en werkwoord vindt, want de woordvolgorde van het Engels is sowieso minder flexibel dan die van het Nederlands. Omdat 'muse' voorkomt in de positie van eerste element van de regel verwacht men een zelfstandig naamwoord, terwijl blijkt dat dit niet het geval kan zijn. Dit vind ik een schitterend voorbeeld van 'foreignisation', zoals trouwens het vertaalde werk als geheel. In Kuins vertaling maken de vreemde Nederlandse structuren deel uit van de Engelstalige teksten.

In de gedichten lijkt de sfeer van verlatenheid, de tijdloze melancholie, 'crystal cold', 'dark light' en 'dull grief' te heersen, maar het steeds terugkerende woord 'yearning' duidt aan dat er ook een positieve energie is in de cyclus. Af en toe breekt de zon door, het hart leeft nog, heimwee (yearning) heeft een eigen kracht, en het lyrisch subject geeft toe: 'I/ from the heart too now need/this new humility' (83).

Het laatste woord geef ik aan de poëzie: een bijzonder mooi vers waarin het leven zich in de vorm van talige creativiteit weer laat voelen.

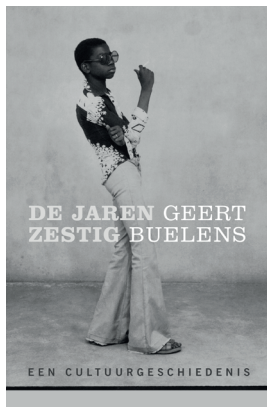
They said my song would end
 in airy void and cold –
 They did not understand
 yearning's great power: it makes

of eye and ear a bold
wound and, scorching hot
the language with firedrakes,
plumbs what the world forgot. (85)

JANE FENOULHET
University College London

Geschiedenis als optelsom

Geert Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam: Ambo/Anthos, 2018. 880 p., ill. ISBN 978-90-2632-939-5. Prijs: € 49,99.



In zijn befaamde artikel 'Conjectures on World Literature' (2000) schrijft Franco Moretti dat onderzoek binnen de vergelijkende letterkunde zich voornamelijk heeft afgespeeld rond de Rijn, en dat het vakgebied moet trachten de eerder door Goethe en Marx uitgesproken ambitie van een wereldliteratuur waar te maken. Omdat louter meer lezen niet kan volstaan, introduceert Moretti de methode van 'distant reading': onderzoek op basis van data-analyse en secundaire literatuur '*without a single direct textual reading*'.² Hoewel Geert Buelens elders zijn interesse in Moretti's werk heeft uitgesproken, kiest hij in zijn nieuwste boek *De jaren zestig*, een cultuurgeschiedenis met globale reikwijdte, voor de tegenovergestelde aanpak door ontzettend veel primair materiaal tot zich te nemen. Anders dan de Stanford-professor doet Buelens daar geen verslag van in een kort en hevig met voetnoten

gelardeerd essay, ook niet via ietwat reducerende en provocerende syntheses, maar in een lijvig werk dat als potentieel protestwapen kan wedijveren met de beruchte bakstenen uit mei '68: 840 dichtbedrukte pagina's waarin al het materiaal wordt tentoongespreid.

Dat materiaal is dus in de eerste plaats cultureel. Buelens heeft veel aandacht voor kunstenaars, literatoren, intellectuelen als getuigen en seismologen van een veranderende tijd en mentaliteit. Literatuur neemt daarbij een veeleer marginale positie in; het zwaartepunt ligt bij film en muziek, maar tevens besteedt Buelens aandacht aan de jaargangen van tijdschriften als *Life* en *Paris-Match* en aan tentoonstellingen allerhande. Het boek ordent dat materiaal via thematische hoofdstukken over werk, kennis, liefde of hoop, en via hoofdstukken die de jaartallen 1960 tot 1970 volgen. Op die manier kan Buelens tevens een overzicht bieden van belangrijke politieke en sociale gebeurtenissen, de verwerking of neerslag daarvan in de artistieke productie en de rol die kunstenaars of andere culturele actoren hierin speelden als aanstichters of als voorwerp van consternatie bij de machthebbers.

² F. Moretti, 'Conjectures of World Literature', in: *New Left Review*, 1, januari-februari 2000, 54-68 (citaat op p. 57).

Zoals wel vaker bij Buelens' werk kan ik niet anders dan onder de indruk zijn van de hoeveelheid verzamelde materiaal en onder de bekoring te vallen van de ambitie die uit een dergelijk project spreekt. Hoewel deze mondiale cultuurgeschiedenis van de jaren zestig allesbehalve pretendeert een plaats in de Nederlandse letterkunde in te nemen heeft Buelens de afgelopen jaren al verschillende malen geijverd voor een neerlandistiek die zich niet langer ophoudt tussen Hugo Claus' Oostende en W.F. Hermans' Groningen, maar zich een internationaal perspectief aanmeent.³ Zijn eigen boekprojecten volgen dat uitgezette programma door volop de vergelijkende kaart te trekken, maar wijken er van af door niet in de eerste plaats een bijdrage aan de neerlandistiek te willen leveren. *Europa Europa!* is een correctie op de Angelsaksische dominantie in de studie van de Europese poëzie van de Eerste Wereldoorlog, terwijl *De jaren zestig* een vergelijkbare corrigerende intentie heeft door niet enkel de schijnwerper op Parijs, Berkeley, New York, Londen en Leuven te plaatsen, maar ook op het Oosten (de landen achter het IJzeren Gordijn en Azië) en het globale Zuiden.

Die beweging levert zonder meer de grootste verdienste van het boek op. Buelens delft een vergeten en onderdrukte geschiedenis op en geeft overtuigend aan in welke mate de zwarte cultuur en de politiek van de dekolonisatie invloedrijk is geweest voor de westerse (protest)cultuur in de jaren zestig: 'de bronnen van de globale tegencultuur zijn te vinden in de antikoloniale en antiracistische geschriften en bewegingen uit de jaren dertig, veertig, vijftig en vroege jaren zestig' (821). Daarnaast bestaat de waarde van dit werk zonder meer in de rijkdom van het opgediepte materiaal zelf, waaruit iedere onderzoeker naar hartenlust kan plukken voor eigen projecten en colleges. Er recht aan willen doen zou slechts een herhaalde opsomming ervan kunnen zijn.

Opsommen doet Buelens zelf overigens al om alle stof een plek te geven. De hoofdstukken worden onderbroken door al dan niet toegelichte lijstjes als '10 liedjes uit 196x' of '10 films uit de Tjecho-Slowaakse nouvelle vague'. Op die manier wordt *De jaren zestig* naast een geschiedschrijving tevens een culturele gids die mij vooral feitelijk onder de neus wrijft hoe weinig niet-Westers (niet-Frans, niet-Amerikaans) materiaal uit de jaren zestig circuleert en aanwezig is in ons cultureel geheugen. Opsommen vormt in zekere zin tevens de manier waarop Buelens te werk gaat, en dat brengt me bij enkele methodologische, conceptuele en uiteindelijk ook politieke bedenkingen.

Bijna negenhonderd pagina's! – 'Hallo, tot ziens,' zou je met dé band van de jaren zestig willen zeggen. Hoe representeer je een decennium uit de geschiedenis van de wereld? Een vaak gehanteerde methode bestaat uit de analyse van enkele als representatief opgevatte casussen. Die valt vervolgens het best op te vatten als een voorlopige generalisering die anderen vervolgens kunnen testen, bijstellen, uitwerken of verwerpen. Buelens kiest daarentegen volop voor de accumulatie van zoveel mogelijk verhalen, anekdotes, culturele producten en evenementen. Nergens maakt

³ G. Buelens, 'Drie manieren om naar internationalisering te kijken. Over de studie van de moderne Nederlandse literatuur in Europees verband,' in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 125, 2009, 116-121; 'Het bijzondere van de literatuur als cultuurhistorisch verschijnsel. Over neerlandistiek, geschiedschrijving en historiografie', in: *Vooys*, 29, 2011, 3, 6-16; 'Naar een Vergelijkende Neerlandistiek: keynote lezing IVN', 5 september 2018, <www.platformleest.org>.

hij die claim, maar de daarbij onderliggende assumptie of motivatie moet wel die zijn dat méér materiaal zorgt voor een vollediger en waarachtigere representatie.

Ik zou Buelens niet willen verdenken van een geloof in een onbemiddelde weergave, maar het is niettemin opvallend hoe weinig het boek stilstaat bij het historische karakter van mediatische en artistieke *vormen* van representatie. Zo geven zijn besprekingen van films zich vooral over aan een parafrase van de inhoud, die vaak als een venster op de werkelijkheid wordt beschouwd: ‘*Nothing But a Man* (Michael Roemer, 1964) [...] toonde hoe dat [discriminatie van zwarte arbeiders in de zuidelijke Amerikaanse staten] concreet in zijn werk ging’ (453). Over Godards *Une femme mariée* (1964) schrijft Buelens dat de film de invloed van de consumptiemaatschappij op de vrouwelijke identiteit presenteert, maar laat hij buiten beschouwing hoe Godard de beeldtaal daarvan gebruikt en radicaliseert in zijn filmisch onderzoek ervan. Wat deze film ‘misogyne trekjes’ (215) geeft, is dat Godard vrouwen niet op een andere manier representeert noch de mannelijke seksualiteit problematiseert.⁴

Deze (toegegeven) detailkritiek brengt me bij een conceptuele bedenking. In een kort ‘Vooraf’ schrijft Buelens: ‘De omwentelingen van de jaren zestig betroffen zeer zeker politiek en seksualiteit, maar bovenal waren ze cultureel van aard’ (9). Maar wat moeten we nu precies begrijpen als cultuur? Gaat het hem om ‘cultuur’ in de nauwe, subjectieve en artistieke zin of om ‘cultuur’ in de meer bredere betekenis van manieren van leven? (Zeker is alvast dat die eerste voor Buelens bepalend is voor de tweede. Zo besluit Buelens over de Europese vertalingen van *Sex and the Single Girl* (1962) van Helen Gurly Brown: ‘En daarmee kreeg deze vermarkte visie op liefde en seksualiteit in deze regionen al snel voet aan de grond’ (215). Dat is te veel eer voor eender welk boek; veeleer komt het boek terecht in een cultuur die verschuift en mede het klimaat schept voor de aanvaardende en positieve interpretatie van het boek). Welke deelcategorieën zijn er, hoe circuleren cultuurmaterialen en in welke mate is de tegencultuur (bijvoorbeeld Godard) betrokken en ingebed in de dominante cultuur (e.g. reclame)? Buelens geeft van al deze zaken zonder meer voorbeelden, maar weigert hierin patronen te schetsen, tot (deel)syntheses te komen, of een zekere ordening te scheppen.

Dit betekent niet dat het boek een neutrale weergave zou zijn en niet bol staat van de waardeoordelen. Al is ook dat niet altijd zo duidelijk. Neem de volgende passages: ‘Ook voor wie zelfbestuur centraal op de eigen agenda had staan, konden dus blijkbaar pragmatische (dat vele Sovjetgeld) en ideologische redenen (het wereldcommunisme) zwaarder wegen dan het verlangen van een broedervolk een eigen pad te mogen uittekenen’ (664; over de communistische onderdrukking van de Praagse Lente); ‘De romantische helden uit *Pierrot le fou* zouden het zeker eens zijn geweest met de goeroe van Nieuw Links [Marcuse]. (...) [De arbeiders] maten hun levenskwaliteit niet af aan het aantal ware gedachten waartoe ze in staat waren geweest, maar aan het comfort waarmee zij en hun gezinsleden hun concrete bestaan konden verlichten’ (443). Zijn dit beschrijvingen die het onverzoenbare van verschillende groepen in de samenleving moeten aankaarten, of oordelen over een politieke en intellectuele elite die zich niet houdt aan of zich verliest in hun eigen idealen? In elk geval had Buelens meer aandacht mogen hebben voor de politieke en

⁴ L. Mulvey & C. MacCabe, ‘Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard’, in: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Baskingstoke, 1989, 49-62.

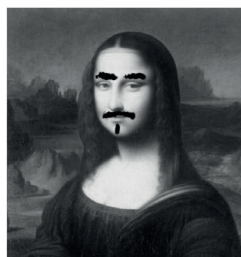
economische factoren die een inperking vormen op wat cultureel mogelijk is. ‘Geluk, dat is een optelsom,’ citeert Buelens een personage uit Agnès Varda’s *Le bonheur*, maar meer dan een optelsom lijkt de geschiedenis mij een geheel aan relaties en dat komt hier niet altijd even sterk naar voren.

Deze methodologische en conceptuele onhelderheid maken *De jaren zestig* soms tot een ietwat onhandelbaar en ook wel ongericht boek, wat mij tot de politieke bedenking brengt. Had Buelens de diachrone dimensie niet meer kunnen benadrukken en een meer expliciete politieke interventie kunnen maken, zoals de intellectuelen en schrijvers die zijn voorkeur dragen, in plaats van voornamelijk synchroon en cultuurhistorisch te werk te gaan en de jaren zestig in geaccumuleerde vorm weer te geven? Zou een geschiedenisboek met een krachtigere synthese van de alternatieven en de politieke experimenten van de ‘Global South’ niet een sterkere interventie zijn om bij te dragen aan het denken over oplossingen voor problemen die toen al werden aangekaart maar nu nog steeds doorleven? Ook dat zijn ambitieuze vragen voor de humane wetenschappen; ik zie Geert Buelens er graag mee aan de slag gaan.

HANS DEMEYER
University College London

Ilja Leonard Pfeijffer: de vorm en de vent

Marc van Oostendorp, *Waar wordt geschreeuwd is taal vacant. De taal van Ilja Leonard Pfeijffer*. Varik: Uitgeverij de Weideblik, 2018. ISBN 978-90-7776-776-4. Prijs: € 12,50.



MARC VAN OOSTENDORP
WAAR WORDT DE TAAL
GESCHREEUWD VAN
IS TAAL ILJA LEONARD
VACANT PFEIJFFER
DE WEIDEBLIK

Het gebeurt wel eens dat fans zich zodanig identificeren met de wereld van een literair werk dat ze die wereld willen voortzetten, uitbreiden en zelfs naar hun hand zetten. In *fanfiction* worden die wensen werkelijkheid. Marc van Oostendorps *Waar wordt geschreeuwd is taal vacant. De taal van Ilja Leonard Pfeijffer* lijkt soms op zo’n *fanfiction* die het literaire universum van Pfeijffer uitbreidt, trouw aan de uitgangspunten ervan. Schreef Pfeijffer met *Harde feiten* honderd romans van maximaal vijfhonderd woorden, dan schrijft Van Oostendorp vijftig korte hoofdstukken over facetten van Pfeijffer naar aanleiding van diens vijftigste verjaardag. Van Oostendorp belicht een hele reeks aspecten van Pfeijffers werk die hij eerst als een feuilleton – aanvankelijk een ‘zomerserie’ – van 24 juli 2017 tot 17 januari 2018 in het online tijdschrift *Neerlandistiek.nl* laat verschijnen. Voerde Pfeijffers

La Superba tal van scènes op met gesprekken op terrasjes, dan integreert Van Oostendorp een gesprek met de auteur op een Genuees terras in zijn boek. Richtte de naar Genua verhuisde auteur zich in *Brieven uit Genua* tot zijn jongere zelf in een van de reeksen brieven, dan neemt zijn fan een geestige brief aan diezelfde jongere Pfeijffer op om hem te vragen in de academische wereld te blijven.

Waar wordt geschreeuwd is taal vacant zit vol van creatieve en persoonlijke responsen op het werk van Pfeijffer, zoals een lijstje met pornografische woorden uit het oeuvre of een overzicht van de 92 gerechten in *Het ware leven, een roman*. Van Oostendorp kent niet alleen Pfeijffers werk in al zijn breedte – van de poëzie en de romans tot de columns en de theaterstukken – maar heeft ook een persoonlijke band met de schrijver en neemt een aantal interacties met hem op in zijn stukjes. De bundel is misschien een kwestie van *fandom*, maar dus zeker ook het getuigenis van een vriendschap. Dat levert een interessante inkijk op, die voor de studie van Pfeijffer zonder meer waardevol is: zo leren we de stijl van Pfeijffer als stijleraar kennen en krijgen we het gedicht te lezen dat de negentienjarige Pfeijffer schreef in het poesiealbum van Van Oostendorp.

Eigen aan de fan is dat hij meedenkt en niet tegendraads leest. Van Oostendorp laat de Pfeijfferstudie grotendeels links liggen, maar verdedigt Pfeijffer wel tegen zijn critici, zoals Herman Franke of Johan Sonnenschein, en blijft dicht bij de vermoede intenties van de auteur. Hij lijkt de validiteit van de interpretatie met andere woorden bij de bewuste horizon van de auteur te leggen. In zijn opmerkelijke en vindingrijke lectuur van het werk blijft de persoonlijkheid van de auteur in feite een toetssteen. Pfeijffer is een Vent, zo maken we op uit het boek. De hoofdstuktitels zijn ludieke allusies op die meervoudige auteurspersoonlijkheid van Pfeijffer: ‘As a young man’, ‘Als Gerrit Komrij’, ‘Als klassiek schrijver’, ‘Als verticaal toerist’ enzovoort.

Op andere plekken beklemtoont Van Oostendorp niet de vent maar het primaat van de vorm. Daarmee komen we bij de oorspronkelijke opzet van het boek: het gaat om de taal van Pfeijffer. Het uitgangspunt zijn de liefde voor de taal en de overweldigende vormbeheersing van de auteur. ‘Taal’ moeten we hier breed opvatten: het gaat zowel om stilistische keuzes als om minder voor de hand liggende motieven die Van Oostendorp opvist uit Pfeijffers taalvijver. Hij maakt ons als lezers attent op de kunst van het zitten die de personages van Pfeijffer beoefenen en op het motief van de glimlach in *Minister Kwist*. Wat Van Oostendorp over de taal te zeggen heeft, is vaak scherpzinnig en spannend. Hij gaat in op het feit dat Pfeijffer bij het voordragen de k lang aanhoudt, bijvoorbeeld, of hij wijst op de afwisseling van zij en ze, nooit en nimmer. Hij laat zien hoe Pfeijffer de alexandrijn ontdekt als versvorm. In de loop van het boek komen lexicale, semantische, grammaticale en prosodische aspecten zodoende scherp – zij het altijd erg beknopt – in beeld.

In dat opzicht herinnert het boek aan de klassieke literaire stilistiek die in de context van de filologie zo sterk was. De hoofdstukken zijn prikkelende aanzetten voor een stilistische en filologische studie van Pfeijffer. Elk stukje is ook onbevredigend door dat korte, onaffe, maar wel veelbelovende karakter. Elk hoofdstuk smaakt naar meer. De lezer kan dus maar hopen dat Van Oostendorp ooit eens een studie wijdt aan pakweg Pfeijffers metriek of zijn gebruik van duratieve constructies. *Waar wordt geschreeuwd is taal vacant* is kortom een inventief en enthousiasmerend antwoord op Pfeijffers oeuvre met heel wat kleine vondsten en intrigerende aanzetten voor verder onderzoek naar de poëtica, stijl en de literair-historische positie van Pfeijffer.

LARS BERNAERTS
Universiteit Gent

Een cinematografische lezing van Thomas Roosenboom

Frank van Doeselaar, *Bewegend lezen. Voorstel tot een cinematografische leeshouding*. Leiden: proefschrift Universiteit Leiden, 2017. <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/56274>>



Bewegend lezen: voorstel tot een cinematografische leeshouding, een proefschrift van Frank van Doeselaar verdedigd aan de universiteit van Leiden in 2017, werkt een nieuwe leeshouding uit via een rijk onderzoeksparcours. Centraal daarin staat Van Doeselaars lezing van Thomas Rosenbooms *Gewassen vles* (1994), een mastodontische Nederlandse moderne klassieker – de roman telt meer dan 700 pagina’s – die tegen een heleboel heilige huisjes aanschopt en het genre van de historische roman uitdaagt. Het boek heeft een bijzonder groot beeldend vermogen en daar is het hem om te doen in *Bewegend lezen*. Van Doeselaar stelt namelijk dat Rosenbooms beeldende roman een cinematografische leeshouding uitlokt die

gekenmerkt wordt door een productieve omgang met de tekst op het vlak van receptie – voor de onderzoeker is een cinematografische leeshouding steeds een productieve. Zijn *close reading* van *Gewassen vles* gebruikt hij om die stelling te staven en de leeshouding verder uit te diepen.

Cinematografisch lezen heeft in essentie oog voor de manier waarop beelden worden ingezet in het literaire vertellen. Dat kan door de ontwikkeling van een beeldreeks naast, met of tegen de handelingsreeks (de *histoire* van het verhaal), maar ook door het gebruik van cinematografische technieken: bepaalde *shots* (*over-the-shoulder*, *close-up*), montagetechnieken en kaderingstechnieken. In de beeldreeks kunnen volgens Van Doeselaar tropologische beelden (die refereren aan beeldspraak), zintuiglijke beelden (die verwijzen naar waarneming) en bewustzijnsbeelden (geassocieerd met inbeelding) figureren. Beeldreeks en technieken kunnen in een intermediale dynamiek specifieke elementen van cinema en theater oproepen in literatuur – Van Doeselaar richt zich in het bijzonder op voyeurisme – die bijdragen aan het cinematografisch vertellen (en dus lezen). Cinematografisch lezen heeft ook aandacht voor de werking van thematisch-generische intertekstualiteit en intermedialiteit door middel van beelden in literatuur, wat Van Doeselaar bespreekt met betrekking tot de genres slapstick, pornografie en horror, die hij cinematografisch acht. De onderzoeker toont hoe *Gewassen vles* door middel van beeldreeks, technieken, intermedialiteit en intertekstuele en intermediale referentie een spel speelt met het genre van de historische roman, waartoe het meestal gerekend wordt. Hij wijst erop hoe dat spel een heteropathische identificatie, die open staat voor het bevreedende, in de hand werkt in contrast met een idiopathische identificatie, die enkel het bekende bevestigt (in dit geval een bepaalde omgang met het Nederlands verleden). Hij sluit af door zijn theorie rond cinematografisch lezen praktisch in te bedden in vragen omtrent het hedendaagse literatuuronderwijs in Nederland.

Ontegensprekelijk is *Bewegend lezen* theoretisch zeer sterk omkaderd. Theorie van vrijwel alle pertinente gevestigde waarden, uit het Nederlandse taalgebied en

daarbuiten, wordt aangehaald, maar ook inzichten van minder bekende onderzoekers worden productief verwerkt. Zo schrijft het proefschrift zich in in de hedendaagse wetenschappelijke dialoog terwijl het toch alle klassieke denkers meeneemt. Spreekt Van Doeselaar over exces dan komt Barthes' literair realisme aan bod en met Astruc's concept van de *caméra stylo* verheldert hij de relatie tussen cinema en schrijven, maar ook Sara Ahmeds recente werk rond de culturele politiek van emotie (2014) valt te ontdekken. Dat wil niet zeggen dat Van Doeselaars theoretisch kader volledig is: hij werkt nadrukkelijk vanuit de literatuurwetenschap en in mindere mate de filmtheorie. Dat is enerzijds te begrijpen – een bepaalde disciplinaire positionering en begrenzing houdt het project beheersbaar en de onderzoeksvraag wordt nadrukkelijk vanuit literatuurwetenschappelijk oogpunt gesteld – maar brengt anderzijds ook een aantal opvallende afwezigheden met zich mee. Wat filmnarratologie betreft steunt Van Doeselaar bijvoorbeeld vrijwel volledig op Peter Verstraten, in het bijzonder op diens *Handboek filmnarratologie*, terwijl André Gaudreaults klassieke bijdrage aan de filmnarratologie (1999), sterker geïncorporeerd in *film en media studies*, ontbreekt. Dat is problematisch binnen de explicitering van narratologische ambitie in *Bewegend lezen*.

De doorwrochte lezing van *Gewassen vrees* en de ideeën en concepten die Van Doeselaar daarbij, gesteund door zijn theoretisch kader, ontwikkelt zijn zonder meer hoogstaand, maar toch rijzen er een aantal vragen bij de cinematografische leeshouding die *Bewegend lezen* voorstelt. De vraag in hoeverre de houding van toepassing is op andere, minder uitgesproken beeldende romans, dringt zich bijvoorbeeld op, ook omdat van Doeselaar het paradigmatische karakter van *Gewassen vrees* niet voldoende hard maakt. Zijn uitleg waarom Rosenbooms roman filmisch zou zijn – dat lijkt voor hem een historische kwestie, de beeldendheid van *Gewassen Vrees* wordt filmisch omdat film (voor de onderzoeker) vandaag dominant is – mist ook overtuigingskracht: hoe specifiek filmisch is *Gewassen vrees* in feite? Kan de voorgestelde houding zomaar toegepast worden op alle beeldende romans? Verder is ook niet helemaal duidelijk hoe de roman (of welke tekst dan ook) erin slaagt om, zoals van Doeselaar stelt, een cinematografische lezing uit te lokken. Zo dreigt, alhoewel *Bewegend lezen* zonder twijfel interessante instrumenten biedt om beeldwerking in tekst te beschrijven, de cinematografische leeshouding per se wat te verzanden in een conceptuele oefening. Zonder twijfel een nuttige, want flexibiliteit in leeshouding is inderdaad van belang, maar de conceptueel-theoretische impact van *Bewegend lezen* blijft daarmee beperkt.

Het is vooral de lezing van Rosenbooms roman die zijn voordeel, haalt uit de verweving van Van Doeselaars rijk gestoffeerde cinematografische conceptualisering en de tekst, met virtuoze en minutieuze lezingen van sleutelpassages tot gevolg. Op conceptueel-theoretisch vlak ligt net die verwevenheid wat moeilijk. Cinematografisch lezen en *close reading* worden in *Bewegend lezen* ingebed in generisch-categoriserende en ideologische kwesties en gerelateerd aan onderwijskundige vragen, al worden die laatste overschaduwd door de uitwerking van de leeswijze en de interpretatieve dynamiek. De vragen naar de categorisering van *Gewassen vrees* als historische roman – een minder beklievende vraag, al laat ze van Doeselaar wel toe om in dialoog te treden met ander onderzoek naar de tekst – en naar de manier waarop een cinematografische lezing van Rosenbooms roman (en cinematografisch lezen *tout court*) tot een heteropathische identificatie (met het verleden) leidt worden weliswaar beantwoord, maar minder diepgaand en genuanceerd dan de vraag omtrent cinematografisch

lezen. De tweede vragenreeks, het kader, mist daarmee de pregnantie van de ontwikkeling van de cinematografische leeshouding. Ze maakt echter wel duidelijk hoezeer van Doeselaars proefschrift geanimeerd wordt door alternativiteit: ook cinematografisch lezen wordt resoluut gepresenteerd als een alternatief voor een vermeende klassieke leeshouding. Occasioneel nemen daarbij de afwijzing van het gevestigde en het geloof in de merites van de ontwikkelde leeshouding te zeer de bovenhand. Vooral de uitwerking van het potentieel voor onderwijsvernieuwing van cinematografisch lezen, dat klassiek literaire leraren tegenover ‘beeldende’ jongeren plaats, valt daarbij op en helt, ironisch genoeg natuurlijk, gevaarlijk over naar het belerende. Ook stilistisch is inderdaad een verschuiving merkbaar tussen het kader – met de meer ideologische en praktische vragen – en de ontwikkeling van de cinematografische leeshouding, die het overgrote deel van het proefschrift behelst en in een heldere, directe, descriptievere stijl geschreven is. Van Doeselaars proefschrift is erg duidelijk gestructureerd en genereus met voetnoten die de lezer op weg helpen naar pertinente literatuur. De toegang tot de tekst wordt wel enigszins bemoeilijkt door de opvallend samenvattende inleiding, een uiting van het totaalproject dat *Bewegend lezen* voorstaat.

Met *Bewegend lezen* levert Frank van Doeselaar zonder twijfel een bijzonder waardevolle bijdrage aan de Nederlandse letterkunde. Als *close reading* en als methode is *Bewegend lezen*/bewegend lezen zonder meer sterk, als houding – een geladen begrip – wat problematischer.

CHARLOTTE PYLYSER
KU Leuven

Historische focus en letterkundige blik

Thomas Vaessens, *De Daf van mijn vader*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact, 2018. 271 p. ill. ISBN: 978 90 450 3598 7. Prijs: € 19,99.



Op de achterflap van *De Daf van mijn vader* wordt auteur Thomas Vaessens geïntroduceerd als ‘hoogleraar letterkunde’ en schrijver van ‘een reeks veelbesproken boeken over literatuur’. Maar in deze studie ‘staat de geschiedenis voorop’, zo wordt benadrukt. Dat zou de vraag kunnen oproepen waarom *De Daf van mijn vader* eigenlijk nog besproken moet worden in *Spiegel der Letteren*. Is het omdat wij Vaessens toch als letterkundige blijven zien, en we hem dus *qualitate qua* in een literatuurwetenschappelijk vakblad recenseren, zelfs als hij een expliciet niet-letterkundig boek heeft geschreven? Hoewel het antwoord in de vragen verrat zit, loont het de moeite om de rol die de Nederlandse literatuur en letterkunde spelen in het historische verhaal van Vaessens uit te lichten.

De Daf van mijn vader is een ‘culturele biografie’ van de Daf tegen de achtergrond van de naoorlogse modernisering van Nederland. In 1958 rolde in de Van Doorne’s Automobiel Fabriek (DAF) van de gebroeders

Hub en Wim van Doorne in Eindhoven het eerste exemplaar van deze iconische auto van de band. In 1980 was het gedaan met de ‘truttenschudder’, de bijnaam die het burgerlijke en suffige imago van de Daf symboliseert.

De bedrijfsgeschiedenis van DAF en de wederwaardigheden van de Daf-auto worden in het prachtig vormgegeven *De Daf van mijn vader* met veel vaart en aan de hand van inzichtelijke en vaak ook amusante voorbeelden uit de doeken gedaan. Onder dat oppervlakteverhaal is het Vaessens evenwel om iets groters te doen: gebruikmakend van ‘de veronachtzaming van de auto in ons denken en schrijven over cultuur en geschiedenis’ (8) wil hij kritische voetnoten plaatsen bij de ‘officiële geschiedschrijving’ van het naoorlogse Nederland. Dit komt met name tot uitdrukking in het enigszins polemisch ingestoken eerste hoofdstuk. Hierin problematiseert hij het traditionele en ook wat mythische beeld van de behoudende jaren vijftig en de revolutionaire jaren zestig aan de hand van het levensverhaal van Hub van Doorne.

Vaessens’ vertrekpunt is een ‘inmiddels klassieke controverse in de geschiedschrijving’ over wie er verantwoordelijk is voor de modernisering van Nederland. De these van de ‘breuk’ staat daarbij tegenover de ‘continuïteitstheze’. In de eerste visie, met Hans Righart als belangrijkste vertegenwoordiger, is de modernisering een gevolg van het generatieconflict in de jaren zestig waarbij een luidruchtige protestgeneratie afrekende met haar gezapige voorgangers. De tweede visie, met James Kennedy als woordvoerder, stelt daarentegen dat het de ‘de-escalerende houding’ van de oudere elites is geweest die de modernisering heeft voorbereid en begeleid. Vaessens nu opteert voor een derde weg. Beide richtingen hebben zich namelijk geconcentreerd op ‘mensen die zich *uiten*, dan wel analyserend en historiserend, dan wel provocerend en politiek’. Van Doorne was eerder een moderniseerder van de daad dan van het woord, en daardoor heeft hij nooit een rol in het officiële verhaal gespeeld.

Problematisch voor de geschiedschrijver die zich meer op de daad dan op het woord wil richten, is een gebrek aan geschreven bronnen, aan *uitingen* om zijn verhaal mee te illustreren. Daarom neemt Vaessens zijn toevlucht tot de literatuur. Zijn bron is *De grote voltige* van Antoon Coolen, een zich in het midden van de jaren vijftig afspelende sleutelroman over het Deurne waar zowel Van Doorne als Coolen woonachtig waren. ‘Wat gebeurt er als we Coolens literaire enscenering van de geschiedenis confronteren met de inzichten van de officiële geschiedschrijving in het snel veranderende Nederland van na de Tweede Wereldoorlog?’ (30). In feite blijkt er niet zo heel veel verschil qua inzichten, maar wel in de *situering* ervan: al in de jaren vijftig voltrok zich de moderniseringsagenda die in de geschiedschrijving aan de *sixties* is toegekend, en niet in ‘magies centrum’ Amsterdam maar in Zuid-oost-Brabant: ‘Coolen bood Van Doorne in *De grote voltige* een podium dat de industrieel later in de officiële geschiedschrijving nooit meer zou krijgen, georiënteerd als die was op de rol van Randstedelijke intellectuelen.’ (43)

Vervolgens doet Vaessens in het tweede hoofdstuk een stap terug in de tijd om te laten zien hoe uitgerekend een afgelegen gebied als de Peel, ‘de bakermat van DAF’, als gevolg van economische factoren de symboliek van moderniteit en mobiliteit kon gaan belichamen. In dit hoofdstuk wordt de *coming of age* van Hub van Doorne in de Peel gekoppeld aan romans van *middlebrow* schrijvers als H.H.J. Maas, Antoon Coolen en Toon Kortooms die in deze streek gesitueerd zijn, maar de meeste aandacht gaat uit naar een jongensboek van autojournalist Hans Ebeling, *De jonge Hub van Doorne*. Cruciaal voor diens ontwikkeling zou een ontmoeting met dokter Hendrik Wiegiersma in 1910 zijn geweest, de eerste bezitter van een

automobiel, maar volgens Vaessens kwam die pas in 1917 in Deurne wonen. Vaessens spreekt van een ‘literaire vondst’ – ‘want dat is het’ voegt hij daar voor de zekerheid nog aan toe. Een kanttekening daarbij is dat Ebeling dit zo uit de mond van Van Doorne heeft opgetekend, zoals ook Vaessens overigens al aangeeft; de fabrikant is hier dus de fabuleerder, niet de schrijver-biograaf. Niettemin laat een en ander fraai zien hoe Van Doornes levensgeschiedenis wordt ingepast in de mythologie van de streek: ‘Het verhaal van de Daf is innig verweven met de Peelvertellingen van mobiliteit en modernisering’ (51).

Aan de hand van vijf thematische invalshoeken, verdeeld over evenzovele hoofdstukken, bespreekt Vaessens in het vervolg telkens een aspect van de Daf in de context van een aantal fenomenen of ontwikkelingen die als de typerende kenmerken van de naoorlogse modernisering worden beschouwd: de Daf als ‘vrouwenauto’ te midden van de tweede feministische golf (hoofdstuk 3); het mislukte exportavontuur van DAF als symbool van ‘amerikanisering’ van de nationale cultuur (hoofdstuk 4); de komst van de eerste gastarbeiders naar Limburg, waar een DAF-fabriek was geopend na de sluiting van de mijnen aldaar, en het opportunistische arbeidsmigratiebeleid van de overheid (hoofdstuk 5); het commerciële succes van de Daf in het paradoxale licht van toenemend milieubewustzijn (hoofdstuk 6); de verbeelding van de ‘burgerlijke’ Daf in populaire films en de onderbelichte kant van de seksuele revolutie (hoofdstuk 7). In het achtste en laatste hoofdstuk bekijkt Vaessens tot slot in hoeverre de Daf vandaag de dag in de herinneringscultuur nog de status van ‘mobiel erfgoed’ heeft. In deze hoofdstukken verdwijnt het letterkundige onderdeel wat meer naar de achtergrond, en vindt Vaessens zijn materiaal in uiteenlopende populaire genres als reclameteksten, strips, christelijke jeugdboeken, televisie en cinema, en dialectmuziek.

Een belangrijk begrip in deze studie is ‘eigenaarschap’: van wie is de modernisering eigenlijk, voor wie was die modernisering een verbetering, en voor wie juist niet? Het verhaal van de Daf laat zien dat een progressieve elite zich de modernisering heeft ‘toegeëigend’, aldus Vaessens: ‘Ze definieerde die modernisering niet alleen, ze schreef er ook de geschiedenis van’ (224). De rol van de ‘mainstream’ – ook zo’n terugkerend begrip in het boek – in die ontwikkeling is daardoor stelselmatig veronachtzaamd. Vaessens concludeert dan ook terecht: ‘De culturele biografie van Daf is interessant (en voor geschiedschrijvers belangrijk) omdat zij niet het resultaat van, maar de strijd om de modernisering laat zien’ (226).

Iedere nuancering roept weer haar eigen nuances op. Soms ontkomt Vaessens namelijk zelf ook niet aan de stereotyperingen en trendgevoeligheden van zijn eigen generatie of school, aan de ‘politieke activismen van den dag’ om met Johan Huizinga te spreken. Zo typeert hij het televisieprogramma *Te land, ter zee en in de lucht*, waar regelmatig afgedankte Dafjes aan gort werden gereden, als een programma dat de kijker ‘zoiets als “de Nederlandse identiteit” voorschotelt’, vol traditionele, folkloristische en geruststellende elementen, ook wat betreft het deelnemersveld: ‘veel Henk uit Ridderkerk en Ingrid uit Waddinxveen, geen Mohammed uit Rotterdam’. Nu herinner ik mij dat een van de meest illustere deelnemers juist wel een Mohammed was, weliswaar niet uit Rotterdam maar uit Utrecht, maar niettemin een allochtoon die met zijn collega’s van het UMC tientallen keren meedeed en hiervoor een ‘eredoctoraat’ van de Utrechtse universiteit heeft gekregen.

De grote waarde van *De Daf van mijn vader*, en bij uitbreiding van de ondanks alle historische focus toch nog altijd aanwezige ‘letterkundige’ blik, is dat Vaessens

aantoon hoe centralistisch en daardoor beperkend en vertekend de onder historici dominante 'Randstedelijke' blik op de modernisering van Nederland na de Tweede Wereldoorlog in feite is. Het verhaal van de Daf dwingt tot perspectieverruiming, in het verlengde daarvan ook in de literatuurgeschiedschrijving, waar regionaal verankerde schrijvers als Coolen, Maas en Kortooms, en misschien zelfs de teksten van met deze auteurs verbonden bands als Rowwen Hèze en Carboon, ook eens de rol in het grotere verhaal mogen spelen die hen toekomt.

In de *Tandeloze Tijd* van A.F.Th. van der Heijden wordt de Daf volledig binnen de kaders van het geijkte, 'officiële' verhaal gerepresenteerd: de auto van zijn vader houdt hoofdpersoon Albert Egberts gevangen in de provinciale wereld die hij wil ontvluchten, zijn vader is de 'verliezer van de modernisering' en de Daf is daar het symbool van. Zo wordt de canonieke cyclus van de *highbrow* schrijver Van der Heijden ontmaskerd als een verhaal waarin clichés bevestigd worden, terwijl een streekromanschrijver als Coolen zich opeens blijkt te kunnen ontpoppen als een auteur die de blik en de wereld van de lezer verruimt. In *De Daf van mijn vader* staat de geschiedenis voorop, maar vaak met de literatuur als onderzoeksinstrument en -object, en zelfs een beetje als object van literaire kritiek.

MARC VAN ZOGGEL

Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis