

Jaarboek vir Nederlandse Studies

antipode

Handelinge van die Vyfde Internasionale Kongres
vir Neerlandistiek.

Potchefstroom, Januarie 1992.

Jaargang 1, 1993

ANTIPODE Jaarboek vir Nederlandse Studies
Jaarboek van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek

Redaksie

Eindredakteur: Siegfried Huigen (Stellenbosch)
Marian Brink (Pretoria) Wilfred Jonckheere (Pietermaritzburg)

Redaksionele Raad

Prof. dr. H.P. van Coller (UOVS)
Prof. dr. J. van der Elst (Potchefstroom)
Prof. dr. F.R. Gilfillan (Durban)
Prof. M. Janssens (Leuven)
Prof. dr. W.F. Jonckheere (Pietermaritzburg)
Prof. dr. R.S. Kirsner (UCLA)
Prof. dr. C. Neutjens (Antwerpen)
Prof. dr. F.P. van Oostrom, (Leiden)
Prof. dr. F.A. Ponelis (Stellenbosch)
Prof. dr. H.M. Roos (UNISA)
Prof. dr. M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Utrecht)

Redaksieadres

S. Huigen
Departement Afrikaans en Nederlands
Universiteit van Stellenbosch 7599
Privaatsak X5018
Suid-Afrika
Faks: (021)-8084499
E-pos: sh@maties.sun.ac.za

**Hierdie uitgawe was moontlik danksy finansiële ondersteuning deur die
Nederlandse ambassade en die Nederlandse Taalunie**

Geset deur J & I Rekenaardienste, Stellenbosch.

ISBN: 0-620-17798-5

Antipode

Jaarboek vir Nederlandse Studies

Jaargang 1, 1993

VOORWOORD VAN DIE VOORSITTER

Januarie 1992 was vir die Neerlandistiek in Suid-Afrika 'n merkwaardige maand. Dit was die maand waarin vir die eerste keer in jare weer 'n volwaardige Neerlandistiekkongres gehou kon word. Met volwaardig bedoel ek dat daar hierdie keer 'n groot kontingent Neerlandici uit die Lae Lande aanwesig kon wees, asook Neerlandici uit ander lande in Wes- en Oos-Europa en die VSA.

Dit is eintlik ironies dat die Neerlandistiek in Suid-Afrika 'n hupstootjie gekry het in 'n tyd waarin, in die woorde van die Nederlandse ambassadeur, sy eksellensie Eduard Röell, Nederlands helaas nie meer die posisie beklee waarop dit vroeër aanspraak kon maak nie, terwyl Suid-Afrika aan die ander kant oorspoel word deur Nederlandse afvaardigings.

Ondanks die "negatiewe groei" van die Neerlandistiek in Suid-Afrika het die kongres in Potchefstroom gelei tot talle nuwe kontakte met Neerlandici wêreldwyd. Talle besoeke is deur Suid-Afrikaanse Neerlandici by vakgenote in Europa afgelê. Dat al die kontakte vrugbaar was, kan 'n mens aflei uit die groot internasionale belangstelling wat vir die volgende Neerlandistiekkongres eersdaags in Durban bestaan.

Die Potchefstroomse kongres was 'n sukses mede omdat die Nederlandse Taalunie vir die eerste keer bereid was om finansiële steun te verleen aan 'n kongres in Suid-Afrika. Met die geld kon 'n groot aantal deelnemers se reiskoste gesubsidieer word. Die koste vir die uitgawe van hierdie jaarboek is ook gedeeltelik uit die bydrae van die Taalunie gedra. Met waardering word ook die finansiële bydrae van die Nederlandse ambassade vir die produksie van die boek vermeld.

Mag die belangstelling vir die Neerlandistiek in Suid-Afrika gedy — nie bloot ter wille van die Neerlandistiek as sodanig nie, maar ook in diens van Afrikaans. Afrikaans is 'n taal met gebulte spiere, maar hy kan hom verheug in die steun van 'n ouboet met 'n ryk erfenis, met wortels wat veranker is in die verre verlede — tot in die Middeleeue en vroeër. In die besef van so 'n verbintenis wil die nuutgestigte Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek (SAVN) graag 'n positiewe boodskap van Nederlands in Suider-Afrika uitdra.

Die SAVN spreek sy dank uit teenoor die redaksie vir die versorging van die eerste Antipode. Mag dit die begin wees van 'n tydskrif waarin Neerlandici in Suid-Afrika op 'n gereelde basis hul staal sal kan wys.

Jacques van der Elst

Voorsitter SAVN

9 Julie 1993

NAMENS DE REDACTIE

Brandaan en zijn reisgenoten bereiken aan het slot van *De reis van Sinte Brandaan* het einde van de wereld. Het water is daar zo 'dun' dat je er alles doorheen hoort: klokgelui, het zingen van priesterkoren, paardegehinnek, vogels die fluiten en het feestgedruis van dansende mannen en vrouwen. Een dieploot dat uitgegoot wordt, bereikt in korte tijd de 'bodem'. Er is een wereld onder het water.

Heel lang is het zo geweest met de neerlandistiek in Zuid-Afrika. Vanuit Nederlands-Vlaams perspectief was dit een enge wereld waar meestal verminkte geluiden uit opstegen die om voor de hand liggende redenen voor onbereikbaar werd gehouden. Inmiddels is de kosmologie veranderd, maar nog steeds is wat er op het gebied van de neerlandistiek in zuidelijk Afrika gedaan wordt onoverzichtelijk voor de inboorlingen zelf en voor het buitenland. Wat er op dit terrein gedaan wordt, verschijnt immers in tijdschriften die hoofdzakelijk over andere onderwerpen handelen of het verschijnt helemaal niet. Vandaar dit jaarboek. Het is echter niet alleen bedoeld om een publicatiegelegenheid te bieden aan de neerlandici uit zuidelijk Afrika, maar ook voor mensen van 'overzee'. Die kunnen zo af en toe een dieploot uitgooien.

Behalve naar geografische betekenissen verwijst de naam van het tijdschrift ook naar een programma: een andere kijk op de neerlandistiek, ingegeven door andere literatuurwetenschappelijke tradities en andere historische omstandigheden. Tot die omstandigheden behoort in het bijzonder dat Nederlandse letterkunde in Zuid-Afrika aan de universiteiten onderwezen wordt als een verplicht bijvak van het Afrikaans. Het functioneert dan als extra dimensie: in historisch opzicht doordat literatuur uit vroegere eeuwen aan bod kan komen en in cultureel opzicht als 'venster op Europa'.

Ook in andere opzichten wijkt de positie van het Nederlands af van de extramurale neerlandistiek elders. Het Nederlands heeft namelijk een lange geschiedenis in Zuid-Afrika achter de rug. Vanaf de komst van de Nederlanders in 1652 tot de verheffing van het Afrikaans tot officiële taal van de Republiek van Zuid-Afrika (naast het Engels) in 1925, was het Nederlands de taal van kerk, staat, onderwijs en letterkunde. Evenals in Indonesië is het dus een 'bahasa sumber', een bronnentaal die men moet kennen om iets zinnigs over het Zuidafrikaanse

verleden te kunnen zeggen. Op die wijze vormt het Nederlands een onlosmakelijk deel van autochtone tradities.

Dit eerste nummer van *Antipode* bevat een selectie uit de lezingen die tijdens het neerlandistiekcongres in Potchefstroom in januari 1993 zijn gehouden. Voor de toestemming om de lezingen hier af te drukken, zijn wij zeer dankbaar.

Siegfried Huigen

INHOUD

E. Francken	Multatuli, kolonialist zonder moederland	1
S. Huijgen	Blanke angst voor zwart gevaar: de ideologie van Jacob Lubs 'Het Zwarte Gevaar' (1913)	9
J. Goedgebouere	Het beeld van de vrouw in het werk van H. Marsman	23
O. Heynders	Spoorzoeken in de poëzie van Achterberg	37
R. Fokkema	Het fijne raadsel: over de heterodoxie van de kunst	53
E. Jansen	Elisabeth Eybers se toetrede tot die Nederlandse wêreld	65
E.C. Britz	Voorgrond en agtergrond in enkele verhale van Harry Mulisch	77
F.R. Gilfillan	Judith Herzberg: persoonlike betrokkenheid versus kreatiewe vormgewing	87
F. Ponelis	Sterk en swak voornaamwoorde in die geskiedenis van Afrikaans	97
G. Janssens	Wat met het Nederlands in België?	105

MULTATULI, KOLONIALIST ZONDER MOEDERLAND

Eep Francken

Ik kies mijn uitgangspunt in een opmerking van L. de Jong, in zijn beroemde veeldelige geschiedenis van Nederland in de tweede wereldoorlog. Bij zijn behandeling van de oorlog in Nederlands-Indië besteedt hij maar liefst zes bladzijden aan Multatuli, en daar komt Multatuli's verhouding tot het kolonialisme uiteraard ter sprake. De Jong zegt dan:

Meende Douwes Dekker dat het Nederlands bewind in Indië grondig gewijzigd of dat het beëindigd moest worden? Dat is niet geheel duidelijk.¹

Hij staat in deze onzekerheid beslist niet alleen. *Steeds* is er onzekerheid geweest over de vraag, hoe Dekker nu precies stond tegenover het Nederlandse bewind en het kolonialisme in het algemeen.

De woorden van De Jong zijn gepubliceerd in 1984. Twee jaar eerder, in 1982, beklemtoonde Beekman in zijn Amerikaanse uitgave van *Max Havelaar* dat we Dekker toch vooral niet als anti-kolonialist moeten zien.² Drie jaar later, in 1987, verschijnt de veel bekendere Engelse *Havelaar*-uitgave in de Penguin-classics. Hier krijgen we nu juist weer te lezen dat Multatuli's roman een 'indictment of colonialism' zou zijn.³

-
1. L. de Jong: *Het Koninkrijk der Nederlanden in de tweede wereldoorlog*, deel 11a, Leiden 1984, blz. 77.
 2. 'Dekker was not against colonialism'. E.M. Beekman: 'Afterword', in: *Multatuli: Max Havelaar*, Amherst 1982, blz. 338.
 3. '*Max Havelaar*, his powerful indictment of colonialism'; 'One of the most forceful indictments of colonialism ever written'. *Multatuli: Max Havelaar*, London etc. 1987, Penguin classics, blz. 1 en achterkant.

Ik wil dan ook hier en nu de vraag bespreken, wat Dekker werkelijk 'meende' over het Nederlandse gezag in Indië. Wat was zijn programma voor de grote veranderingen die hij zag aankomen en waarvan hij de noodzakelijkheid inzag? Hoe keek hij precies naar dat 'Nieuwe Indië', dat hij overigens zelf altijd Insulinde noemde?

Maar voordat ik met mijn hypothetische antwoord op deze vraag kom, geef ik eerst een minieme schets van het karakter van het Nederlandse koloniale bewind in Multatuli's tijd. Ik beperk me tot de twee belangrijkste trekken van dat bewind.

Kenmerkend is het gelaagde bestuursstelsel, dat gebaseerd was op het gezag van de inheemse hoofden, de Indische adel. Op het belangrijkste eiland van Nederlands-Indië, Java, hadden de Nederlanders zich in hun gezagsuitoefening zo veel mogelijk aangesloten bij de plaatselijke traditie. Men had de inheemse hoofden ambtenaar gemaakt. De hoofden waren formeel in dienst van de (Nederlands-Indische) overheid, maar hun opvolging verliep heel anders dan bij gewone ambtenaren. Die opvolging kan bijna erfelijk genoemd worden: bij voorkeur benoemde men de zoon van de vorige ambtenaar, of anders een neef of in elk geval een familielid. Zo bleven deze mensen in de ogen van de bevolking niets minder dan vorsten, en bleef hun traditionele gezag zo veel mogelijk gehandhaafd. Om dat laatste was het natuurlijk begonnen.

Deze inheemse hoofden werkten samen met een betrekkelijk klein aantal Europese ambtenaren. Die Europeanen waren uiteindelijk verantwoordelijk, maar in feite waren zij volstrekt afhankelijk van hun samenwerking met de hoofden.

In de tweede plaats werd het karakter van het Nederlandse koloniale bewind bepaald door het Cultuurstelsel,⁴ dat de economische praktijk beheerste. Het stelsel hield in dat de bevolking verplicht was, aan de regering produkten voor de Europese markt te leveren tegen een vastgestelde prijs. De hoofden kregen een aandeel in de opbrengst. De regering organiseerde de export naar Europa, en incasseerde aan het eind van de rit natuurlijk de totale winst. Het is wel bekend dat het stelsel een groot Nederlands commercieel succes geweest is: kort voor 1860 kwam een derde deel van alle Nederlandse staatsinkomsten uit het Cultuurstelsel. Iedereen weet dat de aanleg van onze spoorwegen op deze manier betaald kon worden. Minder bekend is dat het Cultuurstelsel de Nederlandse regering ook aan een mogelijkheid hielp om aan dwingende financiële verplichtingen elders te voldoen: in West-Indië moesten ex-slavenhouders schadeloos

4. C. Fasseur: *Kultuurstelsel en koloniale baten*, Leiden 1978².

gesteld worden voor hun verliezen ten gevolge van het afschaffen van de slavernij, en ook dat kwam in orde dankzij het Cultuurstelsel.

Maar anno 1860 raakte het stelsel toch uit de tijd. Het was in die tijd vooruitstrevend, liberaal te zijn, en de liberalen willen dat het bedrijfsleven de winstgevende werkjes van de staat zo veel mogelijk overneemt. Zij bepleitten vrije handel en, voor de inheemse bevolking, 'vrije arbeid.'

Dan treedt in 1860 Multatuli op met zijn *Max Havelaar*, en ik kom terug op mijn vraag: wat dacht hij van het Nederlandse gezag?

Een eerste voorlopig antwoord op die vraag wordt gegeven door veel twintigste-eeuwse lezers van *Max Havelaar*. Zij zien in het boek een oproep, Indië vrij te maken van de Europeanen. Zij beschouwen 'Insulinde' als een synoniem voor de tegenwoordige aanduiding Indonesië. Tot die twintigste-eeuwse lezers hebben overigens veel Indonesiërs behoord, die, toen het onderwijs in Nederlands-Indië aan het begin van onze eeuw behoorlijk op gang kwam, in de jaren '20 en '30 van hun Nederlandse leraren de *Max Havelaar* te lezen kregen.

Voor een dergelijke opvatting zijn in *Max Havelaar* zeker wel argumenten te vinden. Het staat buiten kijf dat het Nederlandse gezag er in dat boek slecht van afkomt. Tot de kern behoort Multatuli's aanklacht dat 'de Javaan' mishandeld wordt, en Nederland is voor die mishandeling verantwoordelijk. Die Indonesische scholieren hebben hun oren gespist bij de beroemde passage over het 'dorp dat pas veroverd was door het Nederlandse leger, en dus in brand stond'.⁵

Ook het slot van *Max Havelaar* kan argumenten leveren. Er is daar immers sprake van de 'roofstaat aan de zee, tussen Oostfriesland en de Schelde', terwijl Multatuli zelfs de weg van het geweld opent met zijn voornemen, 'klewang-wetende krygszangen' te 'slingeren in de gemoederen van de arme martelaren'.⁶ De conclusie dat het zo niet kan blijven, ligt voor de hand.

Elders in Multatuli's werk zijn meer plaatsen te vinden waar de schrijver aan het Nederlandse gezag een eind lijkt te willen maken; ik noem alleen het eind van *Minnebrieven*, waar Dekkers alter ego Max zelfs de opdracht krijgt, Insulinde te verlossen.⁷

5. Multatuli: *Volledige werken*, ed. G. Stuiveling, deel 1, Amsterdam 1950. blz. 253.

6. Hetzelfde, blz. 294.

7. 'Zy is *dáár!* sprak ze ernstig, en wees met plechtig uitgestrekte hand naar de kaart van Insulinde, die aan den wand hing... Ziedaar het stiefkind dat behoefte voelt aan ruimte, aan vryheid, aan beweging! Ziedáár 't mishandeld schepsel, dat aanspraak heeft op wat opvoeding en geluk! Verlos háár... dat is de roeping die ik u opdraag...' *V.w.* 2, Amsterdam 1951, blz. 155.

Maar. Ik zal, dames en heren, in mijn betoog van tijd tot tijd met enige nadruk een 'maar' op u afvuren, telkens als ik een juist gegeven voorlopig antwoord op mijn kernvraag zal gaan ondergraven, op zoek naar een volgend voorlopig antwoord.

Maar voor wie *Max Havelaar* inclusief Multatuli's latere opmerkingen erover leest, en voor wie zich verder in zijn werk oriënteert, wordt het duidelijk dat Dekker een ander middel heeft aanbevolen om de mishandeling van de Javaan te beëindigen. Hij komt immers steeds terug op een en dezelfde vermaning: de wetten moeten beter worden nageleefd. Welke wetten bedoelt hij dan? Het staat vast dat hij hierbij onder meer het oog had op de bepalingen van het Cultuurstelsel. Multatuli heeft zelfs twee boekjes geschreven, *Over vryen arbeid* en *Nog-eens vrye arbeid*, om uit te leggen dat *Max Havelaar* nu juist niet gericht was tegen het Cultuurstelsel.

Wat zag Multatuli toch in dat Cultuurstelsel? Zijn betoog komt erop neer dat het gelaagde bestuursstelsel en het Cultuurstelsel onverbrekkelijk aan elkaar vastzitten. Het Cultuurstelsel kan draaien dankzij de samenwerking met de inheemse hoofden. Dat geldt voor de rest van het bestuur ook. Stop je nu met het een, maak je een eind aan de praktijk van het Cultuurstelsel, dan zet je daarmee de hele samenwerking op losse schroeven, en dus ook het bestuursstelsel. Zonder Cultuurstelsel ziet Multatuli een gezagscrisis ontstaan.

Hij zegt dus: de Javaan wordt mishandeld, en dat moet ophouden. De bestaande voorschriften verbieden die mishandeling. De mishandeling houdt dus op, als iedereen zich maar gaat gedragen volgens de bepalingen. Meer dan dat is niet nodig.

Ik kom daarmee tot een tweede voorlopige antwoord: Dekker was een kolonialist, zij het dan wel een kolonialist met bijzonder veel hart voor de inheemse bevolking.

Maar. We mogen er niet aan voorbijgaan, dat Multatuli bij zijn verdediging van het Cultuurstelsel een groot voorbehoud maakte.⁸ Hij geeft een omschrijving van het stelsel die voor een verdediger ervan nogal opvallend is. Hij noemt het namelijk: 'een kontrakt tussen de Javaanse Hoofden en het Nederlandse Gouvernement, om den geringen man uit te zuigen voor gezamenlyke rekening.'⁹

Hij betoogt dan verder dat hij er eigenlijk tegen is, maar dat hij precies dezelfde afkeer heeft tegen het alternatief dat in de discussie van die dagen

8. Daarop wijst Josine Meyer in haar 'Multatuli en de politiek', in: *Over Multatuli* 9, Amsterdam 1982, blz. 1-8.

9. *V.w.* 2, Amsterdam 1951, blz. 264.

geboden werd, de vrije arbeid. Maar hij moet toegeven dat het Cultuurstelsel wel in Nederlands belang is.

Hij stelt dan cynisch vast dat hij nu eenmaal zit opgescheept met Nederlandse lezers, en dat die Nederlandse lezers niet anders kunnen denken dan als Nederlander. Als Multatuli daaraan voorbij zou gaan, zijn neiging zou volgen en het Nederlandse belang zou achterstellen bij het belang van de mensheid in het algemeen, dan zouden zijn Nederlandse lezers hem ongelezen laten. Voor die dreiging moet Multatuli, zo zegt hij, capituleren. De lezers krijgen hun zin: ook Multatuli zal zich, terwille van zijn lezers, tijdelijk op het Nederlandse standpunt stellen.

Hij komt daar dan voortdurend op terug en doorspekt zijn pleitrede voor het Cultuurstelsel met opmerkingen over het Nederlandse standpunt, waarop hij staat voor de duur van dit betoog.

Het is dus duidelijk: mijn laatste voorlopige antwoord is onvoldoende. Die conclusie springt ook naar voren bij lezing van een brief van Dekker aan Cd. Busken Huet uit de tijd dat hij werkte aan de tweede brochure over vrije arbeid. Er staat daar: 'U zeg ik, dat ik niet *al* de waarheid in dat stuk geven kan of wil [...] (hier en daar blinkt ze door)'.¹⁰

Hier en daar blinkt ze door... Inderdaad: daar waar hij steeds over dat Nederlandse standpunt spreekt.

'Geweld' en 'opstand' zijn in zijn werk gemeenplaatsen. We hebben er iets van gezien toen ik verwees naar het slot van *Max Havelaar*. Dat geschrijf over opstand is te zien als waarschuwing, met de strekking: doe wat ik zeg, houd op met de mishandeling, *anders* komt er opstand. Een dergelijke betekenis hebben Multatuli's aankondigingen van geweld en opstand inderdaad vaak, maar ze hebben daarnaast ook een andere betekenis, en dat is dan de echte waarheid uit de brief aan Huet: Multatuli wil inderdaad dat Indië door opstand loskomt van Nederland.

Om naar het volgende voorlopige antwoord te komen nog één bekend briefcitaat: 'Insulinde is 'n prachtig paard waarop 'n dief zit. Dat men dien dief er afwerpt, is best.'¹¹ En de conclusie: Dekker wil tóch een eind maken aan het Nederlandse gezag.

Maar, ditmaal een maar van Multatuli. Het citaat over paard en paardedief is onvolledig. Op de aanmoediging, de dief uit het zadel te wippen, laat Multatuli volgen: 'Maar men moet het niet doen voor men 't beest aan den teugel heeft'. De

10. Aan Huet 18 december 1867. *V.w.* 12, Amsterdam 1979, blz. 558-559.

11. Aan Boulet 5 april 1876. *V.w.* 18, Amsterdam 1987, blz. 333.

beeldspraak waarbij Indië een beest genoemd wordt, is opmerkelijk. De zakelijke betekenis is: Multatuli wil inderdaad opstand, maar waarschuwt tegelijk voor wanorde.

Hoe wil hij nu het beest Indië aan de teugel krijgen? Het antwoord op die vraag staat in dezelfde brief, en luidt: '*eenheid onder 'n algemeen erkend hoofd'*' (onderstreping van Dekker). Het is iedere lezer van Multatuli's werk nu volstrekt duidelijk voor wie deze rol van algemeen erkend hoofd in Multatuli's visie was weggelegd. Niet voor een negentiende-eeuwse president Soekarno of een negentiende-eeuwse president Soeharto, want dat is een oplossing waar de negentiende-eeuwer Eduard Douwes Dekker nooit aan heeft gedacht. Nee, natuurlijk zou in zijn visie niemand beter als hoofd hebben kunnen optreden dan Dekker zelf.

Nu kunnen we beter begrijpen waarom Multatuli het Cultuurstelsel verdedigt en tegelijk uitzuigerij noemt. Ook in zijn programma past kennelijk de handhaving van de bestaande organisatie, de samenwerking van de Europeanen met de inheemse hoofden. Maar er hoort dan bij: Indië los van Holland; de winsten niet meer naar Nederland, maar terug naar de Indische bevolking.

Mijn laatste antwoord komt er op neer dat Dekker het Nederlandse bewind in Indië wél wilde beëindigen, maar het land — anders dan je in 1992 al gauw zou denken — toch niet onder inheemse leiding wilde brengen. Dekker wilde een onafhankelijke staat Insulinde met Europese bestuurders. Hij was een kolonialist, maar dan wel een kolonialist zonder moederland.

Ik voeg er nog aan toe, dat dit geen slotconclusie van ampel overwegen van Multatuli geweest is, niet alleen het 'laatste standpunt' aan het eind van zijn leven, maar dat hij dit *altijd* gewild heeft. Het is te zien in het pak van Sjaalman, de verzameling van zogenaamd door Havelaar geschreven opstellen en verhandelingen. De titellijst daarvan vult een aantal van de intrigerendste bladzijden van *Max Havelaar*. Voor ons zijn in elk geval drie titels van belang.

De eerste is: 'Over het recht van opstand by onderdrukking', en Droogstoppel tekent daarbij aan dat het hier een stuk in het Javaans betreft. Datzelfde merkt hij op bij een ander stuk: 'Over het recht van een volk, te eisen dat de opgebrachte belastingen te zynen behoefte worde aangewend.' Als derde titel noem ik: 'Over een konstitutie voor het Ryk *Insulinde*', waarbij Droogstoppel naar voren brengt: 'Ik heb nooit van dit Ryk gehoord.'¹²

Over belasting, onderdrukking en opstand schrijft Havelaar dus in het Javaans, want dit zijn zaken die in de eerste plaats de Javaan aangaan. Maar

12. *V.w.* 1, blz. 41.

voor de constitutie geldt dat niet; daarover schrijft hij dan ook in het Nederlands. Al in 1859 dacht Multatuli dus aan opstand en zag hij Insulinde los van Holland, maar met behoud van het gelaagde bestuur.

Maar het is niet gelukt. Nooit heeft Dekkers plan enige kans gemaakt; er is niet veel anders over te zeggen dan dat hijzelf met de uitvoering eigenlijk niet eens begonnen is. U vraagt zich waarschijnlijk af: wat is dan het belang van dit hele verhaal? Is dan *alles* van die Mnr. Multatuli belangrijk?

Op die vraag wil ik ingaan via Dekkers eigen verklaring waarom het hem niet lukte. Hij vergelijkt zichzelf met een paar beroemde veroveraars en zegt: 'Cortez nam Mexico met (ik meen) nog geen 200 man! Garibaldi pakte Napels in met 1000. En Insulinde is met minder macht te verlossen. Maar dat weinige heb ik juist niet.'¹³

De wending: 'Dat weinige heb ik juist niet', is typisch Dekker. Hij suggereert: 'Ik ben een man van grote zaken. De grote kennis en kunde om miljoenen te besturen, hoofd van Indië te zijn, keizer van Insulinde, die heb ik. Maar ik struikel over het kleine, al te kleine: dat ik óók een heel klein clubje medestanders om me heen moet hebben, dat doet me de das om.' Het is op het eerste gezicht een ongerijmde verklaring. Maar hij was vaak in staat, er werkelijk in te geloven.

Dit is interessant. Hier kom ik bij het geheime onderwerp waar het mij behalve het kolonialisme ook om gaat. Bij deze schrijver, niet direct het voorbeeld van een zweverig type, is er een diepe kloof tussen de realiteit zoals hij die ziet, en de visie van het gezonde verstand. Die gaping heeft te maken met de uiterste zelfidealiserende die we bij Eduard Douwes Dekker voortdurend tegenkomen. Idealiserende en zelfidealiserende zijn in de negentiende eeuw niet bijzonder, maar zulke radicale gevallen als dat van Dekker wel; zijn leven hangt van die zelfidealiserende af.

Is dit nu de grote zwakheid van Multatuli? Zo kan men het zien. Maar het is zonder twijfel ook zijn grote krachtbron, die hem niet tot een geweldige politieke denker heeft gemaakt, en al helemaal niet tot een politieke leider, maar wel — u hoort mij al aankomen — tot de schrijver Multatuli, die ons lang na zijn dood met zijn werk wakker houdt.

Tenslotte nog een opmerking tussen haakjes. Ik heb gezegd blij te zijn met de uitnodiging, naar hier te komen. Een van de redenen is, dat ik belang stel in de reacties op Multatuli van buiten Nederland. Buitenlanders staan onbevangerd

13. Aan Auguste Douwes Dekker, 30 juni 1874. *V.w.* 16, Amsterdam 1984, blz. 593.

tegenover zijn werk en hebben minder last van oude denkramen. Het is mooi dat in de afgelopen jaren in de publikatiereeks *Over Multatuli* mensen uit Amerika, Bulgarije, Duitsland, Engeland, Indonesië, Polen, Spanje en Tsjechoslowakije van zich hebben laten horen. Dames en heren, ik hoop op uitbreiding.

Rijksuniversiteit Leiden

BLANKE ANGST VOOR ZWART GEVAAR: DE IDEOLOGIE VAN JACOB LUBS 'HET ZWARTE GEVAAR' (1913)*

Siegfried Huigen

Johannesburg, april 1912. Op de avond van de 22e april vergaderde de blanke, mannelijke bevolking van de wijk Turffontein in de vrijmetselaarsloge. Men wilde middelen bespreken die het 'zwarte gevaar' (de aanrandingen en verkrachtingen van blanke vrouwen door zwarte mannen) moesten verhinderen. De vergadering werd echter onderbroken door de mededeling van een zekere meneer Summer. Vanaf het podium bracht hij de aanwezigen ervan op de hoogte dat er alweer sprake was van een 'outrage'. Onmiddellijk ontstaat er chaos. De menigte stroomt naar buiten. Tweehonderd man stellen zich onder het bevel van iemand met een militaire voorkomst en gaan op weg naar Forest Hill township. Onderweg verandert de opmars in een chaotische zoektocht. De gezochte is een zwarte — ongeveer vijf voet zes inch lang, gekleed in een grijs pak, vilten hoed en laarzen. Overal worden zwarten staande gehouden en sommigen van hen gemolesteerd. De gezochte persoon, althans iemand die op hem lijkt, wordt inderdaad gevonden, maar ontsnapt weer na een afstraffing.

De aanleiding tot deze opwinding was futiel. Een zekere meneer Canning had 's avonds tussen acht en kwart over acht voetstappen gehoord en geklop aan het raam. Canning rende meteen naar buiten en zag een zwarte wegvluchten. Summer had vervolgens het nieuws verspreid op de vergadering. 'Inquiry to-day shows that no arrests were made by the police but that a number of natives were badly knocked about, and one native seriously injured' (*The Star*, 23 april 1912).

* Met dank aan Riet Schenkeveld en Arie-Jan Gelderblom voor kritiek op een eerdere versie van dit artikel.

De vergadering was er een geweest in een reeks over het zwarte gevaar of 'the black peril' waarin geklaagd werd over gebrek aan politietoezicht en slechte straatverlichting in Turffontein. Summers aankondiging had deze routine onderbroken. De spanning zocht ontlading in een klopjacht.

April 1912 was een maand vol van zwart gevaar. De opwinding over het zwarte gevaar in deze maand is zelfs zo groot dat de *Rand Daily Mail* op de 27e een petitie-campagne start om de aandacht van het parlement te wekken voor het zwarte gevaar. Op 1 mei hebben al 14500 blanken hun handtekening gezet (*Rand Daily Mail*, 1 mei). Onder druk van de blanke kiezers is er datzelfde jaar een commissie benoemd door het Unie-parlement onder voorzitterschap van de opperrechter van de Oranje-Vrijstaat die een rapport uitbrengt over het zwarte gevaar.¹ Ook de zendingsorganisaties komen met een gezamenlijk rapport.²

Mijn interesse gaat echter in de eerste plaats uit naar een literair produkt dat reageerde op de zwart-gevaar-hysterie: 'Het zwarte gevaar', een novelle van 58 bladzijden van Jacob Lub,³ toentertijd inspecteur van het 'Hollands' aan de Witwatersrand. De novelle werd gepubliceerd in 1913 in een bundel met dezelfde titel.⁴

'Het zwarte gevaar' en het verdere werk van Lub zijn sinds de jaren '20 in vergetelheid geraakt, zoals bijna alle Nederlandse teksten uit Zuid-Afrika. Bij alle aandacht voor literaire representaties van zwarten of kleurlingen hebben Afrikaanse letterkundigen nooit aandacht aan Lubs novelle gegeven. Dat is vermoedelijk te wijten aan de stilzwijgende afspraak dat je de Nederlandse geschriften uit Zuid-Afrika kunt scheiden van de Afrikaanse en dat je er dus, als niet behorend tot je vakgebied, aan voorbij kunt gaan. Dit is een volstrekt onhoudbaar standpunt als je ziet dat tot in de jaren 1910 auteurs in het Afrikaans en in het Nederlands publiceren en tijdschriften Afrikaanse en Nederlandse bijdragen

-
1. *Rapport van de kommissie om onderzoek te doen naar de kwestie aansexuele [sic] aanradingen op [sic] vrouwen*. 1913. U.G. 39 - '13.
 2. *Report of the proceedings of the Fourth Missionary conference of South Africa held at Cape Town, 3rd. to 9th July, 1912*. Cape Town 1912.
 3. Garijp, Friesland 1868 - Heidelberg, Transvaal 1926.
 4. Lub behoorde tot de laatste generatie schrijvers uit Zuid-Afrika die in het Nederlands schreef. Al voor de erkenning van het Afrikaans als officiële taal van de RSA ging hij, evenals anderen, in de late jaren 1910 over op Afrikaans. Zijn belangrijkste werken: *Eenvoudige Mense* (1908), *Donker Johannesburg: Hollands-Afrikaanse schetsen* (1910), *In en om de Goudstad*. (1912), *Het zwarte gevaar* (1913), *Oom Frikkie en ander sketse* (1918, 1922).

opnemen. Er bestonden in dit opzicht geen afzonderlijke literaire systemen voor het Nederlands en het Afrikaans tot 1925, wanneer het Afrikaans naast het Engels erkend wordt als officiële taal van de Unie van Suid-Afrika. Je kunt alleen zeggen dat aan het begin van de twintigste eeuw het Afrikaans het Nederlands verdringt binnen hetzelfde systeem.

Dat juist Lub schrijft over het zwarte gevaar en aan een zwarte hoofdpersoon een plaats geeft in een verhaal was niet vreemd.⁵ Vermoedelijk in navolging van Justus van Maurik was Lubs onderwerp het leven van marginalen, in zijn geval vooral van naar Johannesburg gemigreerde 'armblanke' Afrikaners. Het idee om over zwart gevaar te schrijven, moet hij overigens na 1911 gekregen hebben, mogelijk in het hete jaar 1912. In het voorwoord van zijn derde bundel met verhalen (ondertekend op 18 oktober 1911)⁶ zegt hij namelijk van plan te zijn om zijn vierde bundel dezelfde titel te geven als zijn derde: *In en om de goudstad*, (waarbij 'goudstad' natuurlijk verwijst naar Johannesburg). De opwinding van 1912 heeft hem kennelijk van gedachten doen veranderen. Zoals gezegd, verwijst de titel van het verhaal en van de bundel in 1912-13 naar voorvallen van verkrachting en aanranding van blanke vrouwen door zwarte mannen. Het was een term uit het openbare spraakgebruik. Kranteberichten over dit onderwerp kregen bijna steeds als kop 'black peril' / 'zwart gevaar'.

Het verhaal

Het zwarte gevaar vormt echter alleen een episode in Lubs verhaal. Het verhaal beslaat de levensloop van een zwarte die van het platteland naar de stad trekt en daar ten onder gaat. Lubs verhaal laat zich daarmee categoriseren als een vroeg voorbeeld van een Jim-goes-to-Jo'burg-verhaal, zo genoemd naar een gelijknamige film over de trek van de zwarten naar Johannesburg uit 1949. Dit onderwerp is in de twintigste-eeuwse Zuidafrikaanse literatuur erg geliefd. De bekendste voorbeelden zijn Peter Abrahams' *Mine boy* (1946), Alan Patons *Cry, the beloved country* (1948) en in het Afrikaans F.A. Venters *Swart pelgrim* (1952). 'Het zwarte gevaar' is na Douglas Blackburns *Leaven; A black and white story*⁷ uit 1908 het oudste voorbeeld uit de Zuidafrikaanse literatuur.

Jakhals, de hoofdfiguur uit 'Het zwarte gevaar', is aanvankelijk een angstig,

-
5. Tot dat moment zijn zwarte personages vrij zeldzaam in de Zuidafrikaanse literatuur.
 6. *In en om de goudstad. 1e bundel Hollands-Afrikaanse schetsen*. Pretoria, Johannesburg, Kaapstad 1912.
 7. Douglas Blackburn: *Leaven: A black and white story*. With an introduction by Stephen Gray. Pietermaritzburg 1991² (1908).

tienjarig jongetje dat in een 'kraal' woont. In de kraal-episode is de centrale gebeurtenis dat zijn overgrootmoeder zichzelf verbrandt en Jakhals zelfs in de vuurdood probeert mee te trekken, na haar kleinkind gewaarschuwd te hebben voor de 'witte mensen', vooral de vrouwen onder hen. De 'witte mensen' zullen Jakhals doden na hem eerst 'wijs' gemaakt te hebben. Herhaaldelijk wordt in het vervolg van het verhaal naar deze profetie verwezen. Afhankelijk van de wijze waarop het verhaal gelezen wordt kan dit terugkerend motief geïnterpreteerd worden als teken van bijgelovigheid van de hoofdfiguur of als vooruitwijzend element. Aan het slot blijkt de laatste leeswijze de beste optie te zijn, want inderdaad sterft Daniel door schoten van een 'witte vrouw'.

Na de dood van zijn overgrootmoeder moet Jakhals zich de volgende morgen melden bij de boer. Jakhals' vader is namelijk volgens contract verplicht om zijn kinderen voor de boer te laten werken. Jakhals komt eerst in dienst van de vrouw van de boer die hem, na een korte ondervraging in het Afrikaans, ook een nieuwe naam geeft: Daniel. Deze nieuwe naam, gegeven door een spreker van het Afrikaans is het begin van een serie identiteitsveranderingen die Jakhals/Daniel doormaakt. Steeds wordt zijn identiteit opnieuw gevormd als hij een nieuw maatschappelijk systeem binnentreedt. Van de drie determinerende factoren van de destijds zo populaire *Taine*, *race*, *milieu* en *moment*, weegt de factor *milieu* dus het zwaarste. Dit determinisme verleent Lubs tekst trouwens een naturalistisch trekje.

De identiteit die Jakhals/Daniel krijgt op de boerderij, is die van ondergeschikte aan de blanken. Dat komt tot uitdrukking in de naamgeving. De vrouw van de boer geeft Daniel zijn nieuwe naam omdat dit de naam is die een ander hulpje van haar heeft gehad. Het is tot op zekere hoogte een beroepsspecifieke naam. Met de bijbelse Daniel en de hem kenmerkende rechtvaardigheid heeft de naam niets te maken zegt de verteller uitdrukkelijk (p. 9).

Na deze periode van ondergeschiktheid staat de rest van zijn leven hoofdzakelijk in het teken van emancipatie wanneer hij van het platteland naar de stad verhuist. Hij trekt eerst naar Pretoria. Hier wordt hij geconfronteerd met een ander soort zwarten dan hij tot dusver gekend heeft, de gekerstende stadszwarten die op een 'onafhankelijke toon' spreken en over hun blanke werkgevers praten als gelijken. Dit zelfbewustzijn wordt nu voor hem een na te streven ideaal, maar hij stelt voor zichzelf vast dat hij eerst nog veel moet leren. Door bemiddeling van de succesvolle zwarte Johannes krijgt Daniel werk als huisbediende. Intussen neemt hij lessen in lezen en maakt hij zich het christendom eigen. Van het christendom leert hij dat blank en zwart in theologisch opzicht gelijk zijn. De angst voor de blanke die op het platteland heerste, ver-

dwijnt nu uit Daniel en bovendien verliest hij 'alle geloof in de rechtvaardigheid van de witman' (25), wanneer hij gestraft wordt voor een misdrijf dat een ander heeft gepleegd. Zijn nieuwe identiteit is die van de zelfbewuste stadswarte geworden die zich de gelijke acht van de blanke.

Met een onderbreking tijdens de Boerenoorlog (1899-1902), groeit Daniel verder in zelfbewustzijn zodra hij het Afrikaner milieu verwisselt met het Engelse. Wanneer hij tijdens de oorlog ergens vruchten wil plukken wordt hij door de Engelsen gevangen genomen. Hij werkt vervolgens bij een 'chaplin', leert Engels en gaat met zijn werkgever naar Engeland. Afrikaans, de enige 'blanke'⁸ taal die hij tot dat moment sprak, leert hij verachten. Na het sluiten van de vrede keert hij terug naar Zuid-Afrika. Alweer heeft hij een nieuwe identiteit gekregen, die van Engelse 'gentleman'. Het is de bekroning van zijn opklimming naar zelfbewustzijn.

Hij gaat naar Johannesburg en is tijdelijk in dienst van een Engelse 'magistrate' die zijn aanvankelijk gunstige opinie over zwarten had veranderd. Daniel wordt zonder getuigschrift ontslagen. Door zijn geciviliseerde voorkomt krijgt hij, nog steeds in Johannesburg, bij zijn 'laatste missus' werk. Deze 'missus' is onlangs uit Engeland naar Zuid-Afrika gekomen met het christelijk geïnspireerde voornemen de zwarte medemens op te heffen. Zij bejegt Daniel met warme sympathie, terwijl ze hem tegelijk als een kind beschouwt. Daniel weet handig in te spelen op het verlangen van zijn 'missus' om de zwarten te kerstenen. Dit blijkt onder andere uit het zingen van "hymns" zo dat de missus dit hoort.

Aan het gemakkelijke leven bij de missus komt voor Daniel een einde wanneer hij uit bewondering voor haar half blote verschijning in nog onvolledige avondkleding haar arm aanraakt: de dubbelzinnige daad van zwart gevaar. De echtgenoot ziet dit en gooit in woede een stoel naar Daniel. Hij vlucht weg.

Buiten de stad valt Daniel in handen van een roversbende, waarvan de hoofdman hem weet te overreden om zich bij de bende aan te sluiten door de activiteiten van de bende voor te stellen als sociaal banditisme: terugstelen van de blanken wat dezen van de zwarten hebben gestolen. Uiteindelijk loopt het slecht met Daniel af. Hij neemt deel aan een mislukte overval op een boerderij en wordt neergeschoten door de vrouw van de boer (de 'witte vrouw!'). De hoofdman wil daarop wraak nemen op de 'witte mensen', maar doordat een knecht van de boer erin slaagt de politie te waarschuwen wordt het deel van de bende dat

8. Dit is althans het geval in Transvaal. Met name in de Kaapprovincie is Afrikaans een taal die door 'bruinmense' wordt gesproken.

aan de overval had deelgenomen gevangen genomen. Daniel wordt naar een ziekenhuis gebracht waar hij in zijn koortsdroom de woorden van zijn 'grootmoeder' herhaalt: "Pas op voor de witte vrouw." Als hij bij bewustzijn is, vertelt hij aan de politie waar het rovershol is. Daarna sterft hij. Niemand bekommerde zich verder om de dood van Daniel. Alleen de 'laatste missus' wiste een traan weg toen ze het hoorde en zij verklaarde: "He was a good boy after all."

Realisme en ideologie

Uit het voorgaande overzicht moet duidelijk geworden zijn dat rassenverhoudingen in het verhaal op de voorgrond staan. Daarmee heeft het verhaal sterk politieke kanten in een land waar vanaf de negentiende eeuw het 'naturellen-vraagstuk' op de politieke agenda stond. Commissies werden benoemd om de regeerders van advies te dienen en vervolgens worden grond, stemrecht en welvaart verdeeld volgens raciale criteria. De regeringscommissie die het zwarte gevaar moest onderzoeken nam de gelegenheid ook te baat om vergaande voorstellen te doen. Men wilde onder andere een verbod op 'cohabitatie' tussen blanken en 'naturellen', effectiever toezicht, compounds (bewaakte nederzettingen voor zwarten) en verlangde in het algemeen dat men niet te gemeenzaam met zijn zwarte huispersoneel zou omgaan.⁹ Wat Lub te zeggen heeft over het onderwerp, heeft in beginsel dus ook politieke implicaties, hoe bescheiden die feitelijk ook mogen zijn door de, ten opzichte van kranten, (vermoedelijk) geringe verspreiding van een novelle in boekvorm.

Zeër bevorderlijk voor het uitdragen van opinies is de modus waarin het verhaal is geschreven: realisme. Onder realisme versta ik hier geen periodeconcept, maar een schrijfwijze waarbij de illusie gewekt wordt dat de (willekeurige, mensgemaakte) representatie de werkelijkheid zelf is. Dit gebeurt volgens Barthes door de *signifiant* niet naar een *signifié* te laten verwijzen, maar onmiddellijk naar de werkelijkheid zelf.¹⁰

Voor het begrijpen van Lubs werk is dit van groot belang. Tijdgenoten hebben Lubs verhalen juist om hun documentaire kwaliteiten geprezen. C.R.d.D. zegt in een 'Levenschets' van Lub in *De Huisgenoot*: 'Zijn schetsen [...] dragen voor 't grootste deel 't kenmerk van zorgvuldige afwerking en een juiste kijk op

9. *Rapport van de kommissie van onderzoek*, p. 30-46.

10. Roland Barthes: 'Le discours de l'histoire.' In: *Poétique* 49 (1982), p. 13-21, met name p. 20.

het omringende leven'.¹¹ Of in een anoniem artikel in *Die Brandwag*: 'Sulke sketse is menselike dokumente; en sulke werk als van mnr. Lub is 'n simpatieke argief wat die koue koerante- en dokumenteargief van vandag se geskiedenis aanvul vir die toekoms'.¹² Lub was voor tijdgenoten de geschiedschrijver van de marginalen, iemand die de hem omringende werkelijkheid documenteert. De interpretaties die verwerkt zijn in de representatie waren voor hen daarmee onzichtbaar.

Dankzij al die theoretici (onder wie Barthes) die zich met representatie bezig gehouden hebben, weten wij inmiddels beter: in de weergave van de werkelijkheid is er bijna steeds sprake van eenzijdigheid. De 'feiten' worden onder een bepaald perspectief aangeboden. Dat geldt zeker voor 'Het zwarte gevaar'.

Kritiek op de maatschappij van de blanken

Binnen de narratologie wordt erop gewezen dat men in verhalen vooral op focalisatie moet letten om de percepties en daarmee de ideologie in een verhaal op te sporen. In 'Het zwarte gevaar' wordt wat dit betreft gebruik gemaakt van zeer krachtige middelen: er is doorgaans sprake van externe focalisatie gekoppeld aan een externe verteller. Een dergelijke combinatie heeft het vermogen om andere perspectieven in het verhaal (van personages met name) te overheersen. De lezer wordt verondersteld zo'n verteller-focalisator op z'n woord te geloven.¹³ In 'Het zwarte gevaar' zijn er alleen lokaal uitzonderingen op de aanwezigheid van deze dominante verteller-focalisator. Aan het begin van het verhaal (kraal-episode) is Jakhals personagegebonden focalisator. Op sommige andere plaatsen (vgl. p. 9) is er een gemengde of vrije indirecte focalisatie, dit wil zeggen dat het niet goed mogelijk is om vast te stellen of de verteller of het personage Daniel focaliseert.¹⁴ Zodra je echter *interpretaties* van dergelijke gemengde focalisaties tegenkomt, moeten ze toegeschreven worden aan de verteller. Er wordt immers ontkend dat Jakhals/Daniel in staat is om zijn eigen gevoelens te ontleden: 'Zoals vanzelf spreekt kon hij [Daniel] dit alles niet zo ontleden, doch voor hem was die kleine mooie missus iets groots, iets hoog boven hem' (35).

Omdat er geen aanwijzingen te vinden zijn in de tekst dat de verteller-focalisator niet namens de auteur praat en waarneemt, is er sprake van een dominant,

11. *De Huisgenoot*, september 1917, p. 120.

12. "Die skrywer van Eenvoudige mense" ens.' In: *Die Brandwag*, 10 december 1918, p. 194.

13. B. Uspensky: *A poetics of composition*. Berkeley, Los Angeles, London 1973. p. 8-9.

14. Mieke Bal: *De theorie van het vertellen van verhalen*. Muiderberg 1990, p. 127.

'blank' perspectief op de verhaalwerkelijkheid. Het perspectief van de Ander wordt alleen aan het begin van het verhaal gereconstrueerd in het gedeelte waar Jakhals nog geen contact met blanken heeft. Dit wil zeggen dat bij de conflictsituaties tussen blank en zwart die later volgen, steeds het blanke perspectief gehanteerd wordt, zonder dat dit overigens steeds nadelig is voor Daniel.

De volgende vraag is hoe Jakhals/Daniel en zijn omgeving in concreto worden gepresenteerd. Binnen de theorie over het koloniale discours bestaan daaromtrent bij veel auteurs vaste verwachtingspatronen. In navolging van de Frans-Antilliaanse psychoanalyticus Franz Fanon¹⁵ gaan ze¹⁶ ervan uit dat de niet-Europeaan steeds wordt voorgesteld als 'quintessence of evil', dat er sprake is van een 'manichaeïsche allegorie' (JanMohamed) waarin de Europeanen steeds worden voorgesteld als goed en beschaafd en de anderen als slecht en wild. Met dit soort theorieën over het koloniale discours moet men, denk ik, zeer voorzichtig zijn, omdat het manichaeïsche patroon dat aan het koloniale discours verweten wordt, binnen de postkoloniale beschouwing zelf herhaald wordt. Op die manier wordt de ter discussie staande tekst tot 'quintessence of evil' gemaakt en wordt alles in de tekst wat daarmee niet in overeenstemming is gecensureerd.

In 'Het zwarte gevaar' is de voorstelling van blanken en zwarten en hun onderlinge verhouding in elk geval heel wat dubbelzinniger dan de orthodoxe visie op het koloniale discours aanneemt. Er is bijvoorbeeld geen vaste verdeling van de morele rollen. Zowel het gedrag van blanke als van zwarte personages kan voorgesteld worden als verwerpelijk. Het eerste is bijvoorbeeld het geval met de Pretoriase werkgeefster van Daniel, mevrouw Verkant, iemand met een on-Afrikaanse achternaam en in tegenstelling tot andere blanke personages iemand die Nederlands spreekt. Mogelijk is zij een van de in Pretoria zo talrijke Nederlanders die door de regering Kruger binnengehaald zijn om de Zuid-Afrikaansche Republiek 'Hollands' te houden. Mevrouw Verkant geeft de nog jonge Daniel lessen in afstoffen ten einde de 'kaffer nu eens te dressereren', zoals ze zegt. Het is eerder mevrouw Verkant dan Daniel die in de beschrijving van deze acti-

15. *The wretched of the earth*. Harmondsworth 1969, p. 31-2. (Vertaling van: *Les damnés de la terre*.) Het boek is op het moment vooral in de angelsaksische postkoloniale theorie invloedrijk.

16. Edward Said: *Orientalism*. Harmondsworth 1991⁵ (1978); Abdul R. JanMohamed: *Manichean Aesthetics*. Amherst 1983; 'The economy of manichean allegory.' In: Henry Louis Gates (red.): *"Race", writing, and difference*. Chicago en Londen 1985, p. 78-106. Benita Parry: 'Problems in current theories of colonial discourse.' In: *Oxford literary review* 9 (1987), p. 27-58.

viteiten gesatiriseerd wordt:

Erg groen, dacht mevrouw, maar ik zal hem wel recht krijgen. Ze nam Daniel mee naar de eetkamer en zette hem dadelik aan het stof afnemen. Zij was een van die vrouwen die menen, dat je nu eenmaal een kaffer alles moet voordoen en begon een stofdoek in de hand te nemen en de jongen een dito te geven. Toen begon de les. (22)

Expliciete kritiek op de blanke maatschappij is er ook verder in het verhaal te vinden. Zo is Daniel het slachtoffer van de willekeurige wijze waarop de rechtspleging wordt toegepast in de Zuid-Afrikaansche Republiek. Als omstander bij een vechtpartij tussen twee 'kaffers' wordt hij gearresteerd en uiteindelijk tot drie maanden gevangenisstraf en 'tien slagen met de kats' veroordeeld (25) omdat de dronken vechtersbaas die tegen de grond geslagen werd 'de volgende morgen niet met zekerheid kon beweren, dat Daniel niet zijn aanvaller geweest was' (24). Met bewijsprocedures werd kennelijk een loopje genomen. Het resultaat van deze behandeling is wat je ervan kunt verwachten. De tien slagen die Daniel kreeg 'ontnamen hem alle geloof in de rechtvaardigheid van de witman, die tot nu toe nog altijd, in zijn denken, boven hem gestaan had' (25).

In het algemeen wordt het optreden van de 'Boeren' tegenover de 'kaffers' als nogal ruw voorgesteld. Ook daar is soms sprake van expliciete hekeling door de verteller. Wanneer Daniel als gevolg van de Boerenoorlog zijn werk verliest bij de 'koelie' (Indiër) bij wie hij het zo goed had dat hij altijd voor hem had willen blijven werken (25), wordt hij onderweg van huis naar Pretoria staande gehouden door drie Boeren van wie een de veldkornet was die hem eerder in zijn leven bestraft had:

"Waar loop jij, kaffer?"

Niet meer gewoon om op die wijze te worden toegesproken, wilde de jongen zonder een woord te spreken voorbij gaan, doch daarin had hij misrekend. De witman was van zijn paard gesprongen en vóór Daniel het wist was zijn hoed van zijn hoofd geslagen. "Wag 'n bietjie, jong, jij is te haastig, ek sal jou eerst leer 'n witman te groot." "Waar loop jij, kaffer." herhaalde de veldkornet. De kaffer zei, dat hij naar Pretoria terug keerde om werk te zoeken [...] (27)

Toch wordt het ruwe optreden van de 'Boeren' tegenover de 'kaffers' niet steeds gehekel. In het gedeelte waar Daniels leven op de boerderij beschreven wordt, heb ik de indruk dat de ruwheid een alibi krijgt. Ondanks de klappen die hij daar oploopt 'kon [hij] het er best uithouden en voelde [hij] zich spoedig

geheel thuis' (10). Het strikt hiërarchische bestel waar slaag de discipline over-eind houdt, wordt verzacht door de verschaffing van voldoende voedsel aan een Daniel wiens 'kaffernaam [...] Jakhals [betekende], een naam die men hem om z'n magerheid en z'n eetlust gegeven had' (3). Bovendien krijgt hij genade als hij bestraft moet worden voor onoplettendheid bij het hoeden van koeien. Dit brengt mij op de ambiguïteit in de voorstelling van de zwarte in Lubs verhaal. Er zijn namelijk ook passages waar Daniel voorwerp van hekeling wordt tezamen met degenen die hem welgezind zijn.

De gedegeneerde stadswarte

Zijn namen (Jakhals/Daniel) vatten zijn biografie samen. Hij ontwikkelt zich van iemand wiens naam Jakhals (d.i. 'vos') betekent, wat hem associeert met wildheid en sluwheid, tot Daniel die langzamerhand elementen van de Europese cultuur in zich opneemt: het christendom, het vermogen te kunnen lezen en schrijven, Europese talen te praten en het inzicht dat alle mensen gelijk zijn. Deze ontwikkeling wordt door de verteller-focalisator afkeurend becommentarieerd zodra Daniel is overgegaan naar het Engelse kamp en hij uiteindelijk de zwarte belichaming van *Englishness*, een *gentleman* geworden is. In deze toestand gebeurt met hem het volgende: "t Goede, dat hem vroeger was voorgehouden werd vager en vager en zonder het zich zelf bewust te zijn degeneerde hij weer' (31).

Eén factor bij de veroordeling van Daniel als *gentleman* kan geweest zijn dat Lub het niet erg voorzien had op de Engelsen. In de tijd van de Boerenoorlog voerde hij het bevel over de hospitaaltrein van de Boeren en na de oorlog verloor hij als 'opstandeling' zijn goede betrekking in het onderwijs. Toch laat Lub zich in zijn verhalen niet echt kennen als een fel Afrikaner-nationalist. Weliswaar zijn het vooral armlankes, dit wil zeggen verarmde Afrikaners, voor wie hij deernis opwekt in zijn verhalen, maar nergens is er rabiate Engelsenhaat te bespeuren. Belangrijker is vermoedelijk het gegeven dat juist een zwarte de *gentleman* uithangt. Het is mogelijk deze weerzin in verband te brengen met een algemener verschijnsel in het koloniale discours waarop Homi Bhabha gewezen heeft: de eigenzinnige manier waarop niet-Europeanen zich de Europese cultuur eigen maken en de weerzin waarmee Europeanen vervolgens op deze hybridiseringen reageren.¹⁷ De belangrijkste factor bij de veroordeling van Daniel acht ik echter de verstoring van het koloniale bestel die zo'n identiteit met zich meebrengt. Ik zal daar aan het slot van mijn betoog op terugkomen.

In zijn hoedanigheid als *gentleman* wordt Daniel uitverkoren tot de dienst

17. Onder andere in: 'Of mimicry and man.' In: *October* 28 (1984), p. 125-133.

aan zijn 'laatste missus', een naïef Engels vrouwtje dat de propere Daniel als ideaal zendingsgebied ziet, omdat het christendom voor haar "cleanliness" betekende (33). Zij neemt hem in dienst als huisbediende. Hij oefent daarmee een beroep uit dat volgens kranteberichten en het regeringsrapport bij uitstek delinquenten in de sector zwart gevaar voortbracht.¹⁸

Wanneer zijn van welwillendheid weë werkgeefster hem eens, terwijl ze half ontkleed is, bij zich roept — het recept voor zwart gevaar, zegt het rapport van de regeringscommissie (26) — komt het tot een schijnbaar voorval van zwart gevaar. De echtgenoot van de missus betrapt Daniel namelijk als hij onder bewonderende woorden zijn hand op de arm van zijn werkgeefster legt. De echtgenoot interpreteert dit als *black peril*. Een stoel vliegt door de lucht en de onschuldige Daniel wordt weggejaagd (38). Dat Daniel niets gedaan had was het gevolg van 'de stiegriem van die "ou baas zaliger"¹⁹ [die er bij hem] het nodige respect [in] geklopt had' (37).

Onderwerp van kritiek in de zwart-gevaar-episode zijn de negrofiele Engelsen. Zoals in het *Rapport van de kommissie van onderzoek* gezegd wordt (26), weten buitenlanders niet hoe ze met hun zwarte huispersoneel moeten omgaan. Daardoor brengen zij zichzelf en de hele blanke samenleving in de problemen als ze zelfs te stom zijn om echt zwart gevaar van het schijnbare te onderscheiden. Dat Daniel niet werkelijk een daad van zwart gevaar gepleegd heeft, is geheel de verdienste van het *ancien régime* ("ou baas zaliger"). Dit brengt me bij de kern van de politieke boodschap van 'Het zwarte gevaar'.

Het regime van de 'plaats'

Ondanks de tot 'rampen' leidende behandeling die Daniel ontving van zijn 'laatste missus', werd het ergste verhoed door het 'respect' dat er door zijn Afrikaanse baas bij Daniel in geslagen was. Als Daniel het Engelse maatschappelijke bestel betreedt, is zijn identiteit al gevormd onder een Afrikaner bewind op de 'plaats'. Dit bewind was hard, maar rechtvaardig en voorzag ook in mildheid bij de bestraffing. Het zwarte subject dat binnen dit regime gevormd werd, leerde God zien als een uitvergoting van de bestraffende meester (vgl. p. 16). Zelfs 'het verlies van zijn geloof in de rechtvaardigheid van de witman' kan daar niets meer aan veranderen. Onbeschadigd blijft het 'respect' voortbestaan als een diep ingegrift besef van ontzag voor de blanke meester.

Binnen dit maatschappijbeeld is er geen ruimte voor zwarte *gentlemen*. De zwarte *gentleman* acht zich immers de gelijke van de blanke. Uit de kerk weet

18. *Rapport van de kommissie van onderzoek*, p. 25.

19. Vermoedelijk de eerste werkgever van Daniel, de boer.

hij dat alle mensen gelijk zijn en met zijn omgangsvormen bewijst hij dit. Binnen de verhaalwereld van Lub heeft de zwarte *gentleman* bovendien een neiging tot revolutionaire praatjes. In het verhaal 'Kaffer-meeting'²⁰ is er een fraai gekleed zwart heerschap dat revolutionaire praatjes verbindt aan het evangelie, maar daarvoor gehoord wordt door de zwarten die de samenkomst bijwonen. Belachelijk gemaakt verlaat hij het toneel. In 'Het zwarte gevaar' is de revolutionaire praat overigens uitbesteed aan de hypocriete zwarte roverhoofdman bij wie Daniel terecht komt nadat hij verjaagd is. De man zegt dat hij met goedvinden van de zendelingen rooft van de blanken om de zwarten hun ontstolen goed terug te geven. In werkelijkheid komt het terecht in een kist onder zijn bed.

Bij alle afkeer van gelijkheid tussen zwart en blank bij de verteller-focalisator, overheerst in het personage-effect²¹ van Daniel niettemin het positieve element. Dat Daniel — ondanks het ontkennen van een verband door de verteller — de naam draagt van een bijbelse rechtvaardige, moet zijn uitwerking op de lezer niet missen. Na zijn periode bij de bandieten, verklaart Daniel bovendien hun schuilplaats aan de politie. In de peroratio van het verhaal tenslotte, spreekt zijn 'laatste missus' een grafschrift over hem uit dat als lofprijzing in de oren van de lezer moet blijven naklinken: "He was a good boy after all" (58). Daniel wordt nergens, in de woorden van Fanon, 'the quintessence of evil'. Als hij dan al tijdelijk 'degenereert' volgens het waardensysteem van de verteller, spelen determinerende factoren, zoals zijn verblijf in een corrumperende Engelse omgeving, daarin een excuserende rol. Er is in Daniel geen wil tot kwaaddoen. Hij wil alleen een zelfbewuste persoonlijkheid verwerven. Daardoor raakt hij echter in een fataal proces verwickeld dat zijn grootmoeder in het begin van het verhaal in de vorm van een voorspelling onthuld had. Wat voor Daniel in de herinnering aan deze voorspelling slechts een duister vermoeden bleef, kan voor de lezer die het gebeuren overziet de betekenis krijgen van een causale keten van gebeurtenissen met een fatale afloop. Zo dacht een contemporaine lezer, H. Besselaar, er in elk geval in 1914 over.²²

Zoals veel 'Jim-comes-to-Jo'burg'-verhalen toont 'Het zwarte gevaar' dat de zwarte die zich binnen de sfeer van de Europese cultuur begeeft er slechter van

20. In: *In en om de goudstad*.

21. Een term van Hamon naar analogie van Barthes' 'effet de réel'. Het personage-effect is het resultaat van de middelen die gebruikt worden om de lezer een beeld te doen vormen van een personage. (P. Hamon: *Le personnel du roman. Le système des personages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève 1983.)

22. *Die Brandwag* 4, 24 (15 mei 1914), p. 772.

wordt. Lubs verhaal laat bovendien zien dat dit gemakkelijk gevaren kan inhouden voor de blanke samenleving. Zwart gevaar in de zin van zedendelicten is daarbij maar één factor. Verontrustender zijn de zwarte misdaadbendes, die leven en goed van blanken bedreigen. Verder dan dit, gaat het echter niet in Lubs verhaal. Het blijft bij bedreiging van eer, goed en leven van individuen. De staat wordt nog niet bedreigd.

Praktische oplossingen voor de problemen die de verwestering van de zwarten voor het blanke bestel veroorzaken, worden door Lub niet aangedragen. Hij laat het bij de vaststelling dat ordelijk gedrag aan zwarten het beste geleerd wordt op de 'plaats', de agrarische wereld die echter in mentaliteit mijlen van de industriële metropool Johannesburg verwijderd is. Hoezeer deze opvatting nostalgisch is, wordt zichtbaar in de geschiedenis van Daniel. Zijn 'plaats'-periode ligt immers voor het uitbreken van de Boerenoorlog, in het verleden. De blanke ideologen die praktischer dachten, spraken in andere termen. Zij hadden het over contrôle en segregatie, over compounds, pasjeswetten en de beregeling van het geslachtsverkeer.²³ Dit soort middelen bewezen jaren lang wel degelijk hun nut om de Daniels eronder te houden.

Universiteit van Stellenbosch

23. Het denken over segregatie in Zuid-Afrika aan het begin van deze eeuw wordt beschreven door Paul Rich: 'Race, science, and the legitimization of white supremacy in South Africa, 1902-1940.' In: *The international journal of African historical studies*, 23 (1990), p. 665-686. Michel Foucault schreef over de nieuwe vormen van niet-gewelddadige machtsuitoefening, met name in: *Discipline, toezicht en straf. De geboorte van de gevangenis*. Groningen 1989. (Vert. van: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*.) Het 'nieuwe denken' over macht is zichtbaar in het *Rapport van de kommissie van onderzoek* (1913).

HET BEELD VAN DE VROUW IN HET WERK VAN H. MARSMAN

Jaap Goedegebuure

Wie spreekt over *het* beeld van *de* vrouw in het werk van H. Marsman wekt de indruk als zou het gaan om een even consistente als stereotiepe visie. Stereotiep is de visie op de vrouw in Marsmans schriftelijke uitingen zeker, maar van een consequent volgehouden homogeniteit is geen sprake. De mentaliteit die in de gedichten, romans, verhalen en essays valt te ontwaren is heterogeen, ambivalent en zeer complex. De verschillende trekken van de als archetype te herkennen vrouwenfiguren worden zo vaak gecombineerd, dat men moeilijk kan spreken van een vastgeroest cliché.

Wie spreekt over *het* beeld van iets of iemand in het literaire werk van een auteur, begeeft zich op een route die tenslotte leidt naar de psychobiografie.¹ Zelfs wanneer men er van uit gaat dat de thematiek van poëzie of verhalend proza nooit eenduidig teruggevoerd kan worden op de opinies, de attitude en de habitus van de auteur, dan nog blijft er een relatie tussen werk en schrijver bestaan. Elke duiding van die relatie zal hoe dan ook raken aan de persoon van de schrijver.

Misschien ligt het vanwege de nauwe band tussen werk en persoon wel voor de hand de verkenning van Marsmans vrouwbeeld te beginnen bij een tekst waarvan de autobiografische inslag onmiskenbaar is. Het gaat om een niet gepubliceerd fragment uit het tussen 1932 en 1937 tekstcorpus dat ten grondslag

1. In het geval van Marsman is de poëzie minstens twee maal aan een psychobiografische of psychokritische interpretatie onderworpen. Ik denk aan René Verbeeck: *De dichter H. Marsman*, Lier 1959, en Robert Galderoux: *H. Marsman. Wezen en ontwikkeling van zijn dichterschap*. (Dissertatie Luik.) Z.p. z.j.

ligt aan de korte roman *Zelfportret van J.F.*² Jacques Fontein, de ik-figuur van deze roman, is door de schrijver duidelijk gemodelleerd naar eigen beeld en gelijkenis. Hoewel de omstandigheden waaronder hij opgroeit en zijn verdere levensloop markante verschillen laten zien met Marsmans eigen biografie, doet zich op het vlak van de — zeer markant geprofileerde — poëtische opvattingen zo'n sterke identificatie voor, dat het autobiografisch karakter van de roman buiten discussie komt te staan. Op grond van de overweging dat de feiten van Jacques Fonteins leven voor een deel zijn gefingeerd, maar dat de aan hem toegeschreven opvattingen overeenstemmen met die van Marsman, ga ik er van uit dat ook de in *Zelfportret* gepresenteerde visie op de vrouw overeenstemt met de mening van de auteur op het moment dat hij deze tekst te boek stelde.

Ik laat het belangrijkste gedeelte uit het fragment hier volgen:

Ik heb van mijn eerste verliefdheden af naast de begeerte tegen vrouwen een diep gewortelde argwaan gehad en mijn werkelijke liefdes hebben altijd vrouwen gegolden die genoeg mannelijks hadden om betrouwbaar te zijn. De zoogenaamde echte vrouw, die als zij geen moederdier is blijkbaar bij voorkeur haar tegenpool zoekt en hetaere wordt (en ons dán vooral met huid en haar opvreet), is een wezen dat mij in de eerste gedaante niet boeit en in de tweede onzeker en op mijn hoede doet zijn. Dat, wat voor vele mannen de groote bekoring en betoovering is van het 'duivelsche avontuur' met het 'ondoorgrondelijke' (dat gewoonlijk bijzonder doorgrondelijk is en doorzichtig tot op de baarmoeder toe), het 'eeuwige raadsel vrouw' waarvoor zij alles riskeeren en zich als het moet d.w.z. als het 'raadsel' het wil - geheel ruïneeren, dat soort vrouwen heeft voor altijd te zeer een bijmaak gehad, ook van vulgariteit om er sterk door te worden geboeid.

Ik schuw dat soort niet alleen omdat ik er laagheden voor heb begaan, maar omdat ik mij niet in een liefde verliezen wil. Ik moet noch door een demon worden geabsorbeerd, noch door veneratie voor een madonna worden verteerd. De liefde die tot zelfvernietiging leidt, en die vooral voor menschen die van het Christendom niets anders overhielden dan de lust om van zichzelf te worden bevrijd, de hoogste vorm ervan is (theoretisch althans, of bij het

2. Meer over de ontstaangeschiedenis van deze tekst is te vinden in Jaap Goedegebuure: *Op zoek naar een bezielde verband, tweede deel, Brieven, documenten en verspreide publicaties van H. Marsman*. Amsterdam 1981, p. 195-199.

lezen van russische romans) die liefde is mij antipathiek en vijandig. Ik zoek de liefde niet als doel, of als middel tot dat edel soort zelfmoord, maar als een kracht, die mij na een tijdelijk zelfverlies, vervormt en regeneert tot een hoogere vorm van mijzelf. Ik zoek in de liefde niet het hart van den ander — dat vindt men bovendien toch niet — maar het hart van mijzelf, en dat vindt men zeker als men den moed heeft ertoe en niet halverwege blijft staan.

Alleen van een vrouw, die mij niet achtervolgt met haar liefde, en met haar behoefte daaraan, kan ik op den duur houden. Alleen van een vrouw, die liefhebbend genoeg is om niet jaloersch te zijn op mijn werk, mijn gedachten, mijn alleen-zijn; zij zal mij integendeel ruimte en eenzaamheid geven. Alle anderen sloopen ons vroeg of laat, en de ergsten zijn zij die ons sloopen met haar berusting - en met een nauwlijks speurbaar verwijt, waarmee zij ons schijnbaar ongemoeid laten. Schijnbaar — want waarom — als zij werkelijk edelmoedig wilden zijn — roeien zij dit verwijt niet eenvoudig uit? Waarom temperen zij tot het minimum, dat voor ons het maximum van kwelling en ergernis wordt? De zich verkeerd opofferende vrouw, die — misschien onbedoeld — beslag op ons legt juist door haar opoffering, dat is de onverdragelijkste soort — en de mannen die er op uit zijn om de allerchristelijkste slaven te zijn dier allerchristelijkste slavinnen (want op haar beurt zijn zij heerszuchtige slavinnen; madonna's of hetaeren, het maakt in dit verband weinig verschil), die mannen betreur ik om het verkeerde juk dat zij hebben gekozen of aanvaard, en veracht ik eigenlijk een weinig omdat zij zichzelf, desnoods ten koste van een liefde, niet gehoorzaam durven zijn.³

Hier laten zich een aantal vrouwentypen onderscheiden onder benamingen die Marsman er zelf aan geeft: moeder, madonna, demon, hetaere en courtesane. In het begin van het fragment kunnen we een figuur aantreffen die in de afrondende conclusie geen aparte vermelding krijgt: het maagdelijke, autonome type dat de man voldoende ruimte laat zichzelf te blijven. Wanneer we 'demon', 'hetaere' en 'courtesane' beschouwen als termen voor wat in essentie één en hetzelfde type is, komen we met de toevoeging van de vrouw uit het begin van het fragment tot een driedeling van minnares, maagd en moeder.

3. Handschrift bewaard in de Koninklijke Bibliotheek.

Wanneer we nu met behulp van dit driedelig schema het werk van Marsman doorlichten, dan komen we tot de bevinding dat ook de vrouwenfiguren in zijn oudste poëzie met de hierboven genoemde termen zijn te karakteriseren. Ter illustratie laat ik weer drie voorbeeldteksten volgen.

I
VROUW

Lichaam, wentelend al-leven.
gedrochtlijk staan wij en massaal geheven
tegen den rottend-paarsen hemel van verlangen

hijgende nacht

mijn vale handen tasten even
het slierend kransen van uw blauwe haren,
die, gif en scheemring, vachten hemel waren
over al-ruimte, uw gelaat, ivoor ovaal,
waarin uw ogen, spitse spleten, hangen:
een groen signaal.

II
VIRGO

Morgenmeren.
uw omgrenzing ordent.
bergen klimmen in het tinnen licht

en uw stille, virginale lippen
kuisen aan de sidderende beken
zoete smetten van het groene duister

en uw oog wordt licht.

maar de nacht stort ruglings in den nacht

en uw mond is in zichzelf besloten
 en uw bloed is door uw bloed omringd.

III MADONNA

Gij slaapt met ons als paarden in uw armen
 die schuilen aan de zomen van uw bloed
 en uwe haren duisteren erbarmen
 over de tochten van ons waaierend bloed.

wij tasten u in een verloren golven
 en monden in de schalen van uw hart
 en zij zo grondloos in elkaar bedolven,
 dat wij de merken ruilen van ons hart.

en worden stil, madonna, aan uw handen
 en onze vezelen verzachten zeer -
 wij bloeien onuitblusselijke lampen
 over den schemer van het nachtelijk meer.

en huiveren als reeën aan uw slapen,
 biddende planten in gemenen nood,
 en zij omvleugeld door een wijde schaduw
 in de omraming van den groten dood.

De hier opgevoerde figuren zijn alle drie van buitenmenselijke proportie. De vrouw uit het eerste gedicht staat samen met de ik 'massaal geheven', en is getekend, of liever gezegd vertekend, volgens de 'kosmische vergroting' die zo typerend voor Marsmans vroege poëzie is.⁴ Ook de virgo en de madonna uit het gelijknamige gedichten worden beschreven volgens een ruimtelijke standaard die de menselijke maat overschrijdt. De eerste gestalte wordt geïdentificeerd met het landschap, van de tweede heet het dat zij de 'wij' als 'paarden' in haar armen houdt.

4. Vgl. Jacob Smit: 'De kosmische zelfvergroting van de dichter bij Bilderdijk, Perk en Marsman'. In: *Mededelingen van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen*, nieuwe reeks dl. 20 (1957), p. 95-116.

We zouden de drie vrouwen — respectievelijk minnares, maagd en moeder — kunnen karakteriseren met de epitheta *demonisch*, *hiëratisch* en *tellurisch*, of met de adjectieven *angstaanjagend*, *afstandelijk* en *koesterend*. Ook is het mogelijk een dialectische triade te construeren met behulp van de opeenvolging minnares-maagd-moeder, waarbij de tegengestelde aspecten van de eerste twee typen synthetisch zijn opgenomen in het derde. De resultante van de confrontatie van wellustige duivelin en kuise engel is een levenbrengende en troostrijke moederfiguur. Uiteraard betreft het hier een denkbeeldige constructie die geen grond hoeft te hebben in bepaalde ontwikkelingen binnen Marsmans oeuvre of feiten uit zijn leven. Voorlopig gaat het om een veronderstelling met de functie van werkhypothese.

De woordkeus in het eerste gedicht wijst er al op dat het lyrisch subject zeer ambivalent tegenover zijn vrouwelijke partner staat. De voorlaatste regel waarin haar ogen worden vergeleken met 'spitse spleten' suggereert op z'n minst een tweeslachtige houding waarin fascinatie en angst samengaan. De chiffre-matig gebruikte kleur groen is pejoratief, evenals het eerder gebruikte blauw dat de kleur van de 'slierende' en 'gif en 'scheemring' implicerende haren aanduidt.⁵ De met deze vrouw beleefde seksualiteit is negatief. De lichamelijke vereniging wordt aangegeven met de term 'gedrochtlijk staan wij', terwijl de ervaring van de coïtus haar weerslag krijgt in een onheilspellende evocatie van de omgeving: 'den rottend-paarsen hemel van verlangen'. Deze negativiteit wordt niet opgeheven door het besef van kosmische totaliteit dat de inzet van het gedicht oproept: 'Lichaam, wentelend al-leven', een totaliteit die men zou verwachten als aspect van het moederlijke type vrouw. De ambivalente kijk op vrouw en seksualiteit waarvan het gedicht 'Vrouw' getuigt, krijgt een extra geladenheid door het beeld van de nacht, dat in de vierde regel wordt verbonden met het adjectief 'hijgende'. In andere gedichten van Marsman, zowel uit de beginperiode als uit de later fasen, blijft dit demonische aspect van nacht en vrouw gehandhaafd.

Het aan de minnares tegengestelde type van de maagd wordt gekarakteriseerd door het daglicht, zoals blijkt uit het gedicht 'Virgo'. Hier is echter geen sprake van eenwording van de mannelijke ik-figuur met de vrouwelijke partner, seksueel noch anderszins. De zuiverheid en maagdelijkheid van de vrouw laat geen vereniging toe, en noopt tot handhaving van een strikte autonomie: 'uw mond is in zichzelf besloten / en uw bloed is door uw bloed omringd.' Dankzij het aspect van de autonomie en het attribuut van dag c.q. zon is de virginalle figuur een

5. Zie: Hannemieke Postma-Nelemans: *Marsmans Verzen. Toetsing van het ergocentrisch interpretatiemodel*. Groningen 1977.

spiegelbeeld van het dichterlijk ik, zoals dat zich kenbaar maakt in Marsmans bekendste gedichten. Het type van de individualistische kunstenaar wiens autonomie grenst aan narcisme, krijgt in het type van de autonome, niet op seksuele eenwording gerichte vrouw een pendant. Het komt nadrukkelijk terug in de figuur van de Amazonenkoningin Penthesileia, waarover Marsman een lyrische cyclus en een kort verhaal schreef, en in het gedicht 'De vrouw van de zon', dat het maagdelijk aspect verbindt met de masculien getinte majesteit van de zon.

Vrij en eeuwig,
 tijdeloos ontheven,
 in een hoog en onaanrandbaar zweven,
 schrijdt gij,
 koninklijk geheven,
 langs de blauwe muren van het licht.

In 'De vrouw met de spiegel' daarentegen ligt de nadruk op de steriliteit die de maagdelijkheid vaak wordt toegeschreven, een steriliteit die in combinatie met het narcisme leidt tot de dood. Op een manier die herinnert aan Mallarmé's *Hérodiade* besluit Marsman het genoemde gedicht als volgt:

Gij hebt u-zelf zeer lief,
 en zozeer houdt uw beeltenis u geboeid,
 dat zij den adem aan uw mond ontroofd
 en uwen bloedklop in haar aad'ren zuigt
 en u verteert, zozeer,
 dat gij de schim uwer weerkaatsing wordt,
 bezwijmt
 en sterft.

De oppositie van minnares en maagd, zoals die zich in lyrisch werk van Marsman voordoet, valt te beschouwen als de thematisering van een onopgeloste ambivalentie. Dat daar ook in het laatste stadium van Marsmans schrijverschap nog volop sprake van is, moge blijken uit het hierboven geciteerde, ongepubliceerd gebleven fragment uit *Zelfportret van J.F.* en een gedicht als 'Paula in een droom':

De vrouw die in den droom verscheen
 was met den morgen weer verdwenen;
 maar nooit in aardse werkelijkheden
 waren haar trekken zo sreen.

ik was te zeer, te diep ontsteld
 om in den engel 't dier te zien,
 dat mij in 't leven negen, tien,
 tien volle jaren hield bekneld.

De sleutel tot de opgeloste ambivalentie in Marsmans werk ten opzichte van de vrouw heeft ongetwijfeld te maken met een als problematisch ervaren seksualiteit. Het is daarom goed terug te keren tot *Zelfportret van J.F.* Aan het slot van het hoofdstuk 'Kinderjaren' releveert de ik-figuur hoezeer hij geschokt was toen hij op zijn tiende jaar hoorde waar de kinderen vandaan kwamen. Zijn woede en verdriet wekten een hevige jaloezie jegens de ongeslachtelijke geboorte van Venus op. Aan deze passage is bij herhaling aandacht besteed, het meest uitvoerig door Martien de Jong⁶. Het gedeelte uit het *Zelfportret* dat aan deze bekende passage vooraf gaat, heeft veel minder belangstelling opgewekt. Dat is merkwaardig, nu het verlangen naar autonomie en maagdelijke zuiverheid er gerelateerd wordt aan de angst voor seksualiteit en dood. Jacques Fontein beschrijft een droom uit zijn jeugd, waarin hij wordt geconfronteerd met het verdronken lichaam van de vrouw die hem gedurende enige tijd heeft verpleegd. Nadat hij heeft gezien hoe hij zich 'met een schreeuw' op haar werpt, wordt hij 'schokkend en nat van het zweet' wakker. In een poging het beeld te duiden, schrijft hij: 'Later toen ik dezen droom tot een werkelijk gebeuren vervalst had, heb ik mijzelf een tijdlang, ondanks mijn walging en zonder ooit volkomen te slagen, trachten in te beelden dat ik met haar in dien nacht mijn eerste gemeenschap heb gehad. Ik vermoed, dat die voorstelling voortkwam uit mijn behoefte mij het geloof bij te brengen dat ik al heel jong en met één slag de vreemde betovering die dood en geslacht jarenlang voor mij hebben gehad, van haar tergende overmacht had ontdaan.' Tevergeefs, naar uit het vervolg blijkt: 'afgezien van den dood, de sexe had ook op zichzelf jarenlang, behalve haar aantrekkingskracht, iets mijn weerzin opwekte; een afkeer dien ik nog lang niet overwonnen heb.'

Deze woorden reiken de sleutel aan die het samengaan van dood en seksualiteit in gedichten als 'Vrouw' en 'Bloei' een stuk minder raadselachtig maken. Wanneer Marsman zijn alter ego laat zeggen dat hij zijn ambivalente gevoelens ten opzichte van dood en seksualiteit nog altijd niet heeft overwonnen, dan valt meteen te denken aan de gedachten die omstreeks 1936 werden geschreven, en die alle terecht kwamen in afdeling XI van het *Verzameld werk*. In gedichten als 'Memento mori', 'De wijnpers', 'Annie' en andere wordt telkens

6. Zie: *De verlossing van Venus*. 's-Gravenhage enz. 1979, p. 7 e.v.

weer een oppositie gecreëerd tussen 'jong en onbedorven vlees' en 'bederf en schande'. De geslachtsdaad, hoe vitaal ook, wordt ervaren als 'een voorgolf van den dood.'

Frappant is ook het motief van de zee, dat in al het lyrisch werk van Marsman gerelateerd is aan de dood en het vrouwelijke. Hoewel de zee, en verschijningsvormen van het water in het algemeen, wel verbonden plegen te worden met het beeld van de vrouw als maagd,⁷ is de zee als archetype in de eerste plaats het element van de grote oermoeder, die in Marsmans poëzie verschijnt als de straks nog nader te behandelen madonna-figuur. Binnen de context van het tweede hoofdstuk van *Zelfportret van J.F.* speelt de verhouding tot de moeder een weliswaar onopvallende, maar toch niet onbelangrijke rol. De verteller vermeldt bijvoorbeeld dat hij voor de hem bedreigende angstdromen bescherming zoekt bij de moeder. Het gaat zeker niet te ver om te concluderen tot een even sterke mate van fascinatie én angst jegens de moederfiguur als ten opzichte van vrouwen in het algemeen. De erotische dimensie openbaart zich in dit geval via een verschoven incestmotief: wat Jacques Fontein zichzelf kennelijk niet toestaat als het om de moeder gaat, wordt feit op het niveau van de droom over de moederlijke verpleegster. In ander verband is er sprake van een verschoven incestmotief wanneer de ikfiguur droomt dat zijn halfzuster Annie de moeder is van een jongetje dat hij kort tevoren heeft ontmoet.⁸ De ambivalentie van het motief en de suggestie dat het om een projectie van innerlijke verscheurdheid gaat, blijken uit de contaminatie met het bijbelse thema van Jacobs gevecht met de engel (Genesis 32): 'Eerst zag ik niet dat het Annie was, hoewel ik lijf aan lijf met haar streed; pas vlak voordat ik ontwaakte merkte ik dat ik met háar streed en dat die jongen een kind van haar was, van haar en van mij.'⁹

De excurs naar *Zelfportret van J.F.* kan dienen als opstap naar de behandeling het laatste voorbeeldgedicht. In 'Madonna' doet de vrouw zich ditmaal voor als tellurische moedergodin; het religieuze aspect van haar gestalte blijkt aller-

7. Ik denk aan de inzet van 'Virgo' en aan de eerste regels van 'Penthesilea', waar het virginale aspect samenkomt met de motieven 'dood' en 'water': 'De bronzen kling / omheuvelt ademend het schemerdal. / daarachter zingt de zee een zachten dood.'
8. Het betreft hier een verschijning van het archetypische 'gouden kind' dat eveneens opduikt in het gedicht 'De overtocht': 'Ik lig niet meer alleen in het ruim / de dood heeft mij samengelegd / met het tedere witte kind/dat ik eens in den verren tuin / onuitsprekelijk heb liefgehad.'
9. Het incestmotief komt het duidelijkst tot uiting in Marsmans verhaal 'Teresa immaculata', dat de verhouding tussen een broer en een zuster thematiseert.

eerst uit de titel, en voorts uit de adjectief 'biddende' in de laatste strofe. Het toegevoegde substantief 'planten' duidt de aard van de afhankelijkheidsrelatie aan: de ik en zijn partner (die in het 'wij' is geïmpliceerd) laten zich passief en met uitschakeling van het ego-bewustzijn koesteren, en wanen zich als 'paarden' aan de borst van een bovenmenselijk vergrote gestalte. Het moederlijke aspect van het water wordt gerepresenteerd door het 'verloren golven' uit de tweede en 'het nachtelijk meer' uit de derde strofe; het laatste beeld geeft bovendien de oppositie aan met het vrouwbeeld waarvan 'Virgo' getuigt: 'nachtelijk' meer staat tegenover de daar opgeroepen 'morgenmeren'. Dat het beeld van de moederlijke en goddelijke vrouw anderzijds geopponeerd is aan de demonische minnares moge blijken uit de omstandigheid dat de nacht ditmaal niet de sfeer van angst en dreiging oproept, maar troost en bescherming biedt.

In de figuur van de vrouw als madonna is de absolute negativiteit van de vrouw als minnares en de relatieve negativiteit van de vrouw als maagd opgeheven. Dat dit aspect ook in de latere poëzie gehandhaafd blijft, valt te staven met de verwijzing naar de cyclus 'In memoriam P.M.-S.' De daar geëvoeerde figuur wordt vergeleken met een hert 'om iets onnaspeurlijk wondbaars en koninklijks;/ iets avondlijks dat veel langs meren dwaalde.' Bovendien is hier sprake van een sterk geïdealiseerde psychische autonomie die met de virginale steriliteit niets van doen heeft, en die de dreiging van de dood derhalve heeft weten te overwinnen.

binnen een groot
 volkomen afgestorven-zijn der wereld
 hervond zij haren oorsprong,
 en na den korten loop des levens
 ving zij zichzelf in zichzelf
 en hing daarin
 gelijk in het begin.

De hier bereikte autonomie is afhankelijk van het besef dat er een voorwereldlijke en voorgeboortelijke wijze van bestaan is, waaruit men bij de intrede in de wereld verstoten is. In het derde gedicht van 'In memoriam P.M.-S.' zinspeelt Marsman hierop wanneer hij schrijft over de ring van de hier geportretteerde vrouwenfiguur: 'het wereldlijk en onopvallend teken / dat in zijn doffen diep bestorven bloedgloed / het wapen droeg van haar vervallen staat.'

De opvattingen die hier in het voorbijgaan worden gearticuleerd, herinneren sterk aan het wereldbeeld van A. Roland Holst,¹⁰ de dichter die in zeer veel opzichten Marsmans mentor is geweest.¹¹ Het is dan ook meer dan een coincidentie dat we de schim van Roland Holst aantreffen in de persoon van Charles de Blécourt, protagonist van Marsmans roman *De dood van Angèle Degroux* (1933).¹² De Blécourt, die ons wordt getekend als een meedogenloze vrouwenjager en een dandyeske verschijning met 'de rug van een koning, de oogen van een druïde, de mond van een beest',¹³ schrijft, min of meer in de trant van Nietzsche, een boek over het presocratische Griekenland dat zijn filosofisch en levensbeschouwelijk ideaal vertegenwoordigt. Hij doet dat in Parijs, een stad waar hij een zeer emotionele band mee onderhoudt. Teruggeworpen op zijn preoccupaties en obsessies (zo is Marsmans bekende angst voor de dood dominant aanwezig), komt de herinnering op aan zijn voormalige geliefde Angèle Degroux, met wie hij een ongelukkig verlopen relatie achter de rug heeft. Hij vraagt haar naar Parijs over te komen, maar moet zichzelf al gauw toegeven dat de *incompatibilité des humeurs* een hernieuwing van de band in de weg staat.

De onmogelijkheid van de liefde tussen Charles en Angèle heeft diepere gronden, die direct raken aan de verschillende aspecten van het marsmanianse vrouwbeeld die we in het voorafgaande zijn tegengekomen. De Blécourt is zeer gehecht aan zijn onafhankelijkheid als scheppend kunstenaar, en om die reden toont hij zich overgevoelig voor wat hij als het binnendringen van zijn eigen sfeer beschouwt. In een gesprek met zijn antipode Rutgers (een mismaakte kamergeleerde die weduwnaar is van een beeldschone vrouw) verkondigt hij de opvatting uit dat 'mensen die niet te veel femelarij hebben aangehoord en teruggegeven, weten dat men juist in de liefde zichzelf zoekt en een atmosfeer waarin men volledig zichzelf kan zijn'.¹⁴ Het is een formulering die vooruitloopt op wat Marsman later zal schrijven in de geciteerde voorstudie van *Zelfportret*

10. Zie: Stenfert Kroese.

11. Zie: Jaap Goedegebuure: *Op zoek naar een beziëld verband. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. Marsman in de context van zijn tijd*. Amsterdam 1981, p. 122-128.

12. Over de relatie tussen het model Roland Holst en De Blécourt, zie Goedegebuure: *Op zoek naar een beziëld verband*, p. 279-282.

13. Anders dan bij de hiervoor aangehaalde gedichten citeer ik *De dood van Angèle Degroux* niet naar de dundrukeditie van het *Verzameld werk* (1960), maar naar de eerste, onbekorte uitgave die in 1933 bij Em. Querido te Amsterdam verscheen.

14. *De dood van Angèle Degroux*, p. 180.

van J.F. Wat Charles zoekt in Angèle dan ook niet de minnares, maar een zuster in de geest. In een eerder gesprek met Rutgers omschrijft hij zijn ideale vrouw. 'Het zuiver erotische — waaraan ik verslaafd ben — verveelt mij tegelijk grenzeloos gauw, of liever de vrouwen die het mij geven vervelen mij grenzeloos gauw — en ik heb eigenlijk een sterk verlangen naar duurzaamheid, en in vriendschappen ben ik bijvoorbeeld ontegenszeggelijk trouw. Ik kan alleen niemand lang in mijn onmiddellijke nabijheid hebben, vooral geen vrouw [...] maar voor Angèle heb ik geheel andere gevoelens. Geen zuiver-platonische, geen zuiver-erotische - het is een gevoel van een ander soort, van een andere orde...'15

De Blécourt ziet in Angèle een wezen van zijn eigen soort, iemand in wie 'magische en geheimzinnige krachten' leven. Zij belichaamt een element dat hij terugvindt in Dante Gabriel Rossetti's portret van Guinevere. 'Er is iets in van een daemonie, die zich niet hevig of grootsch voordoet, maar die, als ze eenmaal in iemand doordringt, hem volkomen aan zich verslaaft. Dit soort daemonie leeft haast ondragelijk sterk in de Guinevere en het raadselachtige, het verontrustende ligt misschien vooral hierin dat dit portret zich zoo stil en zoo innig voordoet, zoo liefelijk zou men haast zeggen — ja, zij is een engelachtige furie, een omzichtig sluipende bezetenheid sluimert in haar, ze is een kruising van duivelin en duif...'16

Dat De Blécourts ideaal belichaamd wordt door een vrouwenfiguur van Rossetti, is niet te danken aan een vondst van Marsman. In een eerdere versie van zijn roman had hij de obligaat aandoende keuze laten vallen op Da Vinci's Mona Lisa, een schilderij dat de afgelopen twee eeuwen al vele mannelijke schrijvers tot speculaties over het *ewig weibliche* heeft verleid.¹⁷ Voor Charles symboliseert de Gioconda het symbool van 'zijn diepste natuur' en hij waardeert haar dan ook om dezelfde redenen als de geschilderde Guinevere en de reële Angèle: ze heeft deel aan het geheim van de 'onaardsche magische krachten'.¹⁸ Marsman zou de Mona Lisa voor Rossetti's figuur inruilen op instigatie van E. du Perron.¹⁹ Deze had als vrijwillig editor van de roman zoveel inzicht in wat Marsman bewoog dat hij, gesouffleerd door zijn vrouw, precies wist aan te geven wat het in Angèle geconcretiseerde vrouwbeeld vertegenwoordigde. 'Ik heb er met Bep een heelen tijd over gesproken, ofschoon zij niet alles gelezen heeft; volgens haar is Angèle

15. *De dood van Angèle Degroux*, p. 132-133.

16. *De dood van Angèle Degroux*, p. 135-136.

17. Ik noem slechts Walter Pater, Aldus Huxley, Harry Mulisch.

18. Zie Jaap Goedegebuure: *Op zoek naar een bezielde verband*, deel II, p. 189-192.

19. Zie E. du Perron: *Brieven IV*, Amsterdam 1978, p. 254.

een 'soul-image' van je, ongeveer zoals voor sommige regisseurs en critici Greta Garbo dat was. Ik geloof dat dit juist is'.²⁰

Soul-image laat zich substitueren door een term die misschien nog beter toegang biedt tot de funderingen van Marsmans vrouwbeeld. La Gioconda, de Guinevere en Angèle zijn drie verschijningen van wat Carl Gustav Jung de *anima* van De Blécourt zou hebben genoemd. Voor de projectie van de anima op een werkelijk bestaand persoon gebruikt Jung de term *Seelenbild*, het Duitse equivalent van *soul-image*. Charles zoekt in Angèle de complementariteit die slechts gevonden kan worden bij de echte zielsverwanten. 'Dat wat mij van nature eigen is, een soort stugge trots, vervalt als zij komt, en soms denk ik dat wat háár van nature eigen moet zijn, zachtheid en onbevangen natuurlijkheid, in mijn bijzijn verhardt. Zouden mensen tesamen zoozeer het tegendeel kunnen worden van wat zij zijn op zichzelf?'²¹ Charles vraagt het zich hardop af wanneer hij zijn intimus Rutgers probeert uit te leggen waar de relatie met Angèle op vastloopt. Jung had hem diagnostische behulpzaam kunnen zijn.

Uit de bevindingen van mijn lectuur van Marsmans poëzie en verhalend proza concludeer ik tot een ontwikkeling in de houding ten opzichte van de vrouw die in drie stadia verloopt:

1. de als geluk ervaren eenzaamheid wordt bedreigd door de seksualiteit;
2. de tot psychische autonomie gesublimeerde eenzaamheid wordt geprojecteerd in de gestalte van een maagdelijke figuur;
3. de niet langer te dragen eenzaamheid wordt opgelost in de overgave aan een moederlijke vrouw.

De visie op de vrouw in de gedichten vooral een kwestie van mannelijk standpunt. Slechts bij uitzondering identificeert Marsman zich met een vrouw, en wel in het gedicht 'De bruid'. Ten aanzien van het (ook in afdeling XI opgenomen) 'Twee maal twee' valt er te twisten of er een man dan wel een vrouw aan het woord is, hoewel de passage over 'het kloppende leven dat woelt in mijn schoot' eerder in de richting van een vrouwelijk subject wijst. Intrigerend in dit gedicht is het motief van de verdubbelende spiegel: verdubbeling heeft hier, net als in 'De vrouw met de spiegel', te maken met verlies van identiteit. De interpretatieve onbeslisbaarheid inzake de oppositie man/vrouw is direct aan deze thematiek gerelateerd. Opgaan in of vereenzelviging met een vrouw komt bij Marsman steevast neer op zelfverlies.

20. E. du Perron: *Brieven IV*, p. 142.

21. *De dood van Angèle Degroux*, p. 141-142.

In zijn verhalend proza, en dan vooral in *De dood van Angèle Degroux*, doet Marsman voor het eerst een poging de verhoudingen tussen de seksen van een andere kant te laten zien. Dat is natuurlijk eigen aan de mogelijkheden die de dialogische situatie van een auctorieel vertelde roman biedt.

Katholieke Universiteit Brabant

SPOORZOEKEN IN DE POËZIE VAN ACHTERBERG

Odile Heynders

1. De historische positionering van het werk van Achterberg

'De Nederlandse poëzie begint in 1950'. Met deze uitdagende uitspraak van Vinkenoog begint Paul Rodenko het eerste deel van dat wat een *Geschiedenis van de Nederlandse poëzie* had moeten worden, een studie die hij door zijn vroege dood in 1976 niet heeft voltooid. Rodenko confronteert deze uitspraak van Vinkenoog met een andere, namelijk 'De Nederlandse poëzie begint in 1916, in Zurich', en benadrukt daarmee de wortels die de Nederlandse experimentele poëzie heeft in de poëzie en denkbelden van de Dadaïsten en in die van surrealisten als Arp, Artaud en Michaux. Maar vervolgens breidt hij ook deze context uit tot een veel wijdere, die laat-negentiende eeuwse poëzie van Mallarmé, Lautréamont en Rimbaud omvat, maar ook de vroeg negentiende-eeuwse poëzie van Hölderlin, Novalis, Blake en Coleridge.

Waar gaat het Rodenko om bij deze steeds groter wordende cirkel van *moderne poëzie*?¹ Het gaat hem er om te laten zien dat moderne poëzie niet is vast te leggen op een bepaalde af te bakenen periode, maar door de eeuwen heen op verschillende momenten en in verschillende oeuvres te identificeren is. Moderne poëzie is evenmin vast te leggen op één naam, want Rodenko gebruikt in de loop van zijn werk verschillende namen door elkaar: avantgardistische, experimentele, absolutistische, vrije parlante of nieuwe poëzie. Ik hou het hier bij de term 'modern' omdat deze term in de internationale context het meest gebruikt wordt.²

-
1. Vgl. Wellek die in *Concepts of criticism* (1973) steeds grotere cirkels trekt om het historische fenomeen symbolisme te karakteriseren.
 2. Vgl. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956 en Michael Hamburger: *The truth of poetry*, 1969.

Rodenko kenmerkt de moderne poëzie als: 'poëzie, die zichzelf de eis van 'het absolute' stelt, die haar vervulling niet zoekt in de harmonische ordening van het zijnde, maar in het gepassioneerde doorbreken van het zijnde in de richting van het absolute Zijn' (VEK II;32-33).³

Moderne poëzie onderscheidt zich van traditionele poëzie in het feit dat haar kern niet in het gedicht zelf ligt, maar in een 'ad infinitum opgeschoven volgende regel'. Moderne poëzie richt zich op de *toekomst* en beweegt zich horizontaal voort, terwijl de traditionele (niet in pejoratieve zin, want Rodenko noemt haar ook de 'goede' poëzie) metafysisch is en naar een dieper, in het *verleden* liggende zin graaft. Moderne poëzie kenmerkt zich bovendien door het feit dat zij *'baart en verslindt'* tegelijkertijd. Zij destructureert gestandaardiseerde uitdrukkingen en construeert in eenzelfde operatie nieuwe betekenissen.

Achterbergs gedichten vormen voor Rodenko het summum van moderne poëzie. Hij geeft aan Achterberg dan ook de meeste aandacht in zijn — onlangs opnieuw uitgegeven — essays en kritieken uit de jaren vijftig, omdat het deze Nederlandse dichter bij uitstek is die zijn (Rodenko's) poëzieopvatting in praktijk brengt. Enerzijds vertegenwoordigt Achterberg een oer-principe van romantische lyriek, namelijk de poging in de gedichten dood en leven te synthetiseren. Dit wordt uitgedrukt in het alles dominerende beeld van de evocatie van de geliefde. Anderzijds wordt juist bij Achterberg voor het eerst duidelijk dat dit romantische thema niet los gezien kan worden van de bijzondere rol die de taal in het gedicht speelt. Het werk van Achterberg betekent, aldus Rodenko in 1955, een nieuwe ontwikkeling in de Nederlandse poëziegeschiedenis, die zich bij de experimentelen zal voortzetten en die gekarakteriseerd kan worden als de 'periode van "Het woord"' (vgl. VEK II: 39-40).

Mijn vraag is of we aan deze historische positiebepaling nog iets kunnen toevoegen. Hebben wij, nu we bijna veertig jaar verder staan, nog hetzelfde zicht op Achterberg als beginpunt van de experimentele ontwikkeling?

Hoeveel bewondering ik ook voor Rodenko heb, en dan met name voor zijn retorische en dialectische stijl van schrijven en voor zijn scherpzinnige observaties van het leesproces, denk ik dat we de rol van Achterberg als eerste experimentele dichter moeten nuanceren. Ik wil dit beargumenteren middels een vergelijking van zijn gedichten met enkele poëtische aspecten van het werk van Vijftigers.

3. VEK staat voor *Verzamelde essays en kritieken*, 2 delen, bezorgd door Koen Hilberdink, verschenen in 1991.

Wat op de eerste plaats duidelijk wordt als we Achterbergs poëzie confronteren met die van bijvoorbeeld Lucebert, is dat in Achterbergs werk de intertekstuele verwevenheid, het citerende en parodiërende spel met de kennis van de literaire traditie, ontbreekt. Lucebert verbindt zijn gedichten aan het werk van andere dichters en beeldende kunstenaars, denk aan Hölderlins Diotima en de Lilith van Roland-Holst die in *Apocrief* opduiken, denk aan de beeldgedichten (over Klee, Miro, Brancusi e.a.) uit *De analphabetische naam* en aan de collage-techniek van Arp die tot dichtelijke vorm wordt, en hij manifesteert zich daarmee als intellectuele dichter. In Achterbergs werk daarentegen blijven de veelvuldig gepresenteerde encyclopedische kennisbeelden veel willekeuriger.

Maar, zult u vragen, ook Achterberg schreef gedichten over Vincent van Gogh, Kandinsky, of Marsman en ook hij plaatste zich in een westerse culturele traditie door bijbelse en mythologische figuren als Jezus, Orpheus en Eurydice in zijn poëzie te laten optreden. Op deze vraag zou ik antwoorden dat de Marsman en Van Gogh-gedichten een genre van *in memoriam*-verzen vertegenwoordigen (sterk op de biografie van de overleden kunstenaars gericht zijn) en geen voorbeelden zijn van intertekstualiteit in de zin van de verwevenheid van teksten die op elkaar reageren, elkaar weerspiegelen, maar ook herformuleren. De mythologische figuren die Achterberg opvoert zijn bovendien meer algemeen dan de door Lucebert opgevoerde Diotima. Maar het grootste verschil zit 'm in de gedichten over beeldende kunst. In de verzen die Lucebert schrijft naar aanleiding van de genoemde kunstenaars brengt hij typerende aspecten van hun werk tot uitdrukking. Zo is het portret van de beeldhouwer Henry Moore frivoler dan dat van Brancusi, dat meer verstilld is: 'wufte vleugels / spelen met gewichtige stenen / een spel van stem en stilte'. De krioelende lijnen uit de tekeningen van Miró worden onder woorden gebracht als: 'de krul vermenigtvuldigt zich / de krul vermenigtvuldigt zich zeer snel', terwijl de ingenieuze in elkaar geweven patronen van Klee worden opgeroepen door de regels: 'de brandende draad van de geurende aarde loopt langs het / gekleurde raam van de mensen'. De kleurrijke, sprookjesachtige en bijna eenvoudige voorstellingen die Henri Rousseau schilderde, komen tot uiting in de vrolijke passage: 'wij gaan als slangen varen / de familie gaat varen / de moeder draagt een ei / de vader torst een tak'.

Lucebert is in de cyclus *De getekende naam* waarin deze gedichten samenkomen, in staat schrijven en schilderen dicht bij elkaar te brengen. In de geschreven tekst wordt de geschilderde tekst gereproduceerd zonder dat daarbij een directe nabootsing van de afbeelding tot stand komt. De drie gedichten die Achterberg schreef onder de titel 'Kandinsky' geven weliswaar een indruk van de expressionistische schilderijen van deze kunstenaar, maar geen karakterisering

zoals Lucebert die presenteert. Achterberg onderwerpt het werk van Kandinsky aan zijn eigen poëtische thematiek.

Achterberg leest veel. Moeilijke woorden en termen uit encyclopedieën geeft hij een plaats in zijn gedichten. Deze voorkeur voor aan naslagwerken en de natuurwetenschappen ontleende termen staat in dienst van *de aard* van de dichtkunst (het zeggen in taal: het vinden van andere woorden voor hetzelfde), terwijl Luceberts intertekstuele verbanden alles te maken hebben met *de functie* van de dichtkunst (het zeggen met taal: de manipulatie van dezelfde beelden en woorden in verschillende taalvormen).⁴ Achterberg is in tegenstelling tot Lucebert niet wat Rodenko een 'poeta doctus' noemt, een dichter die de hele wereldliteratuur/beeldende kunst tot zijn domein rekent en citeert, die een metastandpunt inneemt ten aanzien van de culturele traditie. Vergelijk dichters als Ezra Pound of Paul Celan. Achterberg creëert zijn eigen wereld-literatuur, zijn eigen wereld in literatuur.

Wat Achterbergs poëzie op de tweede plaats distantieert van die van de experimentelen is, dat het uitproberen van taal, van de werking van het woord, geen experimenteren met klank, vorm en idee is op zoek naar een betekenis die als toevallig effect tevoorschijn komt, maar een zoeken is naar dat ene onnoembare woord waarvan hij al bij voorbaat weet wat het betekent, wat haar effect is. Achterberg streeft naar een groter synthetisch geheel, merkt Rodenko op (VEK II;67). Het uitproberen van de taal, het zoeken naar andere beelden, staat in dienst van deze synthese. Bij de experimentelen is dat anders. Zij doen proeven met de taal, met beelden en klanken, met nieuwvormingen (bij Achterberg komen geen neologismen voor), zonder dat zij naar een uiteindelijke synthese streven. Taal is geen middel tot oplossing van het laatste geheim, geen instrument om de definitieve afrekening te bewerkstelligen, maar taal is een meer toevallig en onvoorspelbaar materiaal. Het is waarschijnlijk niet voor niets dat Lucebert verschillende vormen van taal, schrijven, tekenen, fotograferen, naast elkaar uitprobeert. Het gaat hem om de bewerking van het materiaal, zonder dat hij daarbij een weldoordacht of intuïtief aangevoeld doel voor ogen heeft.

Het derde verschilpunt. Achterbergs poëzie is dynamisch, omdat zij gestructureerd is volgens oppositionele begrippen als bijvoorbeeld: isolationisme/metafysische wijsheid; spot/geloof; steriliteit/seksualiteit. In de provincialistische omgeving van Hoonte in de Achterhoek ontwerpt de dichter grootse

4. Vergelijk in dit verband ook de sage-structuur of sprookjes-motieven, die herkenbaar zijn in bundels als *Spel van de wilde jacht*, of *Sneeuwwitje*. Het betreft hier geen herformulering of manipulatie van bekende vertellingen, maar kaders waarin Achterberg zijn verhaal kan inpassen.

visioenen; in het geloof of engagement verweeft hij het absurde en in de madonna verbeeldt hij zich de hoer. Maar binnen deze tegenstellingen blijft de tekst transparant, niet eenduidig maar wel verstaanbaar. De teksten vinden een bepaalde ordening of rust in het tegenover elkaar staan van beelden.

In de vroege gedichten van bijvoorbeeld Lucebert en Kouwenaar ontbreekt een dergelijke oppositionele orde. Beelden lopen veel meer door elkaar heen en het houvast dat je als lezer vindt in een bepaalde tegenstelling wordt vaak in de loop van het vers op losse schroeven gezet. Ter illustratie lees ik een gedicht uit 1957 van Kouwenaar dat in de eerste strofe gebaseerd lijkt op de oppositie lichaam/taal, maar in de volgende strofen andere beelden daardoorheen verspreidt:

op reis

Twee handen vol vierkante woorden
brood en vruchten voor brood en vruchten
wind er is veel langzame stekende adem
er is één lange gapende letter

prijs de aviateur met zijn mechanisme
prijs de visser met het lui scheepnet
de tongstem der druiven als een oud kerklied
zinloos en onverstaanbaar en lieflijk

het brood is veel waard wit in de nachtwind
ik lig krom als een mens in lachkramp
ik ben geheel een mens op blote sandalen
tellend mijn vingers tellend mijn vingers

In de eerste strofe treffen we de oppositie lichaam/taal. Handen, brood en vruchten als eten, en adem staan op de ene lijn, woorden en letter als aspecten van taal daartegenover. In de tweede strofe worden we geconfronteerd met een andere oppositie, namelijk die van cultuur/natuur (aviateur en mechanisme versus visser) waarin we in zekere zin nog de lichaam/taal tegenstelling uit strofe een herkennen, maar die vervolgens leidt tot het vervreemdende beeld van de 'tongstem der druiven' die klinkt als een 'zinloos en onverstaanbaar' kerklied. In de derde strofe nemen lichamelijke beelden alle plaats in. De taal is verdwenen.

Wat we zien in dit gedicht is dat de ene oppositie lichaam/taal zich verbreedt tot natuur/cultuur, maar vervolgens middels een bizar beeld wordt opengebrou-

ken, waarbij tenslotte slechts één lid van de tegenstelling overblijft. De oppositie komt niet in balans, zoals dat meestal in Achterbergs gedichten het geval is, en levert dientengevolge geen beslisbare betekenis op.

Achterbergs poëzie is moderne poëzie. Zij draagt sporen van de romantiek en sporen van een autonomistische taalopvatting. Zij bindt de liefde aan het woord. De historicus Anbeek maakt er zich in zijn *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* wel wat te eenvoudig van af als hij schrijft dat het werk van Achterberg literatuurhistorisch niet makkelijk te plaatsen is, waarmee hij suggereert dat dit werk vrij geïsoleerd staat. De poëzie van Achterberg past mijns inziens duidelijk in een kader van andere Nederlandse dichters die zich in de loop van de jaren veertig/vijftig ontwikkelen.

Achterbergs poëzie past bijvoorbeeld tussen de poëzie van Hans Andreus (de liefde die uit de waanzin-sonnetten spreekt) en die van Pierre Kemp (de absurde kleine taferelen: de bloem als 'kinderhemdje').⁵ Tussen die van Nijhoff (de vervreemding van de alledaagse spreektaal) en Vroman (de humor), maar Achterbergs poëzie past *niet* tussen die van experimentelen als Lucebert of Kouwenaar, omdat zij te zeer geschreven is *naar* die ene als dood, liefde of poëzie te benoemen oorsprong *toe*, die weliswaar niet in het gedicht zelf ligt, maar waarvan de dichter gelooft dat zij in de poëzie daadwerkelijk kan ontstaan. Het is deze drijfveer die bij de misschien al meer als postmoderneren te karakteriseren experimentele Vijftigers ontbreekt.

Een laatste opmerking met betrekking tot dit punt. Lucebert en Achterberg zijn in zekere zin allebei als mystieke dichters te beschouwen en laten zich ook allebei inspireren door religieuze beelden en bijbelteksten. Het besef dat het handelen in taal een bijbelse gedachte is, getuige het 'in den beginne was het woord' laat hen beide niet los. Maar het verschil tussen deze oeuvres ligt onder andere in de uitwerking van deze religieuze of mystieke preoccupatie. Achterbergs uitspraken dat wij voor God een vol benzinevat zijn dat hij leeg achterlaat, of dat Christus een 'koopman in oudroest' is (uit 'Deïsme', 922) of bijvoorbeeld het beeld van de gelovigen 'die met wijd open mond en bek / staan te zingen als een gek' (uit 'Horeb', 894) zijn pogingen om door middel van een zeer persoonlijke en vaak ook ontwapenend humoristische visie het geloof levend te houden. De eigenaardige beelden drukken zijn manier uit om klaarheid te scheppen in het geloof. Luceberts manipulatie van bijbelse tekstpassages als 'het vlees is woord geworden' of 'ware ik die ik was / de stenen of vloeibare engel'

5. Vgl. bijvoorbeeld het bizarre: Het is een bloem om niet meer burger te zijn / maar een broer van een kindershemdje in de zonneshijn'.

(uit 'ik tracht op poëtische wijze') getuigt van een meer afstandelijke houding: de taal van de bijbel wordt bewerkt, vervormd. Achterberg is de gelovige die twijfelt en probeert die twijfel in de taal te niet te doen. Het geloof kan via de persoonlijke beelden en voorstellingen in het gedicht behouden en heel gemaakt worden. Lucebert is de ongelovige die twijfelt en weet dat ook de bijbelse taal los van de traditie eigenmachtig haar gang gaat.

2. Reflectie op leeshoudingen

Ik wil overgaan tot het stellen van een tweede vraag. Hoe wordt Achterberg gelezen — hoe kan hij gelezen worden?

Als we de stand van zaken in de Achterberg-kritiek onder de loep nemen, valt op dat de talrijke interpretatieve analyses van zijn werk het beeld schetsen van een gecompliceerd oeuvre dat aanleiding geeft tot verschillende accentueringen van betekenis, maar dat toch consistent genoeg wordt bevonden om vastgelegd te worden op één overkoepelende hoofdbetekenis, meestal beschreven als het thema van een zogenaamde gestorven geliefde, die als inspiratiebron geldt van de poëzie.

Door weinig interpreters wordt onderzocht in welke mate de verzen ook leesbaar en verstaanbaar zijn voorbijgaand aan deze thematiek. Aan de consistentie van deze lyriek wordt, ondanks de interpretatieve complexiteit van vele verzen afzonderlijk, niet getwijfeld. De verschillende teksten die Achterberg schreef lopen daarmee echter het gevaar al bij voorbaat gereduceerd te worden tot één gedicht. Terecht merkte Kees Fens dan ook op dat de centrale thematiek een blinde vlek veroorzaakt op het oog van de lezer: 'Gewenning door een altijd maar genoemde thematiek maakt je welhaast bij voorbaat leesblind' (1991: 106).

Er zijn meer critici die de kritiek op de monothematische benadering van Achterbergs werk onderschrijven. Zo bijvoorbeeld d'Oliveira die zich afzet tegen interpretaties die op jacht zijn naar het centrale thema en een verband leggen tussen biografie en dichten van Achterberg. Toch constateert ook hij dat er van de eerste tot de laatste bundel sprake is van een 'vasthoudende preoccupatie met de ik-figuur' die een bepaalde ordening van het oeuvre bewerkstelligt en teruggaat op een zogenoemde 'oerproblematiek' die in talrijke variaties steeds terugkeert. Hoewel hij dé centrale thematiek dus afwijst, zet d'Oliveira er een even sterk ordenend thema voor in de plaats.

Hiermee raken we aan een merkwaardige kwestie die zich binnen het Achterbergonderzoek voordoet. Het lijkt namelijk een algemene tendens in dit onderzoek dat lezers zich aanvankelijk flexibel opstellen ten opzichte van de onlogische redematies en incoherente beeldspraak die veelvuldig in deze poëzie

voorkomen, maar zich vervolgens niet laten belemmeren in een betekenisbepaling die op één thema aansluit. In de interpretatieve betogen die naar aanleiding van Achterbergs gedichten geschreven zijn, treffen we meer dan eens een discrepantie tussen de uitgangspunten van de interpretator, gericht op de vaststelling van een betekenis synthese, en de daadwerkelijke leeservaring waarin discontinuïteit van betekenis gesignaleerd wordt. Tijdens het lezen realiseren de meeste interpretatoren zich dat deze poëzie bijzondere syntactische en semantische combinaties toont, maar in het eindvoorstel dat zij doen met betrekking tot de betekenis van de gedichten normaliseren zij deze vervreemdende combinaties. Bij de betekenisconstructie domineert het streven naar coherentie. Anders gezegd: in vele commentaren op Achterberg bestaat er een kloof tussen de observatie van de linguïstische heterogeniteit binnen de teksten en de construering van een homogene eindbetekenis.

De literatuurtheoreticus Oversteegen signaleerde in *Anastasio en de schaal van Richter* (1986) met betrekking tot commentaren op een gedicht van Lucebert een vergelijkbare discrepantie tussen de verbrokkeling die tijdens het lezen wordt geaccepteerd en de coherentiedrift die de interpretatie domineert. In zijn conclusie verklaarde hij deze constatering in de bewering dat lezers op het syntactisch niveau van de tekst streven naar samenhang, terwijl zij op semantisch niveau onverenigbaarheid van elementen veel makkelijker accepteren.

Oversteegen maakte nog een andere interessante opmerking over twee soorten leeservaring die door poëzie veroorzaakt kunnen worden: namelijk de ervaring van volmaakte harmonie en die van volstreekte uitstoting. Deze ervaringen hebben betrekking op de sensitiviteit van poëzielezers en op het type poëzie dat gelezen wordt. Het harmoniotype levert een gewaarwording van verzoening op (denk aan een sonnet als Bloems 'De Dapperstraat'), het 'ontordeningstype' daarentegen leidt tot een sensatie van fundamentele vervreemding (bijvoorbeeld *Verzen* van Gorter).

De meeste interpretatoren hanteren bij lezing van een gedicht van het ontordeningstype een metaforische leesstrategie, aldus Oversteegen, omdat zij zich eigenlijk instellen op het harmoniotype van poëzie. Een dergelijke strategie werkt echter niet adequaat, omdat zij meestal resulteert in een parafrase van de gedichten tot mededeling. Men maakt een continu verhaal van dat wat in het gedicht beschreven wordt, maar zwakt daarmee de directe visibiliteit af. Poëzie van het ontordeningstype zou dan ook concreet gelezen moeten worden.

Deze nadruk op de concreetheid of directe visualiseerbaarheid van de poëzie lijkt mij van groot belang. Toch zou ik er enkele kanttekeningen bij willen maken. Waar Oversteegen beweert dat poëzie van het harmoniotype metaforisch

gelezen moet worden, terwijl met betrekking tot poëzie van het ontordeningstype een concrete lezing het meest adequaat is, zou ik willen toevoegen dat deze figuurlijke en letterlijke vormen van lectuur niet gestuurd worden door het type gedicht, maar door de ervaringsbehoefte van de lezer. De lezer kan de beslissing nemen een gedicht van het harmonietype metaforisch te lezen, dit levert een harmonie-ervaring op, of juist concreet te lezen, wat leidt tot een dubbelzinnige sensatie van manipulatie van de tekst. Hetzelfde geldt met betrekking tot een gedicht van het ontordeningstype. Lezend vanuit een concrete of mimetische leeshouding kan de lezer het vervreemdingseffect versterken, lezend vanuit een metaforische houding ontstaat een bewust dubbelzinnige ervaring van chaos. De lezer kan bovendien beide leeshoudingen op eenzelfde gedicht uitproberen en zo verschillende betekenissen tegelijkertijd in werking zetten.

Terug naar de Achterbergreceptie. De lezingen die van de poëzie van Achterberg gegeven worden, kunnen grofweg verdeeld worden in drie groepen. Aan de ene kant staan de interpretaties die zich bij voorbaat concentreren op de poëtische samenhang en op een gecentreerde thematiek, die geformuleerd wordt als liefdes-, poëtische of religieuze thematiek. Het is de gedachte dat 'iedere dichter in principe steeds hetzelfde dicht', die aan deze interpretaties ten grondslag ligt.

Aan de andere kant staan interpreters die op basis van de syntactische en semantische discontinuïteit de verzen als niet geslaagd beschouwen en daarom gehinderd worden in het doen van een betekenisvoorstel. Menno Ter Braak in zijn rol van criticus van *Het Vaderland*, W.F. Hermans als essayist in *Ik draag geen helm met vederbos* en Ton Anbeek als historicus, hebben Achterbergs werk vanwege de respectievelijke duisterheid, banaliteit en 'slordigheid' bekritiseerd. Met name Anbeek levert nadrukkelijk kritiek. Hij verwijt Achterberg bijvoorbeeld dat de openingsregel van het beroemde vers 'Thebe' taalkundig onjuist is. 'Met leven toegerust voor beiden, / liep ik vannacht de gangen in, / die naar u leiden.'. Het woord 'beiden' in deze zinsconstructie kan niet op de ik-figuur zelf slaan, maar slaat op twee andere personen los van de ik. Het zou taalkundig gezien dus om drie personen moeten gaan, maar deze letterlijke lezing levert onzin op, aldus Anbeek. Hij voegt daaraan toe dat er in feite iets anders staat dan bedoeld moet zijn. ('Slordige dichters' in *Literatuur* 1988: 328).⁶ Tussen deze twee posities in bevinden zich interpreters die de ver-

6. Mijns inziens is het onterecht wat Anbeek Achterberg hier verwijt, omdat het volgens Achterbergs idioom gangbaar is om over meerledigheid van personen te spreken. Dit heeft te maken met de complexe verweving van identiteit en alteriteit binnen één

brokkeldheid, in de zin van syntactische en semantische diversiteit, signaleren en geruime tijd in stand houden, maar tenslotte toch neutraliseren in een coherente betekenisconstructie. U kunt hiervan een voorbeeld vinden in de interpretatie die Middeldorp opbouwt van de *Ballade van de gasfitter*. Middeldorp wijst aanvankelijk steeds op de ambivalentie van de lyrische stem in deze ballade: de persoon van de gasfitter die ook de dichter zelf is, maar gooit aan het slot van zijn interpretatie alles dicht als hij een soort religieus-poëtische verklaring van deze dubbelzinnigheid geeft.

Ik denk dat er naast deze drie richtingen in de Achterberg-kritiek ruimte gemaakt moet worden voor een andere benadering van deze poëzie, die de discontinuïteit in werking houdt en ontkent dat er één in de tekst besloten betekenis opgegraven kan worden. Men zou er van uit moeten gaan dat betekenis niet *a priori* gegeven is, maar in het proces van lezen gecreëerd wordt. Dit uitgangspunt van interpretatie, deze leeshouding, vinden we terug in de vroege essays uit de jaren vijftig van Rodenko. Betekenis is in wording, betekenis is *richting*, stelt hij daar vast, en het is deze gedachte die ik zou willen koppelen aan het idee van Oversteegen dat de concrete visualiseerbaarheid van de gedichten in werking gehouden moet worden en niet te snel mag verdwijnen in een metaforische interpretatie. Ik wil deze andere manier van lezen in het nu volgende deel van mijn betoog in praktijk brengen.

3. Interpretatie van een gedicht

De benoeming van Achterbergs werk als liefdeslyriek is over het algemeen gebaseerd op de signalering, dat de dichterlijke 'ik' op zoek is naar een vrouw met wie hij zich wil verenigen. Deze vrouw heeft geen specifieke eigenschappen, maar is een ideaalbeeld, wat versterkt wordt door de suggestie dat zij gestorven is. Door veel lezers wordt zij in het kader van de mystiek geplaatst: zij krijgt goddelijke kwaliteiten en de nagestreefde eenwording een religieuze en ook extatische dimensie. De uitdaging die door deze lezingen wordt opgeroepen ligt in de vraag of de mystiek ontmanteld kan worden. Is het mogelijk het ideaalbeeld te breken?

Een bevestigend antwoord op deze vraag is te vinden als aandacht wordt geschonken aan de vele vindplaatsen waarop de aangesproken vrouw (het veronderstelde abstracte object van liefde en dichten) blijkt te beschikken over een levend lichaam. De dichterlijke stem benadrukt delen van haar lichaam: hoofd

personage. De dichterlijke 'ik' spreekt wel vaker over twee personages als het in feite om slechts een persoon gaat.

en voeten, handen, mond, maar ook meer gedetailleerd: 'lagen van uw huid' (520) of 'opperhuid' (532). In de drie gedichten die de titel 'Vrouw' dragen, valt op dat steeds een beeld van bloed beschreven wordt:

Ik beproefde u op bloed en nacht (47) (uit: *Afvaart*)

het donker droeg gevleugeld vuur,
gevonden in uw bloed dat uur. (172) (uit: *Dead End*)

nu er een ander is die in haar eigen
bloed zich behield in duizenderlei staat (331) (uit: *Inertie*).

Het is mogelijk deze bloedbeelden metaforisch te lezen. Zij sluiten aan op een holstiaansmarsmaniaans idioom, waardoor Achterberg beïnvloed lijkt. De vrouw wordt als madonna vereerd: 'Gij slaapt met ons als paarden in uw armen / die schuilen aan de zomen van uw bloed' schreef Marsman. Het woord 'bloed' roept in dergelijke passages de connotatie verwantschap, adellijkheid op.

Maar het is met betrekking tot Achterbergs werk zeker ook plausibel deze bloedbeelden een concrete werking toe te schrijven. Het ideaalbeeld van een vrouwelijke geliefde, haar neutraliteit of abstractheid wordt dan verstoord. Het bloed doorbreekt de geheimzinnige idealiteit en maakt de vrouw aards en concreet. Het beeld wijst op haar levend lichaam, op het bloed dat daarbinnen circuleert, en zinspeelt op de menstruatiecycclus die kenmerkend is voor een geslachtsrijpe vrouw.

Deze letterlijke lectuur zet de figuurlijke opzij, maar ontkent haar niet. Juist in een tegelijk werkzaam zijn van beide manieren van lezen wordt duidelijk hoe complex en onontwaaarbaar de betekenis van dergelijke passages eigenlijk is. De tekst is weerbarstig: verzet zich tegen één sluitende interpretatie, waarin de betekeniscomplexiteit wordt vereenvoudigd.

In diverse gedichten blijkt de vrouw subjectiviteit en alteriteit in één. Zij heeft niet één identiteit, als ideaalbeeld (afstandelijke madonna) of juist aardse vrouw (als minnares), maar is beide op hetzelfde moment.⁷ Zij kan dientengevolge niet vastgelegd worden op één betekenis of naam. Deze gespletenheid wordt bijvoorbeeld duidelijk in het derde gedicht dat de titel 'Vrouw' draagt. Hier wordt geen 'u' aangesproken, zoals in de twee andere verzen met deze titel, maar wordt een

7. Merk het verschil op met Marsman die de verschillende typen vrouw in afzonderlijke gedichten uit elkaar houdt.

vrouw letterlijk voorgesteld als een dubbel persoon. Ik lees het gedicht en zal u daarna mijn interpretatie voorleggen.

- 1 Stil zit zij over uren heengebogen.
- 2 Haar naam is wit van haar getogen,
- 3 tot een bezit van die hem hebben moge.

- 4 En in het lege nalicht van haar staat
- 5 wordt de stilte een groot gelaat:

- 6 bestaard en tot een rust geraakt
- 7 in den volkomen vrede van het einde,
- 8 nu er een ander is die in haar eigen
- 9 bloed zich behield in duizenderlei staat,
- 10 ligt zij terneder, groot en naakt. (331)

In de eerste strofe valt te lezen dat de vrouw geen vaste identiteit (meer) heeft: haar naam heeft haar verlaten en kan door ieder in bezit genomen worden. Twee leesmogelijkheden doen zich voor met betrekking tot 'naam' en 'wit' uit regel twee. Het kan gaan om een naam die wit is in de zin van 'smetteloos', maar het is ook mogelijk te lezen dat de naam vertrokken is op een witte manier dat wil zeggen op *zuivere* wijze. De witte naam op het witte papier is een verwijzing naar het niets dat na de schrijfhandeling overblijft. Tegelijk lijkt het een verwijzing naar het onleesbare: wit op wit is onzichtbaar: 'er staat niet wat er staat'. De strofe biedt een impliciete aansporing tot de lezer: iedereen wordt aangezet tot een eigen invulling van de identiteitsnaam van de vrouw.

De vertrokken naam ofwel verdwenen identiteit scheidt ruimte voor 'een ander' die in regel acht van de slotstrofe tot haar bloed blijkt te zijn doorgedrongen. Nadat haar eigen naam/identiteit weggegaan is, is er kennelijk een andere voor in de plaats gekomen. Het is deze 'ander' die het beeld van de vrouw doet veranderen. In de eerste strofe immers 'zit' zij, terwijl de tijd verstrijkt: zij zit stil gebogen 'over uren heen'. In de laatste strofe zit zij niet meer, maar 'ligt' zij 'groot en naakt'. De ingetogenheid die aanvankelijk in het 'stil' en 'wit' gesuggereerd werd, heeft nu plaats gemaakt voor uitdagendheid. Zij ligt als een verleidelijke vrouw op een schilderij van Egon Schiele.

Wat de aanleiding is geweest tot deze verandering van houding wordt niet duidelijk. Het lijkt wel alsof er na de dubbele punt in regel vijf een gedeelte van

de tekst is weggevallen, of er in de pauze tussen de twee strofes iets is voorgevallen. In de overgang van het stil zitten (strofe een) en de ervaring van de stilte als een gelaat (strofe twee: de associatie *gelatenheid* dringt zich op), naar 'de ander' die zich in haar bloed bewaarde, ontglipt betekenis.

Daardoor wordt onbeslisbaar wie 'bestaard' wordt en tot rust geraakt. Is het de vrouw die stil zit en object is van een waarnemende niet expliciet aanwezige lyrische stem? Is het de vrouw die ligt, of is het 'de stilte' die object is van het staren? Het be-zitten en behouden sluiten aan op het be-staren. Be- als voorvoegsel vormt overgankelijke werkwoorden: woorden waarbij een subject en object gedacht moet worden. Vanaf het moment waarop de retorische figuur van *prosopeia* optreedt, het moment vóór de pauze, raakt de subject/object relatie in beweging. Twijfelachtig is wie in de eerste regel van strofe drie kijkt en wie bekeken wordt. De retorische figuur accentueert de verbeelding van 'de stilte' als persoon. De stilte krijgt letterlijk een gezicht. Dat impliceert dat hij ook ogen zou kunnen bezitten waarmee hij zou kunnen bestaren. Dit leidt tot de voorstelling dat hij starend de vrouw aanschouwt die neerligt nadat 'een ander' tot haar is ingegaan. Zij is object van het figuurlijk staren van de stilte. Er sluipt iets van een onaangenaam voyeurisme in deze betekenisconstructie van de derde strofe; er ligt een vrouw 'terneder' en zij wordt starend aangekeken door het grote gelaat van de stilte. Het terneerliggen heeft hier de negatieve connotatie van krachteloos liggen.

Er kan ook een andere object/subject relatie in werking gezet worden. Het grote gelaat van de stilte wordt bestaard door de vrouw die neerligt. Zij is tot rust gekomen en staart voor zich uit naar de stilte. Letterlijk genomen ziet zij niets, zij verbeeldt zich slechts dat de stilte een gezicht heeft. Het is een situatie van vrede en rust, nadat iets dat vooraf is gegaan tot een einde gekomen is. Dit iets heeft te maken met het zich behouden van de 'ander' ('behield' is immers verleden tijd versus het 'ligt' dat tegenwoordige tijd is). Aan het groot en naakt neerliggen is de activiteit van het behouden van de ander dus vooraf gegaan.

Wat heeft zich afgespeeld in het lege nalicht en de letterlijke stilte die valt na de beschrijving van de stilte als gelaat? Wat gebeurde er in de tijd die de witregels tussen strofe twee en drie innemen?

De lezer kan 'de ander' een actieve rol toeschrijven en het zich behouden 'in duizenderlei staat' in concrete zin lezen als verwijzing naar het uitvoeren van de geslachtsdaad. Onopgemerkt voor de lezer is 'de ander' tussen de regels door tot haar ingegaan. Letterlijk 'behield' de in dit geval mannelijke ander zich, door zijn uit duizenden cellen bestaand sperma in haar te verspreiden. Het identiteits

verlies van de vrouw in de eerste strofe heeft te maken met haar bereidheid de ander toe te laten.

In een meer metaforische lezing daarentegen, een lezing die beter aansluit op het geijkte Achterberg-verhaal, kan 'de ander' gelden als droombeeld, waaraan de vrouw ligt te denken. Rust, vrede en bestaren (in dit geval is de stilte object en de vrouw subject) zinspelen op een toestand van mijmering. De 'ander' is nu passief, hij blijft bestaan ('beheld zich'), omdat hij figuurlijk tot haar bloed en wezen is doorgedrongen. Zij houdt hem op vele manieren ('in duizenderlei staat') in herinnering. Deze vrouw is een mystieke vrouw, een ideaalbeeld dat geen specifieke naam draagt, maar de connotatie van indrukwekkendheid en afstandelijke schoonheid ('groot en naakt') oproept. In het vers 'Embryo' ontwierp Achterberg zo'n zelfde beeld toen hij schreef: 'Een groot mariablauw / volmaakt mij binnen deze vrouw'. Het is het maagdelijke blauw dat een zuivere liefde weergeeft, die niet bezoedeld is door banale seksualiteit.

In het gedicht 'Vrouw' tekenen zich twee vrouwbeelden af die tegengesteld zijn. Beide beelden kunnen via een metaforische en concrete lectuur naast elkaar in werking gezet worden en maken zo het lezen tot een spannende ervaring, die evenwel geen definitieve betekenis oplevert.

4. Slotopmerkingen

Ik heb u een tweetal problemen voor willen leggen, dat door Achterbergs werk wordt opgeroepen. Het ging om kwesties van geschiedenis en interpretatie, die op verschillende manieren met elkaar samenhangen. Afhankelijk van het historische beeld dat je schetst van de moderne poëzie, tref je in de Achterbergs gedichten immers aspecten aan die vragen om nadere bestudering. Afhankelijk van de manier waarop je leest kun je bepaalde betekenissen en verbanden van deze aspecten vaststellen. Geschiedschrijving en interpretatie veronderstellen elkaar en houden elkaar in beweging.

Bij het lezen van poëzie gaat het er naar mijn overtuiging om dat de complexiteit van het gedicht in stand wordt gehouden. De interpretator hoeft geen vereenvoudigende uitleg te geven van de tekst die hij ter lezing nam, geen intenties te representeren, maar dient een lectuur te bieden die complex is als het gedicht zelf en die recht doet aan dat gedicht. Wij professionele lezers zijn geen 'ontcijferaars', maar schrijvers van teksten die de kennis en esthetische ervaring van de poëzie in werking zullen moeten houden. Wie in het gewone taalgebruik iets wil zeggen over het gedicht, zo schrijft Hugo Brems aan het slot van zijn

onlangs verschenen essaybundel over poëzie, laat meteen de diepe kloof zien die er tussen beide gaapt. Ik sluit me bij zijn woorden aan, in het besef dat wij de poëtische taal alleen op het moment van de ervaring van het lezen kunnen doorgronden.

Katholieke Universiteit Brabant

Bibliografie

- Achterberg Gerrit: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam 1984 (1963).
- Anbeek Ton: 'Slordige dichters?' In: *Literatuur* 5 (1988) 6, 326-331.
- Anbeek Ton: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam 1990.
- Braak, Menno ter: 'De pythia duiden.' In: *Verzameld werk*; deel 7, 'Kronieken'. Amsterdam 1951, 501-506.
- Brems Hugo: *De dichter is een koe*. Amsterdam 1991.
- Fens Kees: 'De onoverwinnelijke gasfitter.' In: Kees Fens, *Voetstukken, Een keuze uit de essays 1964-1982*. Amsterdam 1991, 105-129.
- Hermans, W.F.: 'Achterberg.' In: W.F. Hermans: *Ik draag geen helm met vederbos*. Amsterdam 1979, 182-185.
- Heynders, Odile: *De verbeelding van betekenis; Vooronderstellingen en praktijk van deconstructieve lezingen: teksten van Paul Celan en Gerrit Achterberg*. Leuven 1991.
- Kouwenaar, Gerrit: *Gedichten 1948-1978*. Amsterdam 1982.
- Lucebert: *Apocrief/De analphabetische naam*. Amsterdam 1978.
- Middeldorp, A.: *Het avontuur van Achterberg*. Baarn 1989.
- Oversteegen, J.J.: *Anastasio en de schaal van Richter, Bespiegelingen over literatuur, filosofie, literaire kritiek en literatuurwetenschap*. Utrecht 1986.
- Rodenko, Paul: *Verzamelde essays en kritieken 2*, 'Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'. (Bezorgd door Koen Hilberdink.) Amsterdam 1991.
- Wellek, René: *Concepts of criticism*. New Haven / London 1963.

HET FIJNE RAADSEL. OVER DE HETERODOXIE VAN DE KUNST

Redbad Fokkema

Elke kunstenaar houdt zich in zekere zin bezig met metafysica, ook al is zijn werk aards bepaald. En omgekeerd zal het wel hetzelfde zijn.

Gerrit Kouwenaar (1963)

Aan het slot van de roman *Houtekiet* (1939) van Gerard Walschap bekeert Houtekiet, de natuurmens die van God en maatschappij los is, zich in zekere zin. Als de hoogmis begint, gaat hij niet de kerk binnen, maar beklimt hij de toren. Er staat dan:

[N]iemand heeft Jan Houtekiet kunnen overtuigen dat het beter was naar [...] onnozele preken te luisteren en dat hij daar hoog niet dichterbij God zat dan in de duffe kerk. Hij zat daar niet te prevelen of kruiskens te maken. Hij keek rustig over de velden en in de lucht. En hij voelde zich één met de oneindigheid, waarin onvatbaar voor woorden en gedachten, dat fijne raadsel zweeft [...] dat ons allen boeien blijft in dit aardse leven.

Aan deze inwisseling van dogmatische orthodoxie voor een algemene religiositeit — een betrokkenheid op de werkelijkheid en de onwerkelijkheid waarover de ratio zwijgt — moest ik denken toen ik het boekje *Over God* las, dat in 1983 verscheen. Zeven jonge auteurs schrijven er over de betekenis van hun protestantse dan wel roomse opvoeding voor hun huidig godsíde of godservaring.

Ook de Jong had graag het idee God allang vervangen gezien door het idee van het Verhevene: 'Ieder kan namelijk, zonder enig zielsconflict, ervaren dat de

poëzie tot het Verhevene behoort. Dat het bloemschikken tot het Verhevene behoort. Dat eenvoudige gebaren het Verhevene voelbaar maken. Kortom, dat al wat met aandacht of liefde wordt gadeslagen of gedaan het Verhevene is.' Doeschka Meysing heeft niets tegen het irrationele, als men maar weet dat men er gebruik van maakt, en wanneer. Vol wantrouwen staat zij tegenover georganiseerd irrationalisme, godsdiensten dus. Nicolaas Matsier is van zijn calvinistisch geloof gevallen, maar hem wordt bij begrafenissen pijnlijk duidelijk wat een postchristen aan ritueel mist, ontbeert. Als bij een open graf niet meer gesproken wordt, vindt hij dat heel erg. Hij schrijft dan — en het is mogelijk zijn woorden van toepassing te verklaren op een van de functies van literatuur: 'heel erg is dat: verdriet dat vormloos blijft, geen ritueel meer om gevoelens te leiden, geen formule die de mensen bindt.' In *Over God* vervallen de auteurs niet in moerassig nihilisme nu het metafysisch dak boven hun hoofd is verdwenen. Tegenover de loochening van God en de verwerping van de kerk als instituut staat de aanvaarding van het mysterie van de werkelijkheid. En tegenover de taal der striemende vreugdeloosheid der predikanten staat de taal van de kunstenaar.

Geen van de auteurs spreekt van God de Vader. Voor Frans Kellendonk is God vooral de Schepper, de kunstenaar die een wereld heeft geschapen met taal: 'in den beginne was het Woord.' Ook voor de hedendaagse kunstenaar is de chaotische en zinloze werkelijkheid slechts te bedwingen met behulp van woorden, van taal. Op het plan van de taal is het mogelijk een zingeving, een samenhang te formuleren. Jan Kuijper zegt in zijn poëzie '[te] doen alsof toevalligheden in het leven toch nog wel enig effect zouden kunnen hebben [...] [op] het symbolisch plan, een plan van woorden. Je beweegt je buiten de wereld in symbolen die vanuit deze wereld te begrijpen zijn, en daardoor ben je in de gelukkige gelegenheid zinloze dingen uit deze wereld in die andere wereld een soort zin te geven.' In de kunst moeten die samenhang en die zingeving voortdurend bevochten worden, en wanneer dat lukt, kan men met de romanschrijver Brakman spreken van de troost van de vorm. In gesprek met T. van Deel zegt hij: 'In mijn werk is zeker de angst het grondthema, maar wat is angst anders dan angst dat de wereld uit elkaar dondert, onsamenhangend, chaotisch wordt. Daarom is mijn schrijven zinvol en daarom kan ik het ook niet laten, het is een proces om in leven te blijven [...]. Ik wil mezelf er steeds van overtuigen dat het allemaal zin heeft. Ik wil leven vanuit het besef dat het de moeite waard is om op te staan, je schoenen aan te doen, je te scheren, vragen te stellen. Hoewel de werkelijkheid eindeloos en op een onthutsend creatieve wijze ons voortdurend van het tegendeel wil overtuigen. Dat is de troost, en het raadsel, van de vorm. Wat zich als toevallig aandient spreekt de taal van de algemeenheid.' En, zeer bondig,

ook: '[E]igenlijk is er steeds maar één boodschap die de kunst brengt, en die is dat het leven zinvol is.' In een *NRC Handelsblad*-interview (7 mei 1993) verklaart Marcel Möring (1957), auteur van *Mendels erfenis* (1990) en met *Het grote verlangen* (1992) AKO-prijswinnaar, dat hij zichzelf beschouwt als een 'religieus mens. Religie wordt meestal verbonden met primitieve noties over God, het eeuwige leven enzovoort. Om die dingen gaat het mij niet. Je zou kunnen zeggen dat elke kunstenaar een zekere kern van religiositeit moet hebben. De kerkelijke liturgie heeft als doel om de verbinding te onderhouden tussen de mens en het hogere. Dat is volgens mij ook wat kunst doet. Ik probeer in wat ik schrijf een bepaalde meerwaarde te zien.'

Uit de opmerkingen van deze hedendaagse auteurs laat zich samenvatten dat in de plaats van een orthodoxe metafysica een heterodoxie van de kunst is gekomen die de taak van de godsdienst overneemt en troost verschaft. Hoe wijd verbreid die gedachte is, kan men aflezen aan de titel van een bundel poëzie-essays van Herman de Coninck: *Over de troost van pessimisme* (1983). Robert Anker schrijft in zijn essaybundel *Olifant achter blok* (1988) een hoofdstuk met de titel 'Kunst als troost'. Van Lucebert verschijnt in 1989 de dichtbundel *Troost de hysterische robot*. Nog een willekeurig voorbeeld vind ik in de roman *Een warme rug* (1987) van Vonne van der Meer. Er staat ergens: 'Er klopt iets niet, mompelde ik, ik let niet goed op. Ik zag wat ik wilde zien, zocht rijmwoorden bij mijn gedachten, de troost van een patroon.' De dichter Willem Jan Otten richt zich op de vondst van beelden die voorafgaan aan denkbeelden en gerijmde zinnen. Hij richt op het ongrijpbare domein van de poëtische sensatie — een gebied van (in zijn woorden), waar 'dingen zomaar dingen kunnen zijn, ongeduid. Die gedachte geeft mij troost.' Ook voor de oudere Gerrit Kouwenaar, 'eenvoudige heiden', zoals hij zichzelf noemt, is zijn poëzie de manier om zich rekenschap te geven van de essentie van het bestaan. 'Het is net als religie', zegt hij. Ook voor hem geldt dus dat de kunst de plaats heeft ingenomen van de religie, een metafysica is die overigens functioneert zonder enige zekerheid over de dingen die wij niet zeker weten. Ik kom hierop aan het slot nog terug.

Deze heterodoxie van de kunst is niet een verschijnsel dat zich pas na de tweede wereldoorlog in Nederland voordoet. Reeds zo'n vijfenzeventig jaar geleden suggereert J.H. Leopold in het gedicht 'Cheops' (1914) een dergelijke opvatting. De zoon van de farao, opgevoed met de traditionele voorstellingen aangaande het leven hiernamaals, keert, teleurgesteld als hij is in zijn verwachtingen van de kosmische orde (in feite, zo bemerkt hij, een chaos), terug naar zijn pyramide waar de symbolen hem boeien ofschoon hij nu weet dat zij aan geen werkelijkheid of bovenwerkelijkheid refereren: hij is 'geboeid door de symbolen /

van het voormalige en hij hangt er in.' Leopold verwoordt hier een uiterst moderne opvatting over de betekenis van de kunst die tot op de huidige dag kunstenaars koesteren: zij weten dat de symbolen aan geen werkelijkheid refereren, maar zij kunnen niet buiten de formule, het ritueel, de vorm die troost biedt. Reeds Leopold stipt in 1914 de tragiek aan van de onmisbare zinledigheid der symbolen: de werkelijkheid van de taal vormt de liturgie van het Niets. Men zou kunnen spreken van een *metafysica van de taal* of van een *metafysica van de vorm*.

Voordat ik nog twee heterodoxieën noem die voorkomen naast de metafysica van de taal, herinner ik eraan dat in het taalgebruik van kunstenaars die een andere dan een orthodoxe metafysica aanhangen, veel herinnert aan de taal van de bijbel. Ik kan mij dus de zorgen van Nicolaas Matsier wel indenken. Hij wordt zorgelijk gestemd door de gedachte aan naslagwerken als 'Christelijke mythen en legenden' die straks nodig zullen zijn om een gedeelte van de westerse literatuur toegankelijk te houden. Bij een toenemend ontbreken van (voor)lezing van de Schrift der Schriften ontstaat bij de lezer een situatie die vergelijkbaar is met het ontbreken van kennis der klassieke Oudheid. Zo kan een roman als *De kellner en de levenden* van Vestdijk pas ten volle begrepen worden tegen de achtergrond van het verhaal van Job, die inzet was van een weddenschap tussen God en Satan. Ook de personages uit de roman zijn als Job ondanks alles niet bereid het bestaan te vervloeken. Evenmin kunnen de zogenaamde Hollandse romans van Arthur van Schendel goed begrepen worden, wanneer lezers onkundig zijn van bijbelse voorstellingen of christelijke opvattingen. De postklassieke en postchristelijke lezer dient over veel kennis te beschikken om de literatuur van zijn tijd te begrijpen. Teksten uit het verleden gaan verbinding aan met teksten uit het heden. De protestants opgevoede lezer is bij een bepaalde vorm van intertekstualiteit in het voordeel. Hij kan in ieder geval de bijbelse zinspelingen herkennen. En dat geldt vooral bij de twee andere heterodoxieën, die in de plaats treden van het christendom.

Het behoeft niet onbekend te zijn dat in de loop van de negentiende eeuw maakt de poëzie zich vrij maakt van haar dienende taak die zij van oudsher bezat. Zij droeg maatschappelijke, ethische en godsdienstige opvattingen uit: de poëzie had een bevestigende functie zoals Plato dat al wilde. Een ondermijnende taak van de kunst zag Plato niet, want als een dichter de taal verandert, verandert hij gewoonten en, in opklimmende mate veranderen dan de zeden, de normen, en de wetten, hetgeen Plato uiteraard in zijn staatsidee niet welgevallig was. Als compensatie voor de verdringing van de godsdienst door de natuurwetenschappen vindt in de negentiende eeuw, ten tijde van de Romantiek, de

herontdekking plaats van de poëzie als cultureel-religieuze kracht. Ze neemt de taak over van filosofen en theologen voor zover de dichters zich gaan bezighouden met zaken die buiten de rede vallen. Met de verdwijning van God zoeken zij naar een andere eenheid in of achter de verscheidenheid. De kunstenaar wordt de priester en de profeet, de middelaar tussen hemel en aarde. Het is veelzeggend wanneer Willem Kloos Marcellus Emants de Johannes Baptista van de moderne literatuur noemt: de Tachtigers zien zich als een Christusfiguur, metafoor voor de kunstenaar die ook bij zulke verscheiden dichters als Leopold, Nijhoff en Lucebert voorkomt.

In zijn *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst* schrijft Albert Verweij in 1905 dat een karakteristiek van betekenis van de Beweging van Tachtig is, dat de poëzie 'zich aankondigde als plaatsvervangster van den Christelijken eeredienst. Het gevoel waarin de poëzie die jongeren bracht of aantrof, was dat van den vrome die zijn god aanbidt, maar de god was de Schoonheid. En omdat zij toch, van ver of nabij, voor een christelijken god geknield hadden, bracht de een de woorden van zijn vroegere aanbidding mee in zijn latere of zag de andere de nieuwen god aan den ouden vijandig; [...] De vergoddelijking van de Poëzie is de grondtrek van de dichters die hier (en niet enkel hier) omstreeks 1880 optraden.'

Aannemelijk is dat Verweij hier denkt aan Jacques Perk en aan Willem Kloos. De eerste kon van huis meenemen — zijn vader was immers predikant — de woorden van Het Onze Vader in zijn gedicht over de Schoonheid:

Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij:
Naast u aanbidde de aarde geen andren god!

En Kloos haalt in zijn inleiding tot Perks gedichten fel uit, zowel in positieve zin jegens het nieuwe als negatief ten opzichte van oude opvattingen. In zijn beeldspraak is de poëzie een fiere, geweldige vrouw die o.a. 'tot bloedens toe ons de doornen in het voorhoofd drukt, opdat er de eenige kroon der onsterfelijkheid uit ontbloeie.' Buiten de poëzie is 'geen waarachtig heil voor den mensch te vinden [...]', en alleen zij maakt het leven levenswaard. 'Anderen mogen buigen en bidden in bangheid en hoop, alsof zij door de planken der groeve den geur van het paradijs konden erkennen, en den landweg hunner bewegingen beperken tusschen de optrekjes der christen-deugden naar het verschiet der eeuwige zaligheid — zaliger de dichter [...] die zichzelf godheid en geliefde tevens is, waar hij stormt en juicht, en weent en mijmert, eenzaam met zijn ziel onder de blauwe oneindigheid.'

Ook P.C. Boutens belijdt de religie der schoonheid. De Zeeuwse dichter vermengt zijn christelijke opvoeding met Platonische inzichten en wordt in de studie van W. Blok een Platonisch Christen genoemd. Hij concludeert: 'Het Platonische streven naar inzicht in het Goede en Schone is bij Boutens op bijzondere wijze samengevallen met eens Christen reize naar het eeuwige.' Het verschil met Tachtig ligt in Boutens' aandacht voor de werkelijkheid als afspiegeling van een hogere realiteit en, ten tweede, is voor Boutens het middel tot die hogere wereld te geraken het gedicht, en niet zoals bij de Tachtigers de dichter zelf. De poëzie, de poëtische schoonheid is geen doel, maar een middel, een kenmiddel. De wereld waarin we leven dient in de visie van Boutens zich te ontwikkelen 'van schoonheid [de aardse werkelijkheid] door schoonheid [het gedicht] naar schoonheid'. Boutens noemt de aarde 'dit land van most en koren' - schoon dus in aanleg want, zo schrijft Sötemann, 'de "bestemming" van most en koren is immers dat zij worden getransformeerd tot wijn en brood', en dat is de poëzie die leidt tot de hoogste schoonheid. In zijn taalgebruik herinnert veel aan de Statenvertaling, en zijn vertrouwen in de taal is groot. In 1933 zegt hij 'dat, wanneer Gods geheim in zijn sublieme simpelheid zal worden geraden, het een dichter is, die het verlossende woord zal mogen spreken.' Anderzijds meent hij ook dat het einddoel onbereikbaar blijft. Zo te spreken als de goden die ons in de stilte van de nacht toespreken 'zonder smet van taal of teeken' ('Nachtstilte') zal hem nimmer gelukken.

De Tachtigers en P.C. Boutens verruilen de christelijke metafysica voor een *esthetische metafysica* die uiteindelijk wortelt in het Idealisme. En precies zoals de talige metafysica van vandaag al aanwezig is bij een dichter als J.H. Leopold, kan men de esthetische metafysica bij een dichter als Gerrit Achterberg aantreffen. Hij noemt het gedicht 'zuster van Christus' en zijn gedichten 'krachten waarmee [hij] opstaan moet.' Een breuk in deze traditie van de in het Idealisme wortelende esthetische metafysica, die zich richt op het buitenaardse en buitenmenselijke, op het Andere, vormt de poëzie van M. Nijhoff. In zijn eerste bundel *De wandelaar* (1916) loopt hij ontredderd door de wereld, van enig metafysisch houvast is geen sprake. In eenzaamheid neemt hij de wereld als een vreemdeling waar 'zonder perspectieven'. Wat hem nog alleen mogelijk is, is het schrijven van gedichten, een creatieve daad die hij vergelijkt met het offer dat Christus aan het kruis bracht. In 1924 verschijnt *Vormen* waarin hij zijn problematiek van de mens als schurk en heilige, van volwassene en kind, van aarde en hemel, hult in voorstellingen ontleend aan de bijbel, waarmee hij van kindsbeen vertrouwd was. In *Nieuwe gedichten* (1934) komt het dualisme min of meer tot een oplossing. De bundel behelst, zoals wel gezegd is, zijn wending naar de aarde.

Niettemin ontstaat dan geen realisme, maar poëzie of een inzicht op basis van een *realistische metafysica* of een metafysisch realisme. In het gedicht 'Het veer' wordt de heilige Sebastiaan, na zijn marteldood, in een moderne wereld neergezet. Het wordt hem vergund een moment voor zijn overgang naar de andere wereld na te denken over zijn eenzijdige streven naar het hogere. En hij verbaast zich erover

dat hij, toen hij in leven was, zijn hoop
gesteld had op een hoger heil dan dit
thuiskomen in een slapend vruchtbegin;
dat hij begeerd had naar de geest terwijl
het wonderbaarlijk lichaam in de tijd
hem gans bewoonde; en dat wie sterft eerst ziet
hoe dieper 't bloed is dan de hemel hoog;

Het slot van het gedicht suggereert dat Sebastiaan een tweede kans krijgt wanneer in het veerhuis een kind geboren wordt dat zo stralend schoon is

dat men, de warmte ziende van zijn blik,
aan blauwe lucht moest denken, melk en vruchten,
aan stromend water waar men baadt en waar
men na het bad naakt inslaapt in het gras.

De werkelijkheid beschreven in termen van het paradijs, dat is een ultieme vorm van metafysisch realisme. En het is dit realisme van Nijhoff dat — weliswaar niet in deze ultieme vorm — voor een aantal dichters van het moment de acceptatie van de werkelijkheid mogelijk maakt. Zij streven in de woorden van Robert Anker een aanschouwelijke abstractie na die op symbolisch plan bij voorbeeld maakt dat een rivier als de Amstel ook iets heeft van de Lethe. Maar zij pretenderen niet een of andere samenhang in de verscheidenheid te kennen, die buiten het gedicht ligt.

Als er rond 1880 een esthetische metafysica de Nederlandse poëzie beheerst, als er rond 1930 een metafysisch realisme aanwezig is en als er nu een metafysica van de taal domineert met de vorm als troost, dan lijkt dit een rubricering die periode-gebonden is. Deze periode-gebonden benadering van de literaire situatie houdt echter geen stand als we bedenken dat reeds Leopold in 1914 een metafysica van de vorm belijdt, en als we bedenken dat de poëzie van Ida Gerhardt in het platonisch idealisme wortelt. Hoe moeilijk het is de periodecode alleen maar synchroon te zien, wordt ook duidelijk als we opmerken dat Achterberg er zowel een esthetische metafysica op na houdt als een metafysica van de

taal. Van de hedendaagse dichters is Willem Jan Otten een adept van Leopold, en Robert Anker beroept zich, met Ad Zuiderent, op Nijhoff, terwijl C.O. Jellema zich weer moeiteloos laat inlijven bij de esthetische metafysica, die wortelt in het Idealisme. Als we deze complexe situatie voor ogen hebben, dan moeten we wel concluderen dat een stroming of periode niet alleen een synchroon verschijnsel is, maar ook een diachroon fenomeen.

Een tweede conclusie zou kunnen zijn dat de hedendaagse Nederlandse dichtkunst een terugkeer behelst naar de traditie, of althans met het verleden weer het gesprek opneemt. Een dergelijke conclusie zou kunnen leiden tot de gedachte dat de revolutie van de Vijftigers, die immers een radicale breuk met het verleden wilden, voorbij is. Men kan beter zeggen dat nu met volle kracht werkelijkheid is geworden wat Lucebert in zijn 'het proefondervindelijk gedicht' (1951) schrijft: 'de tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij' en: 'niemand meer rubriceert'.

Bovendien kan men zeggen dat ondanks de terugkeer naar de traditie de poëzie van Lucebert en Kouwenaar veertig jaar toch het toneel van de Nederlandse poëzie heeft beheerst en dat aanvallen op hun positie telkens mislukten. Naar mijn mening heeft dat te maken met het feit dat de Vijftigers — door wie alle hedendaagse dichters zijn heengegaan — voor twee zaken aandacht hebben gevraagd die voor poëzie van levensbelang zijn. In de eerste jaren van hun optreden beklemtonen zij telkens weer dat zij een platonisch gekleurd dualisme, dat zij als een ont-menselijking, als ont-lichamelijking ervaren, willen overwinnen. De overwinning op de tegenstelling van geest en lichaam, van vorm en inhoud, gedachte en gevoel zien zij aanvankelijk gelegen in het herstel van de oorspronkelijke eenheid door middel van een taal die werkelijk en waar is, en in de speurtocht naar de veronderstelde oorspronkelijke heelheid en zuiverheid van de mens. Zo is Luceberts betiteling van de taal als 'conjecturaal' te begrijpen als de uitdrukking van zijn geloof in de ware, verloren gegane taal die Orpheus beheerste.

Op basis van een mythisch getinte taalopvatting willen zij de werkelijkheid en de waarheid zeggen of die nu aangenaam is of onaangenaam. Zij postuleren een ooreenheid van taal en werkelijkheid, van woorden en dingen, van lichaam en taal. Het woord verwijst niet naar de werkelijkheid, maar is zelf reeds werkelijkheid. Als de realiteit is de poëzie vol vreugde en verdriet, vol aardigheid en smerigheid. De tegenstellingen vormen een geheel in het gedicht dat de totaliteit van het leven oproept: 'de ruimte van het volledig leven' (Lucebert). Hiervan uitgaande willen zij dan ook niets weten van een principiële scheiding van kunst en maatschappij. Deze scheiding is een fataal gevolg van het rationele denken. Bij

gevolg doet afwezigheid van maatschappelijk engagement de poëzie een steriele dood sterven. Deze les van de Vijftigers heeft Robert Anker in zijn twee laatste dichtbundels goed geleerd.

In *Nieuwe veters* (1987) roept Anker met beelden en figuranten het hedendaagse leven op met zijn straat en zijn misère. De personages zijn met recht *drop-outs*, *displaced persons* te noemen. Dat zijn niet alleen een Hindostaanse vrouw of een Marokkaan die het vuile werk opknappen, maar ook mensen die zich weinig eigen raad weten met het leven. Daarom zich tussen werk en huis brallerig gedragen in het café ('voor de dood niet bang roept hij om pinda's en jenever'), zich in glitter en chroom verheugen, televisie kijken tot het beeld ongemerkt begint te sneeuwen, of wachten op de tram die hun richting en route geeft. Kortom, mensen die een rol vervullen op het toneel van stad en straat.

Het zou nu denkbaar zijn dat Anker het stadsleven en het bonte gezelschap randfiguren kritisch zou bejegenen, of zou oproepen tot een identiteit die meer strookt met een idealistisch mensbeeld waarbij mensen verondersteld worden in staat te zijn hun eigen levensweg uit te stippelen. Maar dat blijkt allerm minst Ankers intentie te zijn. In *Nieuwe veters* ontbreekt een moraliserende toon en met mededogen en goede smaak wordt het leven van subculturen opgeroepen en onderzocht in het besef dat de werkelijkheid complex is en pluriform van samenstelling.

De grote stad en het moderne levensgevoel worden ook opgeroepen in het episodisch gedicht *Goede manieren* (1989), waarvan de titel reeds wijst in de richting van een onderzoek naar de mogelijkheid van een nieuwe moraal: 'koop de kleren die je bent en wees charmant' luidt bij voorbeeld een raadgeving. De verschillende manieren van leven worden in zeventien episoden toegeschreven aan een personage, dat een afsplitsing is van de dichter. De versplintering van het bewustzijn (ook aanwezig in het ontbreken van een vaste verhaallijn of chronologie) in telkens andere personen (een junk, een kantoorbediende, een kunstenaar) biedt Anker de gelegenheid een brede waaier van levensmogelijkheden, gedachtengoed en stemmingen te ontvouwen, waartussen geen keuze wordt gemaakt. De fragmentatie van het moderne leven wordt aanvaard, als de liefde dragend fundament kan zijn ('Help me toch. Ik ben zo vreemd. Ik kan niet leven./ Bel me. Haal me weg uit deze regels en zoen me, / een vervulling die ik steeds verveling noemde'). Aanvaarding is ook mogelijk dankzij de taal, die onderkomen biedt ('Orde is een tent van woorden'), een stratenplan of plattegrond is waarzonder in de werkelijkheid van de stad niet te wandelen is.

In *Nieuwe veters* en *Goede manieren* is de elliptische en brokkelige syntaxis een uitermate functioneel procédé dat de fragmentatie van de werkelijkheid

spiegelt: onaf zijn de zinnen, zoals het denken over de werkelijkheid niet gesloten raakt, maar voortdurend hoeken omslaat die ander perspectief bieden. Leest men Ankers beschouwingen over poëzie en cultuur, dan is het niet moeilijk in te zien dat *Goede manieren* de poëtische transformatie is van wat hem in *Olifant achter blok* bezighoudt. Zo vraagt hij zich af of het niet weer eens tijd wordt 'voor een kunst die op zoek gaat naar een nieuwe moraal, naar een leidraad voor het leven, naar een houding in de samenleving' of stelt hij: 'Moraal wordt [...] een kwestie van goede manieren.'

Een tweede gevolg van het optreden der Vijftigers ligt in een later gewonnen inzicht dat de congruentie van taal en werkelijkheid een illusie is die voorbijgaat aan de realiteit. De Vijftigers relativiseren het vermeende hoge belang van de dichtkunst. Zij ervaren de taal, het woord als ondergeschikt aan het leven en aan de lichamelijke beleving van het aardse bestaan. Bij het inzicht dat taal en werkelijkheid twee verschillende categorieën zijn (het woord 'water' is niet nat) onderkent vooral Gerrit Kouwenaar het gevaar van een eeuwige reflectie op de taal zelf (die immers niet in staat is haar vermeende referentiële karakter waar te maken) en het gevaar van een poëzie die alleen zichzelf nog tot onderwerp is en uiteindelijk zou leiden tot een esthetica van de leegte, van de stilte. Deze consequentie wordt bezworen door de aandacht voor de aarde en het lichaam, die houvast bieden zolang het duurt. Deze aardse metafysica, die te vinden is in het werk van Kouwenaar sinds 1955 verschenen. ontzenuwt ook en vooral een al te rigide interpretatie van zijn zogenaamde autonomistische poëzie-opvatting.

Ter afronding maak ik nog een viertal opmerkingen. Als het zo is dat godsdiensten, filosofieën en kunst streven naar enig inzicht in het mysterie van het bestaan, 'het fijne raadsel' van Jan Houtekiet, dan is een belangrijk verschil dat de orthodoxie van de godsdienst waarheid pretendeert en de heterodoxie van de kunst geen absolute waarheidspretentie koestert, maar evenzogoed in staat blijkt te troosten. De orthodoxie en de heterodoxie (of die nu esthetisch, realistisch of linguïstisch is) zou men overigens nog wel met elkaar kunnen verzoenen, wanneer men met de kerkvader Augustinus van mening is dat de God van de christelijke kerk dezelfde is als de God der filosofen en der kunstenaars, zoals hij schrijft in brieven aan zijn moeder Monica.

Ten diepste onderschrijft de dichter de aloude gedachte dat het woord er in den beginne was en een wereld schiep. Uit de chaos der verschijnselen scheppen taal en denken een denkbeeldige samenhang. Met andere woorden, de logos schept een kosmos uit de chaos. De poëzie, het verhaal, de mythe is in pregnante zin een *make-belief* — een verzoening met de tijdelijkheid van het bestaan. De dichter weet evenwel nu ook dat het abstraherend vermogen van de taal zelf ver-

antwoordelijk is voor de denkbeeldige werelden waaraan men absoluut geloof hecht, als men het metaforisch karakter van de taal vergeet.

Ten slotte lijkt het mij goed te besluiten met Lucebert. Als enige is hij in de loop der jaren trouw gebleven aan zijn mythische en magische taalopvatting. In 1953 formuleert hij in een brief aan Gerrit Borgers zijn hoge metafysica van de taal. Hij schrijft dat 'de levende wakende Spraak' door schriftgeleerden is fijn gewreven 'tot slaappaat. Voor geen ding hebben zij respect, laat staan voor het werk van de dichter en dat is *vermaken aan de aarde het meest genezende der goddelijke dingen: de taal.* (Curs. van mij). "Steen blijft steen" verklaren zij en ontkennen dat orphuis met zijn lied de stenen ophief en deed zweven. Maar dit is juist gedaan in de tijden dat de nacht nog niet nuchter gemaakt werd, nu is alles anders.'

Rijksuniversiteit Utrecht

Bibliografie

Kester Freriks (red.): *Over God*. Amsterdam 1983.

T. van Deel: *Bij het schrijven; gesprekken met Rutger Kopland [e.a.]*. Amsterdam 1980.

Wiel Kusters (red.): "In een beziëld verband"; *Nederlandstalige dichters op zoek naar zin*. Baarn 1991.

J.D.F. van Halsema: 'Enkele bronnen van Leopolds Cheops'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 91 (1975), p. 8-51.

W. Blok: *P.C. Boutens en de nalatenschap van Andries de Hoghe*. Amsterdam 1983.

A.L. Sötemann: *Over poetica en poëzie*. Groningen 1985.

ELISABETH EYBERS SE TOETREDE TOT DIE NEDERLANDSE WÊRELD

Ena Jansen

1. Inleiding

Oor Afrikaans is deur Nederlanders al baie gesê, onder meer dat dit 'n taal is wat,

als de rib uit Adam, in een onbewaakt ogenblik uit het lichaam van het Nederlands is weggenomen en als door een speelzieke of verstrooide engel in het zuiden van het Afrikaanse continent verloren is gelegd. Het heeft een paar eeuwen geduurd voor men ze daar terug kon vinden, in de vorm van een welgeschapen zuster, die nog vrij veel trekken van haar oorsprong had bewaard, maar wie het toch aan te zien was dat de familiebetrekkingen zo lang onderbroken waren geweest. (Bittremieux 1957)

In hierdie taal dig Afrikaans se eerste digteres Elisabeth Eybers reeds byna sestig jaar - ook dus nadat sy in 1961 in Amsterdam gaan woon het. Alhoewel boeiende redes aangevoer kan word waarom haar Afrikaanse poësie, *onvertaald*, so geliefd by Nederlandse lesers is en selfs Nederland se belangrikste toekennings, die Constantijn Huygens- en P.C. Hooftpryse ontvang het, is dit belangrik om eerstens te besef hoe uniek dit is dat Eybers hoegenaamd "tóégelaat" is tot die Nederlandse poësie-wêreld.

In hierdie artikel word daarom aandag gegee aan die feit dat die "welgeschapen zuster" Afrikaans teen die jare sestig 'n onbekende en bykans wildvreemde "verre nicht" vir die meeste Nederlanders was en steeds vreemder geword het. Alhoewel Afrikaans talle ooreenkomste met Nederlands het, word dit immers al vir die grootste gedeelte van die twintigste eeu as 'n volwaardige en afsonderlike taal beskou. Om poësie te lees in hierdie taal was in Nederland teen die einde van die vyftigerjare absoluut nie 'n vanselfsprekende aktiwiteit

nie. As 'n mens in ag neem dat poësie hiper-georganiseerde taalgebruik is en altyd 'n hoë drempel het, is dit nie verbasend nie. En tog is Eybers een van die mees-gelese digters in Nederland. Hoe dit moontlik was dat Adriaan van Dis (1977) kon skryf: "In de poëzie van Elisabeth Eybers is de ijle luchtbrug tussen het Nederlands en het Afrikaans tot een stevige loopplank gemaakt", moet sekerlik teen die historiese agtergrond van die onbekendheid van die Afrikaanse taal en poësie in Nederland ca. 1960 gesien word. Hoe "ijl" was die "luchtbrug" en hoe sterk was weerstande daarteen?

2. Afrikaans in Nederland ca. 1960

Dit is baie moeilik om met enige mate van sekerheid vas te stel hoeveel kennis potensieel poësie-lesende Nederlanders op 'n bepaalde stadium in die twintigste eeu van Afrikaans sou kon hê. Tot en met ongeveer 1965 was dit gebruikelik dat Nederlandse literatuurgeskiedenis en poësiebloemlesings oorsigte van "wit Zuid-Afrikaanse literatuur" opgeneem het (bv. De Vooyts/Stuiveling, Lodewick en De Raaf/Griss) maar "Muskietejag" en die sg. "Sarie Marijs" is meestal die somtotaal van skoliere se herinneringe aan die Afrikaanse poësie (sien o.a. Meijer 1988: 209-210).

'n Redelik betroubare barometer in verband met die vraag in watter mate Afrikaans deur Nederlanders as verstaanbaar beskou is teen die tyd dat Eybers by 'n Nederlandse uitgewer "gedebuteer" het, is 'n simposium wat op 14 November 1964 in Amsterdam gehou is. Die deelnemers was mense met 'n besondere belangstelling in die band tussen die twee tale: invloedryke politici, diplomate, akademici en joernaliste wat die destydse Suid-Afrikaanse regering hoofsaaklik goedgesind was. Die doel was om bestek op te neem van "het uiteengroeien van het Nederlands en het Afrikaans" (*Verlag Symposium 1967: 17*).

Die simposiumgangers stel vas dat in die Nederlandse middelbare onderwys in wese géén aandag aan Afrikaans bestee word nie, behalwe in "incidentele gevallen" vanweë die "curiositeit" daarvan. 'n Verdere vasstelling is dat die gemiddelde Nederlander geen noodsaak sien om Afrikaans te leer nie weens die geringe mondelinge en skriftelike kontakte en omdat die indruk bestaan dat die taalverwantskap wel daarvoor sal sorg dat daar, indien kommunikasie wel moet plaasvind, geen taalprobleme sal wees nie.

Hoe onbekend Afrikaans in werklikheid was, blyk uit J. Klatter (redakteur buiteland van die dagblad *Trouw*) se mededeling dat *Trouw* en *Die Burger* besluit het dat dit "ten enenmale onmogelik" was om kopie onvertaald oor te neem in hulle "pagina-ruil"-projek. Met leedwese word gekonstateer:

Werden vijftig jaar geleden de historische en sentimentele banden

met Zuid-Afrika in Nederland nog sterk gevoeld, thans is dit in het algemeen niet meer het geval.

Dit is markant dat die simposiumgangers, alhoewel hulle die realiteit besef van Nederlanders se onwil om Afrikaans aktief as 'n toeganklike sustertaal te beskou, geen insig het in die waarskynlike politieke oorsake daarvan nie. Baie Nederlanders se afkeer van die in hoofsaak Afrikaanssprekende Suid-Afrikaanse regering se rassebeleid, veral ná Sharpeville (20 Maart 1960), word op die simposium glad nie genoem nie, terwyl dit tog as 'n steeds groter-wordende rede vir die vervreemding beskou kan word.

Ten spyte van die simposiumgangers se voornemens om taalkontakte aan te moedig, het Afrikaans ná hierdie simposium beslis nie bekender in Nederland geword nie. 'n Uitgebreide geskiedenis sou intendeel geskryf kon word oor Nederland se groeiende afkeer - in ieder geval tot 1990 - van die Suid-Afrikaanse regeringsbeleid wat so sterk aan Afrikaans gekoppel is (sien bv. Schutte 1986). Dit het sekerlik konsekwensies gehad vir die moontlike ontvangs van Afrikaanse letterkunde en dit is baie duidelik dat Elisabeth Eybers se poësie bepaald nie op enige golf van algemene toegeneentheid jeens Afrikaans die Nederlandse poësiewêreld kon binnekom nie. Die "familieband" tussen Nederlanders en Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners dra eerder by tot die uiters skerp afkeer wat Nederland se beleid teenoor die Suid-Afrikaanse regering bepaal. Enkele aanduidings van die geleidelik verslechterende Nederlands-Afrikaanse verhouding is die volgende:

- In 1965 is daar van 14 tot 23 Mei nog 'n presentasie van Suid-Afrikaanse boeke op die Nasionale Boekenmarkt in die RAI-gebou in Amsterdam, maar die betrekkinge versleg so in die daaropvolgende jare dat protesaksies teen enige amptelike Suid-Afrikaanse deelname aan die Nederlandse kulturele lewe oorheersend word.
- Die Kulturele Akkoord tussen Nederland en Suid-Afrika word in 1977 deur die regering-Den Uyl bevries, maar dit sou - ten spyte van enorme druk deur talryke Nederlandse aksiegroepe - wel tot 1981 duur voordat die Akkoord eensydig deur die Nederlandse regering opgesê is. Nederlanders was veral ná die Soweto-opstand van 1976 oor die algemeen uiters negatief oor die Akkoord, maar deur al die jare was die amptelike standpunt dat dit ten minste nog as drukmiddel gebruik kon word. Van die kontensieuse Akkoord is dikwels gesê dat Afrikaanssprekendes in ieder geval die enigste Suid-Afrikaners was wat ooit baat gevind het daarby, en juis hulle sou met die opsegging "gestraf" kon word.

- Die vestiging van 'n "bijzondere leerstoel voor Afrikaanse taal- en letterkunde" aan die Universiteit van Amsterdam waartoe die gemeenteraad van Amsterdam in Augustus 1933 toestemming gegee het, is in die vroeë sewentigerjare weens politieke druk afgeskaf. Dit was 'n baie duidelike sinjaal dat Afrikaans sterk verbind is aan die apartheidsbeleid.

'n Algemene indruk van baie Nederlanders dat Afrikaans "maar een grappig kindertaaltje" is, verskuif ná 1960 mettertyd na die indruk dat dit 'n "pitbullterriertaal" is wat op televisie "te horen (is) uit de mond van mannen die zich vastbijten in hun verloren zaak" (Otten 1987). Oor die algemeen kan gestel word dat die taal waarin Eybers dig geensins positief bejeen is deur die breë Nederlandse publiek nie. Ten spyte van talle verdere wydverbreide aksies teen Suid-Afrika (bv. tydens die "VN-jaar voor de Sankties tegen Zuid-Afrika", 1984) is dit opvallend dat Eybers nooit daarby betrek is nie. Selfs die Soweto-skoliere se opstand teen die invoering van Afrikaans as onderwystaal in 1976, is byvoorbeeld deur niemand gebruik om stemming te maak teen *Einder* (1977) nie. Poësielesers in enige land behoort natuurlik meestal tot die sogenaamde "intellektuele bovenlaag" wat nie so gou 'n hele taalgebied se literêre produksie op grond van politieke beginsels sou afskryf nie. Tydens 'n gesprek in 1990 beweer Hugo Verdaasdonk, literatuursosioloog in Tilburg, byvoorbeeld dat Eybers se publiek wel dieselfde sal wees as ander Nederlandse poësielesers: deurgaans mense met 'n universiteitsopleiding wat ingeteken is op ten minste twee literêre tydskrifte.

Waarom egter lees hulle Eybers in onvertaalde vorm en die werk van ander Afrikaanse skrywers nie?

3. Kritiese sienings oor die vraag of Nederlanders spesiaal ontvanklik vir die Afrikaanse letterkunde is

Van goedbedoelende Nederlandse vriende van die Afrikaanse letterkunde is daar in die jare voor 1960 meer as genoeg uitsprake waarin 'n verbondenheid met die Afrikaanse letterkunde erken word. Dat dit egter glad nie vanselfsprekend is dat van Nederlanders verwag sou kon word dat hulle van Afrikaanse literatuur hou nie, blyk uit twee sienings hieroor: dié van Menno ter Braak (1939) en Sander Morees (1959).

Ter Braak se artikel "Problemen van Afrika: In hoeverre zij ook onze problemen zijn" (1939) - 'n reaksie op Van Wyk Louw se *Berigte te velde. Opstelle oor die Idee van 'n Afrikaanse Nasionale Letterkunde* (Pretoria, 1939) - is steeds aktueel in verband met die dikwels veronderstelde noodwendigheid dat die taalverwantskap tussen Afrikaans en Nederlands tot 'n mate borg sal staan vir

wedersydse ontvanklikheid vir mekaar se letterkundes. Nederlandse belangstelling vir Suid-Afrika, "voortvloeiend uit herinneringen aan den Boerenoorlog en gebaseerd op taalcomplexen", moet volgens Ter Braak nie verwar word met "een spontaan gevoel van verwantschap door den geest". Volgens hom "staat de Fransche litteratuur (Nederlanders) oneindig veel nader dan de Afrikaansche".

Ter Braak is heeltemal gekant teen "de sentimenteele 'gelijkschakeling' tusschen twee landen, die sommige taalverwantschap-maniakken, bijzonder begeerenswaardig schijnen te achten". Juis die "gemeenschappelijk taaleigen" benadruk volgens hom "dat allerlei problemen, die daar volkomen in het centrum van de belangstelling staan, voor ons nauwelijks beteekenis hebben".

Dit sal duidelik wees dat Eybers se poësie waarin spesifiek Suid-Afrikaanse probleme nooit aangesny word nie, volgens hierdie Ter Braak-maatstaf 'n veel groter kans gehad het om toegang tot die Nederlandse letterkunde te vind as byvoorbeeld Van Wyk Louw en Opperman s'n. Dit sal in 4 duidelik word.

Die tweede standpunt waarna ek wil verwys is dié van Sander Morees (pseudoniem van J.J. Oversteegen). Hy het in 1959 'n reeks "terreinverkenningen" van die Afrikaanse letterkunde in die *Nieuwe Rotterdamse Courant* geskryf (oor o.m. Etienne Leroux se *Die eerste lewe van Colet*, Anna M. Louw se *Die koms van die komeet*, en Eybers se *Neerslag*). Volgens hom weet "kenners" van die Nederlandse literatuur byna niks van die Afrikaanse letterkunde nie en hy noem dit 'n gevolg van

een zekere korzeligheid ten opzichte van Zuid-Afrika, die niet altijd vrij van hypocrisie is, maar ten slotte wel een verklaarbare en zelfs gerechtvaardigde oorzaak heeft: de apartheidspolitiek, die de laatste tijd juist van de Afrikaanssprekende groepen van de bevolking een zo opvallende steun heeft gekregen.

Morees, oftewel Oversteegen meen dat geen Suid-Afrikaanse skrywer sy nasionaliteit per definisie kwalik geneem mag word nie. 'n Kritikus moet egter wel kommentaar lewer indien 'n outeur "expliciet een standpunt uitspreekt of een beeld van de maatschappij geeft dat verwrongen is door zijn vooroordelen".

Ter Braak en Morees se artikels gee 'n aanduiding waarom spesifiek Eybers deur die nete van maatskappy-kritiese Nederlandse literatore kon glip: i) haar algemeen-menslike tematiek wat ook Nederlanders soveel "te zeggen heeft", voldoen aan die Ter Braak-norm van "verwantschap door den geest", en ii) niks in haar werk plaas haar onder die morele jurisdiksie van Nederlandse resensente nie. Dit geld tot in die meer moderne tyd. Die feministies-linkse Maaïke Meijer (1988: 244) sê byvoorbeeld nadruklik dat sy Eybers se werk "politiek vertrou".

Die gevolg hiervan is dat Eybers "voor de poëziekritici hier te lande deel uitmaak van de te bespreken Nederlandstalige poëzie" (Van Dis 1977), en "sinds jaar en dag hoort bij de randstedelijke letterkunde" (Goedegebuure 1991).

Teen hierdie agtergrond wil ek nou 'n vergelyking maak tussen Eybers, Louw en Opperman se toetredes tot die Nederlandse poësiemark omstreeks 1960.

4. Eybers se toetrede tot Nederland

Vir Eybers was die weerspannige en gerespekteerde Amsterdamse uitgewer Geert Van Oorschot se belangstelling in haar poësie van bepalende belang. Hy het haar gedigte leer ken danksy die bemiddeling van die ekonoom en *Tirade*-medewerker J.J. Klant wat 'n tydperk in Pretoria gewoon het. Van Oorschot skryf in Oktober 1956 aan Eybers en sê dat hy "ten zeerste ontroerd en getroffen" is deur haar gedigte en versoek haar om 'n keuse uit haar bundels te maak vir publikasie in Nederland onder die titel *Verzamelde gedichten*. Presies hoe lowend Van Oorschot was, word duidelik wanneer gelet word op Jaap Goedegebuure se "in memoriam"-artikel

oor die uitgewer (1987: 10). Volgens Goedegebuure het Van Oorschot 'n afkeer gehad van eksperimentele of hermetiese digkuns:

De associatieve en exuberante poëzie van de Vijftigers (...) heeft jarenlang op zijn gal gewerkt. Gedichten dienden wat hem betreft ontroerend én verstaanbaar te zijn.

Van Oorschot neem Eybers op in sy "Vignetten"-reeks waarin dan reeds die volgende bundels verskyn het: Hans Lodeizen, *Het innerlijk behang en andere gedichten* (1952), Pierre Kemp, *Een bloemlezing uit zijn kleine liederen* (1953), Jac. van Hattum, *Verzamelde gedichten* (1954), M. Vasalis, *Vergezichten en gezichten* (1954), A. van Collem, *Een bloemlezing uit zijn gedichten* (1955), en Richard Minne, *In den zoeten inval en andere gedichten* (1955).

Eybers ervaar, volgens 'n brief van 21 Oktober 1956, Van Oorschot se voorstel as "'n aangename verrassing". Sy verleen alle medewerking en gebruik hierdie geleentheid om te bepaal dat slegs ses verse uit *Belydenis in die skemering* opgeneem word in die versameling van 126 gedigte wat dus meer die karakter dra van 'n bloemlesing. Sy handhaaf hierdie seleksie uit haar debuut in alle hieropvolgende versamelings van haar poësie. Die Van Oorschot-*Verzamelde gedichten* is in 1958, 1965 en 1977 herdruk. Verkoopsyfers tot en met 1978 toon dat 6632 eksemplare van hierdie Eybers-bundel verkoop is. In vergelyking hiermee is 2424 van Opperman se 'n *Keur uit sy gedigte* (1960, 2de druk 1972) en 1082 van Van Wyk Louw se 'n *Keur uit sy gedigte* (1960) verkoop. Interessantheidshalwe kan genoem word dat in die ooreenstemmende tyd wat syfers oor die

verkope van die Eybers-bundel verstrekkend word, van P.C. Boutens se *Een bloemlezing uit zijn gedichten* (1959) slegs 1985 en van Jan Hanlo se *Verzamelde gedichten* (1958) 5076 eksemplare verkoop is. (Hierdie gegewens is ontleen aan De Vries 1989.)

Die feit dat sewe ongebundelde gedigte in *Verzamelde gedichten* verskyn het en dat Eybers in die loop van 1957 'n paar nuwe gedigte aan hom stuur, lei daartoe dat Van Oorschot op 10 Januarie 1958 voorstel dat hy "zo'n kleine bundel" wil uitgee met nuwe gedigte. Sy is aanvanklik nie entoesiasies nie en skryf op 26 April 1958 aan hom: "Om die waarheid te sê voel ek 'n soort sentimentele verpligting om my nuwe verse éérs in Suid-Afrika te laat verskyn vóór hulle in Nederland uitgegee word." G.A. van Oorschot se rol in die feit dat Elisabeth Eybers sedert 1961 in Nederland woon en dat sy so volkome opgeneem is as 'n figuur van die grootste belang in die Nederlandse poësie, kan kwalik oorskat word.

Die Eybers-versameling word uiters gunstig ontvang. Vergelyk Pierre H. Dubois (1957):

Men behoeft bij Elisabeth Eybers niet aan het Zuidafrikaans te denken, maar alleen en uitsluitend aan de poëzie; een volkomen objectieve en hoge maatstaf dringt zich hier vanzelf op, omdat haar poëzie daaraan beantwoordt.

Net soos Bittremieux (1957) en Veenstra (1957) vind Dubois Eybers se verwoording van haar temas aangrypnd:

Haar onderwerpen zijn eenvoudig, maar ook groot: het zijn de voor de hand liggende vrouwelijke thema's, liefde, geboorte, moederschap, hoop, vrees, maar ook de verlengingen daarvan: wanhoop, dood, smart. (...) Kortom, de meest versleten onderwerpen, die tegelijk de onuitputtelijkste zijn, en de aangrijpendste, op voorwaarde dat de dichter (...) erin slaagt een persoonlijke vorm en een persoonlijk accent te vinden.

Ek gaan verder nie aanhaal uit resensies van die Van Oorschot-versameling nie. Die kritici is almal kundige literatore wat in daardie stadium gereeld Nederlandse poësie resenseer vir invloedryke publikasies. Hulle maak geen melding van probleme met Eybers se taal nie en die toeganklikheid van haar werk word deurentyd beklemtoon. Uit die staanspoor word sy aangeprys as een van die grootste, vir Nederlanders hoofsaaklik nog onontdekte, digters in die Nederlandse taalgebied.

Neerslag verskyn in Oktober 1958 by Van Oorscot, maar ook by haar Suid-Afrikaanse uitgewer, die Nederlander Gerrit Bakker van Constantia in Johannesburg. Wanneer Eybers in 1961 in Nederland gaan woon, is sy dus reeds bekend in Nederland.

5. Van Wyk Louw en Opperman in Nederland

Op grond van die goeie ontvangs van die Eybers-bundel, gee Van Oorscot enkele jare daarna twee verdere bloemlesings van Afrikaanse digters se poësie uit. Elize Botha en A.P. Grové versorg vir gebruik in Nederland *N.P. van Wyk Louw: 'n Keur uit sy gedigte* (Amsterdam, 1960) en Merwe Scholtz versorg *D.J. Opperman: 'n Keur uit sy gedigte* (Amsterdam, 1960). Resensente oordeel heel anders oor dié twee digters. Weens ruimtegebrek wys ek spesifiek op die sterk negatiewe kritiek.

Schulte Nordholt (1961) stel vas dat Van Wyk Louw en Opperman "beiden bijzonder geoccupeerd zijn met de problemen van hun land" en dit is - gemeet aan die Ter Braak- en Oversteegen-standpunte - 'n slegte teken. Hy plaas Van Wyk Louw in 'n geestelik-vitalistiese kader en vergelyk hom met Dostojewski en Nietzsche. Gedigte soos "By die monument" en "Ons moet die bitter taak" uit *Die halwe kring* vind die resensent "heel mooi": "zij hebben een trotse toon, die zeer helder gespannen is". Die volgende sin is egter: "Maar als zo'n serie dan besluit, dat wij 'net aan ons bloed getrou' zijn geweest, huiver ik wel."

Die atmosfeer in die na-oorlogse Nederland - wat die Duitse besetting, Jodevervolging en Ariese trots met ontsetting en afkeer steeds in herinnering hou - word deur die woorde, "huiver ik wel", weergegee. Enige suggestie van simpatie vir "Übermensch"-teorieë of rassisme word gou geïdentifiseer en ten sterkste afgekeur. Die aard van hierdie tematiek maak Van Wyk Louw veel meer "kwetsbaar" vir Nederlandse kritiek as Eybers.

Vir Aad Nuis (1960) lyk dit asof Opperman onder die ban leef van nasionalistiese eensydigheid:

De 'volstreekte vereenselwiging met alles om my heen' die hij nastreeft, kan daardoor niet volledig zijn.

Gedigte soos "Kersliedjie" uit *Blom en baaierd* (1956) lyk vir Nuis asof dit "een kinderachtige idealisering van de apartheid" inhou wat Opperman skynbaar probeer verdedig "als een ook door de negers gewenste stand van zaken". Omdat Suid-Afrika "het toneel van het grootste treurspel" is wat hom in die wêreld afspeel, het Nuis bepaalde verwagtinge van 'n groot Afrikaanse digter.

In zijn beste momenten lijkt Opperman het formaat te bezitten om

aan deze tragedie stem te geven - als hij het koord zou kunnen lossnijden van zijn loyaliteit aan de slagorde van het Afrikaner-nationalisme. (...) Voor Zuid-Afrika en voor de dichter Opperman is het te hopen dat hij dit verraad aan zijn volk, dat in werkelijkheid het tegendeel van verraad is, zal durven plegen. (...) Ik geloof ook dat hij zich in dat geval zou kunnen ontwikkelen tot de zeer goede dichter die hij al bijna is.

Nuis wys Louw af:

De gedichten van Van Wyk Louw staan vol hevige, maar abstracte emoties. Onder titels als 'Lucifer', 'Nietsche' (...) vindt men veel heroïek, scherp afgebakend zwart en wit en uebermensch-gevoelens, alles in een tradisionele, vaak uitgesproken ouderwets aandoende taal. De dichter kan zijn geweldige stof niet aan; (...) in de ergste gevallen gaan zijn verzen als daverend gepraat over mij heen.

Uit hierdie klein seleksie is dit duidelik dat Eybers - wat "Nederland met een lichter bagage binnenkam" - verreweg verkies word. Louw én Opperman maak hulle in die oë van 'n hele paar Nederlandse resensente skuldig aan "rasse-oor-moed" wat as "ergerlijk" ervaar word. Die wêreld waaroor hulle so nadruklik-konkreet skryf, is vir Nederlanders veel vreemder as die alledaagse en universele menslike gevoelens wat die tematiek in Eybers se poësie is.

6. Nederlandse resepsie van Elisabeth Eybers

Alhoewel die algemene klimaat in Nederland dramaties ten opsigte van Suid-Afrika verander ná 1960, word Eybers in slegs een van die bykans 150 resensies van haar werk beskuldig van 'n "tipiesch Zuidafrikaans" mentaliteit (sien Warren 1973 en Jansen 1992: 169-170). Daar kan dus uit baie resensies aangehaal word om te wys op die positiewe ontvangs wat Eybers steeds het, maar ek verwys na slegs twee.

Van Deel (1990) ervaar dit glad nie as negatief dat Eybers haar gedigte in Afrikaans bly skryf nie. Hy meen selfs dat daar tydens haar Nederlandse verblyf "het een en ander veranderde aan die taal".

Ik kan het niet goed beoordelen, omdat ik geen Zuidafrikaans ken, maar ik merk dat ik met de taal van haar vroegere gedichten meer moeite heb. Het is net alsof in haar latere werk het Zuidafrikaans een beetje is opgeschikt in de richting van het Nederlands. (...) Het Zuidafrikaans van Eybers heeft voor mij altijd het lezen van haar werk geïntensiveerd. Poëzie vraagt op zichzelf al een grote aandacht

voor hoe het gezegd wordt, als daar dan nog de drempel bijkomt van een taal die weliswaar dicht bij het Nederlands staat, maar er toch ver genoeg vanaf om vreemd te zijn, dan is een extra inspanning vereist. Het is eigenaardig maar waar: de intieme omgang met deze poësie wordt bevorderd doordat ze in het Zuidafrikaans is geschreven. Wat moeite kost, kan ook meer liefde krijgen.

Een van die indrukwekkendste besprekings van Eybers se *Versamelde gedigte* (1990) val saam met die aankondiging van die P.C. Hooft-prystoekening: "Benoemen als een vorm van vervreemden" (Fens 1991). Dié artikel van Kees Fens (die 1990-P.C. Hooft-pryswenner vir sy essayistiese werk) is een van die hoogtepunte van dertig jaar Eybers-resepsie in Nederland. Fens gaan glad nie polemiserend in op die moontlike politieke implikasies van die toekening nie, maar is baie waardeerend oor die feit dat Eybers die prys kry.

Februari, de geboortemaand, de tijd van de hoogzomer, de maand dat alles gerijpt is - de P.C. Hooftprijs had aan Elisabeth Eybers niet op een gelukkiger moment kunnen worden toegekend. Even houdt de evenaar, die grote scheidingslijn en verstoorder, alles in balans. Even worden in elk geval twee literaire werelden één.

Die uiteensettings van Van Deel en Fens waarom Eybers se gedigte hulle so aanspreek, verwoord myns insiens die belangrikste rede vir Eybers se eerste gunstige ontvangs en steeds groeiende populariteit in Nederland: sy gee nie slegs 'n hoogs geslaagde "eenpersoons-vertoning" as koorddanser op die persoonlike lugbrug wat sy in haar gedigte tussen twee tale span nie, maar aandagtige toeskouers van hierdie balanseerakte ervaar 'n buitengewone gevoel van beloning en prestasie as hulle dit regkry om haar op die gekreëerde loopplank te volg.

Universiteit van die Witwatersrand

Bibliografie

- Bittremieux, C. 1957. Elisabeth Eybers' gedichten: stijging naar hoog gehalte. *NRC*, 7 September 1957.
- Braak, Menno ter. 1939. Problemen van Afrika. In hoeverre zij ook onze problemen zijn. *Het Vaderland*, 8 Oktober 1939.
- Deel, Ton van. 1990. Tot ek word wat ek was en niks my kan deer. *Trouw*, 1.3.90.
- Dis, Adriaan van. 1977. De poëzie van liefde en ironie. *NRC Handelsblad*, 26 Augustus 1977.
- Eybers, Elisabeth. 1990. *Versamelde gedigte*. Amsterdam: G.A. van Oorschoot en Em. Querido's Uitgeverij. (In die artikel word hierna verwys as VG.)
- Fens, Kees. 1991. Benoemen als een vorm van vervreemden. *De Volkskrant*, 18 Februarie 1991.
- Goedegebuure, Jaap. 1989. G.A. van Oorschoot - Uitgever. In *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Goedegebuure, Jaap. 1991. Oefeningen in aanvaarding. *HP/De Tijd*, 22 Februarie 1991.
- Jansen, Ena. 1992. *Elisabeth Eybers se "Nederlandse" bundels 1962-1991*. Ongepubl. proefskrif. Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg.
- Meijer, Maaïke. 1988. *De lust tot lezen: Nederlandse dichters en het literaire sisteem*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Morees, Sander (ps. van J.J. Oversteegen). 1959. Een panorama van de Zuidafrikaanse dichtkunst. *NRC*, 3 Januarie 1959.
- Nuis, Aad. 1960. Twee Zuidafrikaanse dichters. In Grové, A.P. (red.). 1974. *D.J. Opperman - dolosgooier vn die woord*. Kaapstad: Tafelberg, pp. 195-199.
- Otten, Willem Jan. De onverzoenlijke liefde. *NRC Handelsblad*, 13 Maart 1987.
- Schulte Nordholt, J.W. 1961. Grootheid van de natuur bij twee Zuidafrikaanse dichters. *Het Parool*, 4 Februarie 1961.
- Schutte, G.J. 1986. *Nederland en de Afrikaners: adhesie en aversie. Over stamverwantschap, Boerenvrienden, Hollanderhaat, Calvinisme en Apartheid*. Franeker: Uitgeverij T. Wever.

- Veenstra, J.H.W. 1957. De vrouwelijke poëzie van Elisabeth Eybers. *Vrij Nederland*, 14 September 1957.
- Verslag symposium*. 1967. Amsterdam: NZAV/ZASM.
- Vries, Gert Jan de. 1989. *Geen grootspraak. G.A. van Oorschoot's 'Vignettenreeks'*. Ongepubl. doktoraalskripsie. Groningen.

VOORGROND EN AGTERGROND IN ENKELE VERHALE VAN HARRY MULISCH

E.C. Britz

'n Mens kan maklik in 'n verwarring raak oor wat die "voorggrond" en die "agtergrond" in 'n geskrewe verhaal presies is, of kan wees.

Dit lyk vanselfsprekend dat die "voorggrond" die vooropgestelde sake is. Die voorggrond is klaarblyklik die besonderhede wat uitstaan, die gegewens waarop die vertelling primêr gefokus is in 'n spesifieke relaas of toneel. "Achtergrond" is klaarblyklik die agterliggende sake, byvoorbeeld die voorgeskiedenis van 'n vertelde gebeurtenis, of die ruimte en algemene situasie waarbinne die handeling afspeel.

Die probleem is dat 'n mens gekondisioneer is om byna altyd aan voorggrond en agtergrond te dink in terme van die verouderde idee dat 'n roman, novelle of kortverhaal 'n sogenaamde "vertelde wêreld" is, 'n mimetiese voorstelling in taal van tyd, ruimte, karakter en handeling. 'n Mens dink byvoorbeeld meestal aan die voorggrond as 'n voorgestelde hede teen die agtergrond van 'n verlede, of as 'n vooropgestelde plek teen die agtergrond van 'n omvattender omgewing, of as geïndividualiseerde karakters teen die agtergrond van 'n groep of gemeenskap, of as 'n spesiale gebeurtenis teen die agtergrond van 'n groter situasie.

Omdat die sogenaamde "wêreld" van 'n verhaal bemiddel word deur 'n vertellende of skrywende instansie, kan sake van 'n heeltemal ander orde egter in die verhaal ge-"foreground" word: byvoorbeeld juis 'n samevatting van die geskiedenis, of 'n beskrywing van die ruimte in die agtergrond, of 'n bespiegeling oor die sin van die vertelde gebeurtenisse, of 'n tipe vertelwyse of diskoers, of 'n opvallende stilering van die taal, of 'n refleksie oor die skryfproses self.

'n Mens kan die moontlikhede nie uitput nie: dit lyk asof die denkbeeld van 'n voorggrond en 'n agtergrond in 'n geskrewe verhaal slegs sin maak wanneer jy voorbeelde daarvan gee. Voorbeelde besit die mag om die illusie van algemeen-

geldende insig te wek, en op dié mag sal ek my dan maar in die hiervolgende bespreking verlaat.

'n Voorbeeld dan, van voorgrond en agtergrond: 'n voorbeeld wat sommer ook die probleme illustreer.

In Harry Mulisch se alombekende verhaal "Wat gebeurde er met sergeant Massuro" uit 1957¹ staan die fantastiese storie van sersant Massuro wat in 'n klip begin verander terwyl hy in die oerwoud van Nieu-Guinee die messpel "landje veroveren" met sy mede-soldate speel, op die voorgrond. Die Nederlandse koloniale besetting van Nieu-Guinee en die opkomende spanninge tussen die Weste en die onderontwikkelde lande "aan de onderkant van de planeet" na die Tweede Wêreldoorlog staan — in terme van die fokus van die verteller — op die agtergrond.

'n Klein komplikasie is dat die verhaal van sersant Massuro se verstening vertel word in die vorm van 'n brief wat Massuro se bevelvoerder, die ontredderde luitenant Loonstijn, na die militêre owerhede in Wassenaar stuur. Is dié brief met sy vrac en filosofiese bespiegelings nie dalk die eintlike voorgrond nie? Staan Loonstijn as fokaliseerder en as tipiese Westerling wat radikaal deur sy ervaring met Massuro aangetas word, nie dalk aan die voorkant van sy eie verhaal nie?

Selfs indien 'n mens die opvallende vertelvorm of teksvorm op die voorgrond sien, is daar egter nog steeds sprake van 'n hiërargie waarvolgens die spesifieke, vooropgestelde verhaal van sersant Massuro 'n tematologiese verband aangaan met iets in die "agtergrond", met 'n meer algemene, politieke situasie waarna die verhaal verwys.

Terwyl ek my met die uitdrukkings "voorgrond" en "agtergrond" al reeds in moeilikhede begewe, kan ek net sowel nóg 'n sprong waag, naamlik deur te vra of dit nie 'n tipiese verskil tussen ligte, populêre en sogenaamd "oppervlakkige" literatuur aan die een kant en diepsinniger, veeleisender literatuur aan die ander kant is nie dat die voorgrond in eersgenoemde die botoon voer, terwyl die agtergrond in laasgenoemde dikwels die belangrike saak is.

In populêre verhale word die samehang van die voorgrond en die agtergrond gewoonlik nie ernstig getematiseer nie. 'n Verhaal soos Mulisch se "Sergeant Massuro", daarenteen, handel ten diepste nie soseer oor die situasie op die voorgrond nie, as wel oor die situasie in die agtergrond.

1. Harry Mulisch: *De versierde mens*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1957. Sitate uit "Wat gebeurde er met sergeant Massuro" soos opgeneem in A.P. Grové (red.): *Nederlandse verhale van ons eie tyd*. Pretoria/Kaapstad, Academica, 1967.

Laat ek my weer probeer red — of dalk dieper in die vroe stort — met 'n voorbeeld.

Neem as voorbeeld 'n wêreldbekende "soap opera" soos *Dallas*².

Die avontuur van die hier-en-nou staan nie alleen op die voorgrond nie, maar is ook die enigste denkbare tema van *Dallas* as wêreldbemindende saga. In die loop van elke episode word die kyker geprikkel met die skouspel van 'n ryk familie in *Dallas* se deurlopende krisis. Aan die einde van elke episode is daar gewoonlik 'n sogenaamde "cliff hanger" wat die oplossing van die jongste krisis senutergend laat oortaan na volgende week.

Één moontlikheid vir 'n skrywer om hierdie soort skouspel op die voorgrond te verdiep, dit wil sê te tematiseer, is om die verhaal se verlede op 'n sinvolle wyse aan die verhaal se hede te verbind. Aan die geskiedenis kan dus 'n logiese struktuur gegee word. Die karakters kan aan 'n lot of 'n voorbestemming onderwerp word, en dié lot kan dan op grond van byvoorbeeld 'n morele of psigologiese wetmatigheid gemotiveer word.

Die skrywers van *Dallas* staan egter so ongeërg teenoor die vorige episodes, die temporele agtergrond van hulle verhaal, dat hulle selfs kans gesien het om Bobby Ewing in een reeks van episodes te laat sterf en sy dood toe in die volgende reeks ongedaan te maak met die onthulling dat ses maande van *Dallas*-gevoentes 'n blote droom was van een van sy minnaresse. In *Dallas* kan selfs die dood nie 'n karakter van sy onverstandighede laat afsien nie! Die karakters se verledes word ook links en regs uit die duim gesuig om nuwe krisisse in die hier-en-nou aan te wakker - byvoorbeeld waar 'n gans onbekende seun van JR Hewing skielik op die toneel verskyn.

'n Ander moontlikheid vir 'n skrywer om die voorgrondsgegewens in 'n verhaal soos *Dallas* te verdiep, is om 'n logiese verband aan te dui tussen die karakters se probleme en die sosiale of politieke orde wat hulle help vorm het en wat hulle besondere soort optrede in die hand werk. *Dallas* sou byvoorbeeld gedagtes aan die kyker kon oordra rakende die verband tussen die Hewings se krisisse en die soort bestaan waarin die hele sirkel van geldmagnate in *Dallas* gewikkel is. Die materiële, morele en psigologiese kwaliteite van die Hewings se lewens sou deur aanduidings in die teks herlei kon word na die spesifieke soort sosiale en ekonomiese stryd waarin hulle opgeneem is. Die verband tussen die voorgronds-

2. *Dallas* het met die verskyning van hierdie artikel al van die meeste televisiekanale verdwyn. In die tagtiger- en vroeë negentigerjare het dié "soap opera" egter miljoene kykers oor die hele wêreld vermaak met die avonture van 'n skatryk familie uit die kring van oliebaronne in Dallas, Texas.

gegewens en 'n stelsel wat gaande is binne die ruimte in die agtergrond sou dus as tema ontwikkel kon word.

Die skrywers van *Dallas* wou 'n mens egter nie met iets soos maatskappykriek vermoei nie. Die Hewings se sosio-ekonomiese posisie dien suiwer om die skouspel op die voorgrond te voed, om die verhaal te vul met hoë speelgeld: dit wil sê met mooi mense, ontwerpersklere, duur motors en miljoene dollars wat met elke krisis opnuut in gevaar gestel kan word. As daar 'n krisis opbou tussen 'n "have" en 'n "have-not", verbreek die melodrama alle moontlikheid van ouk-toriële erns, van werklike realisme: dis bloot nóg 'n manier om die vonke op die voorgrond te laat spat.

Vergelyk 'n mens hierdie voorgrondgerigte pulverhaal nou met "Wat gebeurde er met sergeant Massuro", sien jy hoe Mulisch aan sowel die temporele as die ruimtelike agtergrond 'n gewigtige tematologiese waarde gee.

Luitenant Loonstijn ken Massuro sedert hulle skooljare in Nederland, en kan gevolglik in sy verslag skryf dat Massuro toé reeds 'n sonderlinge figuur was wat die skuld van die hele klas en dikwels ook die vergelding na hom aangetrek het, sodat hy meermale "om niks" gestraf is nie. Massuro het nie goed op skool gepresteer nie maar hy kon vreemde, poëtiese dinge oor die ewigheid kwytraak, soos "Het heelal is een grote zak vol stenen en licht" (56). En op die skoolbanke al "zat...(hij) onbeweeglijk als een beeld" en "(had hij) dat zware en tegelijk scherp getekende" (56), asof hy sy lot om as granietblok te eindig, toé reeds in hom omgedra het!

'n Mens kry in hierdie betreklik vroeë verhaal dus reeds die geheimsinnige motief in Mulisch se werk waarvolgens 'n ontwikkeling op die voorgrond herlei word na 'n grondpatroon wat in die verlede vasgelê is, asof die voorgrondsverhaal 'n inkarnasie is van 'n historiese verskynsel. Loonstijn vertel ook van sy eie visioen tydens Massuro se doodsnikke waarin hy beelde gesien het van beroemde boetelinge uit die Middeleeue, asof Massuro se verstening ten diepste verband gehou het met die versonke verlede van Europa, met iets van mitiese betekenis.

Wat die ruimtelike agtergrond betref, suggereer Loonstijn in sy verslag dat Massuro dalk vir 'n kollektiewe skuld die straf moes dra: straf ten eerste vir die Nederlands-Westerse binnedringing van Nieu-Guineë met sy misterieuse oerwoud en primitiewe dwerg-mense. Hierdie verband tussen die voorgrondsgesbeure en die groter politieke situasie in die agtergrond word verleng deur 'n verdere verband te lê met 'n nog diepliggender agtergrond. Massuro se degradering tot 'n voor-biologiese materie ontnem hom radikaal van alle vermoëns wat aan die mens gegee is: vermoëns waardeur die mens juis vir die wêreldbestel verantwoordelikheid geword het. Dit voel vir Masuro tydens sy verstening asof daar

'n Romein op sy bors sit, en één moontlike interpretasie hiervan is dat die volle gewig van die Romeins-gefundeerde, Westerse reg op die Europese mens juis op hóm neerdruk.

As 'n mens Mulisch se verhaal met 'n episode van *Dallas* vergelyk, sien jy weliswaar ekstreme voorbeelde van die onderskeid wat ek probeer tref. Dit sal seker nie moeilik wees om voorbeelde te vind van verhale waarin die agtergrond nie so wesensbelangrik is as in sommige van Mulisch se verhale nie, en waarin die voorgrond ook nie alles in beslag neem soos in *Dallas* nie. Die illusie van algemene insig wat deur voorbeelde gewek word, kan soms snel deur kontra-voorbeelde ontsenu word. Nogtans het ons hier twee voorbeelde wat ten minste in hulle eie geval aan my skema beantwoord.

Die karakters in *Dallas* ontsnap telkens aan die tyd wat hulle in gevaarlike hoeke kan dryf. Ons kan telkens saam met hulle ontspan en lag vir die verlede wat in die agtergrond verdwyn. In 'n verhaal van Mulisch dra 'n oomblik in die hede, 'n gebeurtenis op die voorgrond, egter buitengewoon swaar aan 'n betekenis wat uit die verlede daarop inspeel. Die voorgrond, die hede, staan as 't ware onontvlugbaar onder die mag van die agtergrond, die verlede.

In Mulisch se bekende *Het stenen bruidsbed* uit 1959³ kom die tandarts Norman Corinth byvoorbeeld per passasiersvliegtuig in Dresden aan met dit op sy gewete dat hy een van die bombardiers of sogenaamde "beuls" was wat dié ou kultuurstad aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog totaal verwoes het. Hy was 'n dodelike bruidegom vir Dresden met sy "saadstorting" van bomme, en hy kan Dresden gevolglik nie besoek nie sonder dat sy gevoel van aandadigheid hom inhaal en uiteindelik heeltemal ontredder laat. Veral sy ontmoeting met mense wat slagoffers van die oorlog was en deel was van die oorlog se "apokriewe" geskiedenis — die werklike geskiedenis van menslike ervaring — veroorsaak dat Corinth se besoek aan Dresden in 'n traumatiese konfrontasie met die verlede, met die "groot hond" binne sy eie gees, ontaard.

Interessant genoeg het Corinth se angs vir die verlede 'n keersy wat genoem word "heimwee naar het verleden". Om 'n heel mens te wees, om binne jousélf vry te kan word, moet jy volgens 'n psigologiese skema wat in meer as een verhaal van Mulisch teruggevind kan word, met oop oë na die verlede gerig kan leef. Corinth se vervreemding van die verlede, sy pogings om onverskillig te staan teenoor 'n agtergrond in sy lewe wat hy nie in die gesig kan staar nie, lei tot die verskriklike eindtoneel van *Het stenen bruidsbed*.

3. Harry Mulisch: *Het stenen bruidsbed*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1959. Sitate uit negentiende druk.

Om die belang van die agtergrond nog gewigtiger te maak, suggereer die skrywer in *Het stenen bruidsbed* dat Corinth tydens die nag van die aanslag op Dresden in die tradisie gehandel het van die ou Grieke wat na Troje opgeruk het om te plunder en te verkrag. Sy handeling het dus binne 'n historiese patroon geval wat terugreik na mitologiese voortye. Die roman wy drie sange in Homeriese styl aan die gebeurtenis wat so 'n blywende nawerking en onontvugbare morele betekenis in Corinth se lewe sou hê. Sodoende word die historiese fondasie van die vertelling as literêre werk, die antieke oorsprong van die teks sêlf, ook nog in die verhaal ingevleg.

In *Dallas* is die ruimte 'n blote speelruimte, 'n meestal glansende agtergrond wat bykomende allure gee aan die haarstyle, die rokmodies, die ingevoerde motors, die skandalige avonture.

In 'n roman van Mulisch soos *De elementen* uit 1988⁴ is die eiland Kreta darenteen 'n agtergrond wat besonder swaar getematiseer word. Dit is 'n ruimte waarin die vroegste religieuse herinneringe van die Europese mens verborge lê; die woonplek van die ou gode. Oral is daar spore — artefakte, bouwerke, landskappe wat verband hou met mitologiese verhale — van die antieke verlede. Dit is 'n ruimte tegelyk jonk en oeroud, 'n "wereld tegelyk tijdelijk en eeuwig" (30) soos die verteller dit stel.

Op die voorgrond van die verhaal kom 'n 40-jarige Nederlandse juppie, die reklameman Dick Bender, op die eiland aan met die doel om 'n vakansie saam met sy gesin soos in die brosjures van reisagentskappe daar deur te bring. (Die eksperiment waarvolgens Bender tot 'n verteenwoordiger gemaak word van die leser — tot 'n jy-figuur wat die leser sêlf na die voorgrond van die verhaal projekteer — laat ek hier buite bespreking.)

Dick Bender vorm saam met sy vrou met haar rooi toonnaels, geskeerde bene en sigaret 'n lewende bewys vir die teorie dat "de kwaliteit van het mensdom inderdaad voortdurend minder is geworden met de onophoudelijke aftocht van de goden" (26).

Die geestelike swaartekrag van die eiland pak Bender egter beet, en hy word in sy gedagtes — veral waar hy die antieke landskappe betrag of in die see swem — meegesleur na die oorspronklike elemente van sy eie bestaan. Die historisiteit van die ruimte gaan 'n verband aan met die historisiteit van sy eie lewe, en hy besef hoe hy vervreem geraak het van 'n waaragtige bestaan, byvoorbeeld van die ware liefdesverhouding waarmee sy huwelik begin het, of van 'n "egte", nie-

4. Harry Mulisch: *De elementen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1988. Sitate uit derde druk.

materialistiese beroep soos wat hy by sy leergierige vader gesien het. Bender word oorval deur wat dié keer 'n "dorst naar het verleden" (38) heet. Hierdie dors word pas geles as hy aan die slot verongeluk, as hy uit 'n vliegtuig neerstort deur "het vuur, de lucht, het water, de aarde" (150) van Kreta.

Mulisch laat ook die ruimtelike agtergrond met soveel emfase na die verhaal in die voorgrond deurwerk dat dit al tot die kritiek gelei het dat hy oordryf, dat sy verhale nie psigologies oortuigend en realisties is nie. Die diepsinnigheid, die besondere skema waarvolgens daar 'n soort essensialistiese allure sou kleef aan elke voorgrondshandeling, word na die smaak van sommige kritici met so 'n swaar hand aangedui dat 'n mens van ouktoriële ydelheid kan praat.

Kenmerkend van die beweerde oordrywing is miskien die slot van *De elementen*, waar Dick uit 'n vliegtuig val en in sy sterwensoomblikke 'n "exaltatie", 'n aanskouing van die "quintessens" beleef: iets wat Mulisch in 'n liriese betoog gerig tot die leser beskryf as LICHT, gespel met 'n kruis deur die letters L-I-C-H-T (153). Dick se naam is uiteraard ook so gekies dat dit op die kontemporêre, veramerikaanse Nederlandse sakekultuur dui — hy is 'n "Dick", 'n penis met 'n informele Amerikaanse naam. Dick is terselfdertyd die "ewige man" én 'n "elkeman" (soos in Dick, Tom & Harry), benewens die feit dat sy naam met die berg Dikti op Kreta skakel. Om 'n kontras te kry tussen Dick en Regina se bedorwe juppy-huwelik en 'n egte, onvervalsde, "antieke" soort huwelik, kry mens die volgende tipe beskrywing in *De elementen*: "Een witharig echtpaar op bergschoenen, stijf gearmd en ook hun vingers verstrengeld, steekt met besliste tred het plein over" (33). Sommige kritici vind hierdie soort grappe op die duur 'n bietjie dik vir 'n daalder.

Die soms oordrewe of opsetlike verdieping van die voorgrondsgewens is myns insiens egter meestal tot Mulisch se vroeër, meer eksperimentele werk beperk. Met veral *De aanslag* uit 1982⁵ skryf hy 'n roman waarin die verband tussen voorgrond en agtergrond net so belangrik, net so swaar getematiseer is as in enige vorige of latere werk, maar wat daarbenewens ook geskryf is met ontroerende eenvoud en helderheid.

Laat ons vervolgens kortliks na enkele van die verbande tussen voorgrond en agtergrond in *De aanslag* kyk.

Die verhaal van *De aanslag* strek oor sowat ses-en-dertig jaar (1945-1981). Die oorsprong van die verhaalgeskiedenis is die traumatiese ervaring wat Anton Steenwijk as taalfjarige seun in die laaste maande van die Tweede Wêreldoorlog

5. Harry Mulisch: *De aanslag*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982. Sitate uit vyftiende druk.

opgedoen het, toe sy broer, Peter, en sy ouers, asook sy ouerhuis, in 'n vergelingsaksie deur die Duitsers uitgewis is. In dieselfde nag het Anton kennis gemaak met 'n gewonde, kommunistiese versetstryder in die tronk. Ook hierdie eerste, byna erotiese ervaring van vroulike warmte, liefde en heldemoed, te midde van die sfeer van pyn en verskrikking wat in die tronk geheers het, sou deel vorm van 'n soort bewussynskern, 'n oerherinnering, wat Anton vir die res van sy lewe met hom sou saamdra.

Die nag van die aanslag, waarin 'n kompleks van faktore saamgewerk het om 'n onuitwisbare indruk in Anton se gees in te brand, vorm 'n deurlopend-werk-same agtergrond in Mulisch se roman. Die ses-en-dertig jaar wat op die voorgrond van die vertelling verbyskuif, word telkens na hierdie agtergrond herlei. Noemenswaardige momente in Anton se lewe is altyd momente waarop die nag van die aanslag op die een of ander manier inspeel.

Anton se bewussyn sêlf is as 't ware saamgestel uit 'n voorgrondslaag en 'n agtergrondslaag, met die belangrikste en emosioneel-gevaarlikste dinge verskonke in sy onderbewussyn, sy onderdrukte geheue. Sy aanvalle van migraine, neiging om te huil of te braak as hy met mense uit die tyd van die aanslag in aanraking kom en senu-ineenstorting later in Italië vorm alles deel van 'n psigosomatiese toestand waarvolgens hy dekades lank onder druk staan van die gevaarsone in sy eie gees.

Anton trou tweekeer, maar telkens met iemand wat hom herinner aan die meisie in die tronk, nie met iemand wat sy liefde uit eie reg opeis en hom gevolglik 'n gevoel gee dat hy in dié huwelik ware vervulling en verlossing vind nie. "Veel kon de binnenlandse politiek hem ook ... niet schelen: ongeveer zoveel als de overlevende van een luchtramp geïnteresseerd is in papieren vliegtuigjes" (113).

Mulisch gaan uit sy weg om die psigologiese struktuur van Anton se persoonlike geskiedenis as 'n verteenwoordigende geskiedenis voor te stel.

Anton se verhaal is byvoorbeeld duidelik die verhaal van Nederland. Nederland het as land 'n "luchtramp" — 'n oomblik van ontstellende maar outentieke bestaan — in die Tweede Wêreldoorlog ervaar, en het in die jare van welvaart ná die oorlog in 'n toestand van modernistiese aliënasië voortbestaan, vervreem van sy eie historiese diepgang, sy tradisionele karakter.

Soos Anton se bewussyn uit lae op die voorgrond en op die agtergrond saamgestel is, so is ook die Nederlandse samelewing sosio-ekonomies "gelaag". Op die voorgrond is daar die gaste van paleis Soestdijk, "heren in gala-uniform en met blinkende sabels, dames in het lang, met fonkelende juwelen" en op die agtergrond "het grauwe volk... ver weg, achter de hekken in de motregen,

bewaakt door de marechaussee" (147). Anton word juis bewus gemaak van hierdie onderlaag van die maatskappy — ver verwyder van die welgestelde, lughartige kringe waarin hyself beweeg — as hy die seun van die kollaborateur oor wie se dood sy ouers geskiet is, herontmoet. Fake Ploeg Jnr. vertel hoe sy moeder ná die oorlog as skropvrou moes werk: Sy was "een vrouw met een hoofddoek om en een boodschappentas, die je s'ochtends om half zeven op straat ziet lopen. In die tas zaten haar borstels en dweilen en wasmiddelen, want daar moest ze zelf voor zorgen..." (122)

Die voorgrondsbesonderhede in *De aanslag* maak voortdurend perspektiewe oop op 'n agtergrond, op 'n historiese voorganger van die vooropgestelde saak. "Toen zijn moeder even tegen hem glimlachte, keek (Anton) weer in zijn boek. Haar blonde haren zaten in opgerolde vlechten over haar oren, *als twee ammons-horens* (16, kursivering ECB)."

Die landskap wat vanaf Anton se huis in Siena in Toskane sigbaar is, herinner sowel aan die tyd van die Renaissance as aan die era van die Romeinse Ryk. Binne die huis is daar weer 'n "schuine, gaderde, bruingele strook" wat deur die pleister steek en 'n mens bewus maak van die geologiese sisteem, die voororganiese verlede waarop die woning rus. Die vóór-menslike, pre-historiese verlede was trouens op 'n manier ook aanwesig en werksaam in die nag van die aanslag sêlf: buurman Korteweg het Fake Ploeg se lyk tot voor die Steenwijks se huis gesleep onder meer omdat hy sy terrarium met akkedisse nie in gevaar wou stel nie.

Voorbeelde genoeg. Ook in *De aanslag* maak Mulisch 'n voorgrond bestaande uit tyd, ruimte, karakter en handeling betekenisvol deur die agtergrond daarvan aan te dui. Die voorgrond is in Mulisch se werk in die diepste sin van die woord simbolies. Dis 'n *symbolon* in die ou Griekse sin van die een helfte van 'n klip wat presies pas op 'n ander helfte, 'n helfte waarna 'n mens op soek moet gaan. Vader Steenwijk lees vir broer Peter voor uit Homerus en sê: "Het is net of hij wil zeggen, dat het hele bestaan een vergelijking is van een ander verhaal, en dat het er om gaat, dat andere verhaal te weten te komen" (21). Die agtergrond in Mulisch se werk is juis daardie dwingende "andere verhaal" waarop Vader Steenwijk sy oudste seun wys kort voordat hy in die aanslag sterf.

Universiteit van Stellenbosch

JUDITH HERZBERG: PERSOONLIKE BETROKKENHEID VERSUS KREATIEWE VORMGEWING

F.R. Gilfillan

In 'n skerpsinnige oorsig oor die aard van die hedendaagse Nederlandse poësie betoog Rob Schouten (1989) dat daar oor die algemeen 'n taamlik "milde" klimaat ontstaan het "zonder scherpe tegenstellingen en met een zekere overeenstemming in taalgebruik en soorten observaties, althans voor wie even niet verder kijkt dan de oppervlakte". Hy praat dan ook van 'n "oppervlakkige gelijkgesteldheid" — asof digters hulle nie per se deur 'n volstrek eie tematiek of idioom van mekaar probeer onderskei nie.

Schouten staan in hierdie bedenkinge nie alleen nie. Hugo Brems, byvoorbeeld, maan in 1986 reeds (*De Rentmeester van het paradijs*, p. 10) teen poësie wat van die werklikheid "vervreemd" geraak het. Die Jurierapport van die gerespekteerde Van der Hoogtprijs maak in 1987 eweneens melding van die nogal "eenvormige landschap van de Nederlandse poëzie waarin soms de vormbeheersing belangrijker lijkt dan persoonlijkheid en bewogenheid". In oorsigartikels word die belangrikste rigtings dan ook gerubriseer as "outonome poëzie", "reflektierend-wijsgerige poëzie", "observerend-anekdotesche poëzie". Dit is waarskynlik teen so 'n afstandelikheid wat die Vlaamse digter Leonard Nolens heftig reageer as hy uitroep:

Nee spreek me niet van deze diamant, de ronde kei.

Die elk gedicht zou moeten zijn.

Ik wil je stem horen. Je stem.

Rob Schouten (1989: 333) kom egter met 'n belangrike korrektief oor die verwerking van die persoonlike in die poësie. Wat soms onpersoonlik en talig mag voorkom, so betoog hy, blyk in die diepste sin juis hiperindividueel te wees en meer van die menslike gees uit te druk as waaraan ons gewoond is. Rutger Kopland vat hierdie tendens saam in sy dankrede by die aanvaarding van die

P.C. Hooftprijs: "Het probleem waar ik mij voor gesteld zag is het kernprobleem van de poëzie en laat zich uitsluitend beschrijven in paradoxa, men dient een gedicht spankracht te verlenen door de spanning er uit te halen, men dient het gedicht uit de persoonlijke sfeer te halen door nog persoonlijker te worden" (Schouten: 333). Vir sover dit die poësie van Judith Herzberg raak — waarom dit my spesifiek in hierdie artikel gaan — is dit dan ook opvallend dat Ton Anbeek in sy resente *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* opmerk dat die poësie van Herzberg juis deur sy skynbare eenvoud onderskat kan word. Dit is 'n eenvoud wat m.i. verband hou met 'n oenskynlike onpersoonlikheid. In die *Tirade*-digters (soos Herzberg) se reaksie op die Vyftigers gaan dit byvoorbeeld pertinent om 'n verwydering van "exuberante *persoonlike* beelden" sou 'n mens wou sê.

Aan die een kant is Herzberg dus 'n duidelike voorbeeld van die nugtere neo-realistiese sestiger met hernude aandag vir die "overgeaccepteerde" en sy gerigtheid op details. Aan die anderkant — en dit is belangrik — is haar werk by uitstek 'n eksponent van die wegbeweeg van die afstandelik anekdotiese tot by 'n gesublimeerd persoonlike betrokkenheid wat hom verskuil agter die eenvoud van 'n "taalkristal".

Dit bly nou eenmaal belangrik om te onthou dat Herzberg kom uit die skool van *Tirade* — 'n tydskrif, aldus Van Oorschot, wat hom besig gehou het met "het leven", nie met 'n leer of program nie.

In 'n terugskouing skryf Aad Nuis dan ook in 1976 in *Tirade*: "Poëzie is en blyft onvervangbaar als triomf van de individuele menselijke stem, die zelfs zonder verheffing sterker blijkt dan de tirannie van het gemeenschappelijke cliché, maar alleen op de zeer spaarzame, eenzelvige toppen slaan er uit die bij uitstek persoonlijke kunst de onpersoonlijke kristallen neer die werkelijk bestendig zijn en de moeite waard" (217: 462-469).

Ek wil die intensiteit van die persoonlike observasies van Herzberg illustreer aan twee verse uit haar bundel *Botshol* van 1980, "De Boer" en "De Visser". Die waarneming en kommentaar geskied inderdaad nie "onaangedaan" nie, maar die hewige intensiteit van die ervaring word in elke geval gestroop in die trefsekere vormgewing. Dit gaan hier om sorgvuldig verdigte waarnemings in ongewone woordkombinasies, 'n eliptiese sinsbou in spreektaal, maar dan sonder die intellektuele wrangheid van Du Perron en Ter Braak met wie 'n mens praattaal of parlando tradisioneel assosieer.

Ook hier gaan dit om gevoelslied, maar die gevoeligheid word deur buitengewone vormkrag teruggehou en onderbektetoon. Elders in dieselfde bundel ("The last rose of summer") erken Herzberg eksplisiet hoe belangrik

hierdie spanning vir haar werk is en en praat sy van "Het het zachte, waarna ik streef en dat ik haat".

Die gedigte, "De Visser" en "De Boer", waarom dit in hierdie geval gaan is albei geïnspireer deur die 16de-eeuse skildery van Pieter Breughel, *De val van Icarus*. Tom van Deel neem die twee verse dan ook op met 'n afbeelding van Breughel se werk in sy boek, *Ik heb het rood van het Joodse bruidje lief*. René Wezel (1987) noem dat Breughel twee skilderye maak van hierdie episode: 'n groter versie wat hang in die Museum voor Schone Kunsten in Brussel en 'n kleiner versie in die Van Buuren-versameling. In die groter werk, wat hier klaarblyklik as interteks geld, is Daedalus nie te sien nie, wel die sparteling van Icarus wat besig is om te verdrink. Opvallend egter dat die val en verdrinkingsdood op albei skilderye 'n volkome ondergeskikte posisie inneem. Die aandag gaan uit na die wydse seesig met sy skepe en dan veral na die boer wat ploeg en hom klaarblyklik nie steur aan die tragedie wat besig is om af te speel nie. Oor die algemeen word aanvaar dat die skildery skrypende uitdrukking gee aan 'n spreekwoord — soos wat Breughel meermale doen. Die lewe gaan voort, of te wel: "Geen ploeg staat stil voor een mens die sterft".

In albei die verse van Herzberg, so meen ek, neem die mens met heftige ontroering kennis van wat gebeur, al probeer én boer én visser daaraan verbykyk. Die voortsrydende boer wat as sentrale figuur op die skildery voortgaan asof hy van geen sout of water weet nie, is by Herzberg diep onder die indruk van wat gebeur het: "het blijft mij bij / ik schud het nooit meer af". Hy word in die gedig 'n verpersoonliking van 'n omkering van die idioom: sy ploeg staan wel stil vir iemand wat sterf: "mijn ploeg loopt vast". Op die eerste vlak gee hierdie boer as kreatiewe — maar nie noodwendig intellektuele figuur nie — uitdrukking aan sy gevoel van magteloosheid en aan die baie menslike neiging om nie betrokke te raak nie, om te wil voortgaan om te beweeg. Daarom dan die byna wanhopige herhalings van "Het ergste is", "Het ergste is", "Het ergste is".

De Boer

Het ergste is als alles blijft zoals het is.

Ik wil en kan niet ingrijpen ik wil
naar huis, de koeien melken, eten
en vergeten wat ik zag. Het ergste is
dat dit tumult, als op een schilderij —
dat deze val, van wat? van nacht nu bijna al
mij in één houding vat.

Mijn ploeg loopt vast, het blijft mij bij
 ik schud het nooit meer af.
 Het ergste is als zelfs vergaan
 al stilgeschilderd is.

(Uit: *Botshol*, 1980)

Met die intertekstuele verwysing in die laaste reël moet die leser hom selfs afvra of hierdie boer dan van die bestaan van die skildery sou weet? Dis seker nie heeltemal onmoontlik vir die 16de eeu nie. Of is dit die stem van die implisiete spreker wat hier deurslaan — so asof liriese spreker en karakter geteleskopeer word? Maar 'n mens sou die gedig ook sonder kennis van die skildery kon lees en dit alleen binne die oeuvre van Herzberg kon situeer. In so 'n konteks sou 'n woord soos "vergaan" dan as sleutel kon geld. Dit staan immers ook in 'n belangrike verseindposisie in die voorlaaste reël van die gedig. Per slot van sake, met die vaslegging ("stilgeschilderd") van *vergaan*, staan die akseptering van stilstand as *fait accompli* in direkte opposisie tot die voortgang wat boer-wees impliseer. Normaalweg is vergaan vir die boer juis nie die einde nie. Na vergaan kom voortgang as deel van die natuursiklus. Maar in hierdie spesifieke geval word die boer klaarblyklik verlam deur doodsangs, sodanig so dat hy voorsien dat hy gaan verstar;

(...) van nacht nu bijna al
 mij in één houding vat.
 Mijn ploeg loopt vast (...)

Trouens, hy is so aangegryp deur wat hier gebeur het dat hy dit beleef as *tumult* — en die woord *tumult* impliseer juis 'n staat van ontwrigtende en verwarde emosie. Hy weet nie presies wat gebeur het nie, dit is asof dit 'n stillewe is, 'n onwerklikheid so te sê. Maar hy is so ontroer dat dit paraliserend werk, en as 'n mens nou aan die skildery van Breughel dink, dan gaan dit onder meer om die finaliteit van die doodsmoment. Icarus, simbool van die strewe, van die hubris, van die mens wat dit te na aan die son gewaag het, kom hier tot 'n val. En dit is onder andere hierdie moment van mislukking wat vasgelê word, wat as 't ware permanensie verkry en onderstreep word deur die skildery. 'n Geval waar Breughel self die werklikheid deurskou: oormoed kom tot 'n val, en, helaas, "geen ploeg staat stil voor een mens die sterft".

De Visser

Er is verslaving in mijn staren
 zodra ik uitgooi komt in mij
 het woelen en het zoeken tot bedaren
 mijn oog rust op de dobber, maar het is meer
 dan rusten, het is alsof ik eindelijk
 vrij ben op één plek te blijven,
 en zo verstijft mijn blik — ik wacht niet
 op het bijten van een vis — ik lijm
 het ogenblik. Ik hoef niets hoef niet
 te kijken. Bepaal mij tot de rimpelingen
 bemoei mij niet in diepte door te dringen.
 Los van wat boven of wat onder mij
 verschijnt, verdwijnt, los van wat was
 en los van wat nog te gebeuren staat.
 De gladde kleuren die het vlakbij water glanst
 zijn mij al veel te veel gebeuren
 en kijk daar komt de eerste ring
 van één of ander verre dompeling.
 Wat kan ik beter doen dan niets,
 dan niet bewegen. Zelfs het geringste
 opslaan van een oog haalt onherstelbaar
 overhoop en brengt teweeg en brengt teweeg.

(Uit: *Botshol*, 1980)

Stel 'n mens die perspektief van die onopvallende visser teenoor die van die prominente boer is daar ooreenkomste, maar ook verskille. Uiteraard staan die werksaamheid van die boer sentraal, en die visser — veelseggend! — word gedelegeer tot die ondergeskikte regter skuilhoek van die skildery. Op die skildery self gaan albei weliswaar onverstoord voort. In die tweede gedig van Herzberg laat die visser egter veel minder blyk dat hy weet wat gebeur het. Tog laat reëls soos "en kijk daar komt de eerste ring / van één of ander verre dompeling" vermoed dat hy wél weet. Per slot van sake, hy wil hom nie daarmee bemoei om in die diepte deur te dring nie. Trouens, die verstywing, die verslaving van vers 1, die beswerende gestaar lyk juis daarop gerig te wees om die werklikheid te ontvlug en te verhoed dat hy in die war gebring word:

(...) Zelfs het geringste
opslaan van een oog haalt onherstelbaar
overhoop en brengt teweeg en brengt teweeg.

Dit is in laaste instansie dan juis om hierdie konsentriese kringe van "teweegbrengen", van betrokkenheid en deurskouing waarom dit in die poësie van Herzberg gaan en waarvan die visser geen getuienis lewer nie. Wel word die visser deurskou, of te wel 'n bepaalde lewenshouding geëvalueer wat lyk na kyk-maar-nie-sien-nie.

Wanneer 'n mens Judith Herzberg se werkwyse in ag neem, trouens haar hele strewe wat gemik is op die vaslegging van één werklikheidsmoment, opper 'n derde lesing hom. Die kunstenaar is dan 'n waarnemende oog wat in detail vaslê wat hy sien sonder om "betekenis" daaraan op te dring. Dit sou dan ook vir Breughel geld, wat die hele toneel op sy doek verewig, sonder om onnodiglik te pieker oor die vreemde voorwerp wat so onverhoeds uit die hemel val. Maar juis in sy feitlik onbetrokke reportage, in sy stolling van die oomblik, maak hy dit vir die latere leserkyker moontlik om die rimpelings te gewaar en om te vermoed wat onder die oppervlak aangaan. Die boer kan, in sy onmag, niks verander nie; die visser daarenteen verander alles — juis omdat hy roerloos bly. Juis daardeur word hy bewus van die eerste rimpeling en een of ander verre dompeling.

En dit is hierdie moment van insig van die digter wat deur die gedig vasgelê word: 'n moment van stilstand van die visser tussen toekoms en verlede, tussen aksie en niksdoen.

Los van wat boven of wat onder mij
verschijnt, verdwijnt, los van wat was
en los van wat nog te gebeuren staat.

Dit is asof verlede en toekoms twee "ystye" is soos dit heet in *Zeepost*. "Uit alles wat ons te wachten staat", skryf René Wezel, "maakt zich steeds opnieuw een enkel kortstondig moment los, 'het moment Nu', om daarna, voordat je het weet, deel uit te gaan maken van wat alweer achter ons licht" (1987: 198).

In 'n sekere sin sou 'n mens hierdie verse van Herzberg as programmaties kon sien — trouens dit sou 'n mens met baie van haar werk kon doen. Beweging impliseer slytasie, en omgekeerd. En die gedig word dan 'n geleentheid om by wyse van waarneming en registrasie 'n enkele moment aan die slytasie te ontruk en by wyse van die woord vas te hou: "Wie op de schiereiland van de vervulling staatmoge de dood nog worden bespaard." ("Deut. 10" — *Zeepost*).

Uit die genoemde gevalle behoort dit ook duidelik te wees dat Judith Herzberg net soos Kopland wel mag voortkom uit 'n anekdotiese tradisie maar

dat die literêre bewerking, die verdigting en veral die intellektualisering voorop staan en *nie* sentiment of emosie nie. Uiteindelik gaan dit ook hier om die gepolyste taalkristal. Kees van Domselaar (1985) betoog dan ook in sy resensie van *Dagrest* tereg: "De beste gedichten van Kopland en Herzberg balanceren vaak uiterst geraffineerd op die grens tussen verstand en gevoel." "In haar beste gedichten bewaart zij precies de juiste afstand, een toonhoogte die net prettig tegendraads is" oordeel Bernlef (1970: 57).

Die afstand waarvan hierbo gepraat word, geskied tot 'n groot mate deur "ontwrigting" van die taal, soos Maaïke Meijer dit noem in haar studie oor Nederlandse digteresse se hantering van die literere sisteem: "In het lezen van Herzbergs gedichten kunnen gevestigde taalnormen, denkgewoonten en wijzen van waarnemen ontregeld raken. De grammaticale logica legt het af tegen de poetische" (1988: 80). Die ironie is natuurlik dat juis die emosionele diskoers in laaste instansie gedien word deur so 'n ontwrigtende strategie. In "De Visser" is dit byvoorbeeld juis die inkering wat bevrydend werk, die verstilling wat uitgaan van "staren" in plaas van 'n aktiewe "kijken" wat 'n mens sou verwag. Deur die inversie in reël 2 ("zodra ik uitgooi komt in mij / het woelen en het zoeken tot bedaren") is dit juis die emosionele ewewig van die liriese spreker, die digter, wat voorop kom staan. Die vryheid lê uiteindelik — anders as wat 'n mens konvensioneel sou verwag — nie daarin om weg te beweeg nie, maar juis om op een plek te bly (reël 6). Juis daardeur word dit moontlik om die tyd te laat stol ("ik lijm het ogenblik") en 'n afstand te hou.

Tog kom dit nie neer op 'n resepmatigheid in die poësie nie. "De beheersing van een techniek", skryf Herzberg in *De Revisor* is niet het geheim van de smid, want juist de techniek maakt dat je makkelijk in je eigen 'manier' vervalt, en dan is het moeilijk nog iets nieuws te zeggen" (Herzberg 1978).

Wat wel konstant gebly het is die natuurlikheid en die eenvoud van hierdie poësie. Voeg daarby ook die spreektaalkarakter. Reeds in 1963 was Kees Fens getref deur die abrupte begin van die meeste gedigte, die direktheid van inset en die nugtere praattoon (Fens 1963). In haar eie verslag oor haar leiding by 'n poësiowerkswinkel in die 70er jare, merk Herzberg dan ook op: "Hoe raken we zo ver mogelijk van de clichés, die ons het uitzicht belemmeren". En in 'n ander verband: "Hoe vaak twijfel ik niet aan het nut van de werkgroep, vraag ik me af waar dat zoeken naar het juiste woord, het woord dat de dichtst bij je bedoeling komt goed voor is. Opeens weet ik dan weer heel zeker dat het wel zin heeft en weet ik ook waarom de concentratie in de groep me soms zo ontroert; het is een hommage aan de wereld, aan de realiteit, het is een manier om met de realiteit op een persoonlijke voet te verkeren (1980: 44).

Woorde versteur soms hierdie verkeer, skryf Herman de Coninck, die Vlaamse digter. "Daarom wil Herzberg met woorde so weinig moegelyk, zou je kunnen zeggen (als dat nu juist niet zoveel moegelyk was); het voorwoordelijke van voelen en zien laten wat het is." Hy noem Herzberg se werk dan ook: "geen terugkijken, geen vooruitkijken, gewoon maar kijken". Maar dit is bedrieglik: "je kunt alleen proberen zo goed moegelyk te kijken, anders heb je zelfs dat kijken niet gehad" (De Coninck 1983: 176).

Universiteit van Natal (Durban)

Bibliografie

- Anbeek, T. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Bernlef, J. 1970. "Het gebruik van een kijker — Judith Herzberg / Elisabeth Bishop". *Wie a zegt*. Amsterdam: Querido : 55-59.
- Brems, H. 1991. *De dichter is een koe*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Brouwers, J. "De nieuwe revisor". *Tirade* 23: 250.
- Coninck, H. de. 1983. *Over de troost van het pessimisme*. Antwerpen: Manteau.
- Deel, T. van. 1988. *Ik heb het rood van het Joodse bruidje lief*. Amsterdam: Querido.
- Domselaar, K. van 1985. "Herzberg ontstijgt niet altijd anecdotische". *Utrechts Nieuwsblad*, 8 Maart 1985.
- Fens, K. 1963. "Drie debuterende dichters". *De Tijd/Maasbode*, 28 Des. 1963.
- Fens, K. 1968. "Antwoord op verzwegen vragen". *De Tijd*, 20 April 1968.
- Fokkema, R.L.K. 1982. "Judith Herzberg". *Kritisch literatuur Lexicon*, Feb. 1982.
- Fokkema, R.L.K. 1986. "Judith Herzberg". *Kritisch literatuur Lexicon*, Aug. 1986.
- Goedegebuure, J. 1984. "Verzet tegen het gezond verstand". *Haagse Post*, 24 Nov. 1984.
- Herzberg, J. 1978. "Over het maken van gedichten". *De Revisor* 5 (Oktober 1978): 47-49.
- Herzberg, J. 1980. *Het maken van gedichten en het praten daarover*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH.
- Kroon, D. 1988. "De poëzie van Judith Herzberg". *Ons Erfdeel*, Mei-Junie 1988: 359-365.
- Lodewick, H.J.M. 1979: *Literatuurgeschiedenis en bloemlezing*, 2. 's Hertogenbosch: Uitgeverij Malmberg.
- Meijer, M. 1988. "De ontwrichtingen van Judith Herzberg", in: *De lust tot lezen*. Amsterdam: Sara/Van Gennep : 78-103.
- Middag, J. 1985. "De normaal zorgelijke poëzie van Herzberg". *Het Parool*, 24 Jan. 1985.

- Morriën, A. 1964. "Observatie en bezinning". *Het Parool*, 1 Feb. 1985.
- Nuis, A. 1963. "Over poëziekritiek". *Tirade* 7. 78/9.
- Nuis, A. 1984. "Judith Herzberg's liefde voor het ongepanserde". *De Volkskrant*, 30 Nov. 1984.
- Poll, K.L. 1967. "Judith Herzberg". *De eigen vorm*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Sas, R 't. 1986. "In gesprek met Judith Herzberg. Een gedicht moet iets grappigs hebben." *HN Magazine*, 25 Jan. 1986.
- Schouten, R. 1989. "Hoe laat is 't aan den tijd? Enige opmerkingen over de hedendaagse Nederlandse poëzie". *Ons Erfdeel*, 32(3).
- Schouten, R. 1992: "Niemand ontkomt". *Vrij Nederland*, 53(49), 5 Des. 1992.
- Vegt, J. van der. 1970. "Wie niet sterk is moet bedroeft zijn". *NRC Handelsblad*, 4 April 1970.
- Velthuysen, T. 1986. *Tirade 1957-1985. Monografieën van literaire tijdschriften*. Leiden: Martinus Nijhoff.
- Wezel, R. 1987. "Stilstand en Beweging. Over enkele motieven in de poëzie van Judith Herzberg." *Literatuur*, Julie-Augustus 1987.

STERK EN SWAK VOORNAAMWOORDE IN DIE GESKIEDENIS VAN AFRIKAANS

Fritz Ponelis

In die Nederlandse pronominale stelsel word sterk (toniese) en swak (atoniese) pronomina sistematies onderskei. Die sterk pronomina het vol, veral gespanne, sillabepieke, soos [mei] 'mij', [ha:r] 'haar'; kan bisillabies wees, soos *jullie*, en is aksentueerbaar. Die sterk-swak-onderskeid omvat persoonlike pronomina in alle funksies en ook die R-sisteem.

1. Jij/Je weet dat
Ik ken jou/je
Dat is jouw/je boek

daarin/hierin; daar/hier
erin; er

In Afrikaans het die sterk vorme bewaar gebly, maar die swak vorme is op enkele uitsonderinge na almal uitgeskakel. Hierdie ingrypende wysiging van die fyn gestruktureerde pronominale sisteem kan aan kreolisering toegeskryf word; vgl. bv. Scholtz 1953: 54-55 (soos oorgedruk in Scholtz 1981). Scholtz wys daarop dat voorkeur vir die vol pronominale vorme eie is ook aan Indoniese interlektiese Nederlands en skryf verder die verdringing van die bepaalde lidwoord *de* deur *die* ook aan dieselfde vorm van interlektiese herstrukturering toe (Scholtz 1981: 125-126).

Reste van die atoniese pronomina is geleksikaliseer in bv. *asseblief* < *as je beliest*, *ditsem* < *dit is 'm*. Die enigste produktiewe res van die atoniese stelsel is die possessiewe formatiewe *se*, *s'n* in bv. *Jan se boek*, *Jan s'n*.

Geleksikaliseerde atoniese pronomina

Swak pronomina wat afgelei is van klitiese pronomina is in leksikale items

geabsorbeer. Die aanwesigheid van oorspronklike atoniese pronomina in bevrore vorme beteken nie noodwendig dat hierdie pronomina in vroeë Afrikaans 'n vastrapplekkie gehad het nie, want die geleksikaliseerde vorme kon reeds in pre-Afrikaans, in die Nederlandse basis van Afrikaans, bestaan het. Die Afrikaanse vorm *ja'k* bevat 'n atoniese vorm van die voornaamwoord vir die eerste persoon enkelvoud. Dit is 'n res van 'n produktiewe sisteem met sowel *ja* as *nee* wat deur die volle reeks swak persoonlike pronomina gevolg kan word en wat in bepaalde variëteite van Nederlands bewaar gebly het, maar in Hollands en Standaardnederlands uitgesterf het. In die variëteite van Holland en die aangrensende gebied gaan atoniese *je* oor tot [i] in enklise.

2. as je > az je > azzie
Nou drink je > Nou drinkie

Atoniese *-ie* < *-je* het net in Afrikaans *dankie* bewaar gebly. Vorme wat vertolk kan word as pronominale [i] < *je* kom in 'n enkele anonieme Afrikaans-Hollandse dokument voor wat namens Levijntje van Aardt geskryf is (CJ 1031/78-79 van 1718): *dattie* 'dat je'; *alssie* 'als je'. Die taalgebruik van hierdie dokument staan redelik na aan die eietydse versorgde Nederlands, en dit is waarskynlik dat die anonieme skrywer Nederlandssprekend was en sy spreektaal laat deurskemer het, maar weens die geïsoleerdheid van hierdie vorme het hulle weinig bewyskrag vir Afrikaans. Atoniese *me* het in Vroeë Nuwe Nederlands reeds geleksikaliseer geraak in 'n vorm soos *meneer* < *me(n) heer*; vgl. ook *mevrouw* en *mejuffrou*. Swak possessiewe het geleksikaliseer geraak in *vanslewe* < *van se lewe* en *vanmelewe*. Atoniese 'm vorm deel van die uitroep *ditsem* < *Dit is 'm*. Geleksikaleerde r-vorme word later bespreek.

Die dominante possessiewe formatiewe *se* en *s'n* soos in *die kind se kam*, *die kind s'n* is oorspronklik atoniese pronomina wat as nie-pronominale vorme geleksikaliseer is. Die sterk possessiewe vorme *sy* en *syne* is tot onlangs toe bewaar in dialektiese vorme soos *die kind sy kam* en *die kind syne*: daar moet dus wel deeglik konkurrensie tussen die sterk en swak vorme in die Afrikaanse possessiewe stelsel gewees het. In die ouer tekste is die voorkeurvorme juis die sterkes, bv. *sy* en *haar*, soos in *die kind sy kam* en *die vrou haar kam*, bes moontlik in aansluiting by die Nederlandse skryftradisie. Die eerste swak possessiewe vorm dagteken uit 1754.

3. *den gemelte Nordie Sen koorn* 'die gemelde Nortjé se koring'
(Johan G. Charl, CJ 1069/331-332)

In die agtiende-eeuse Afrikaans-Hollandse dokumente is daar net 'n hand-

jievol atoniese vorme. Wat die enkelvoudige vorme in die eerste plek betref, is 'n enkele geval van *men* aangeteken: *men handteken* 'my handtekening' (CJ 1083/155, 1758). Daar is 'n klein klompie enkelvoudige atoniese tweedepersoonsvorme, waaronder die volgende. Die swak vorm *ge* kom voor in die reeds vermelde dokument van 1718 namens Levijntje van Aardt, maar dié pronomen behoort nie tot die Afrikaanse sisteem nie. *Je* tree in verskillende funksies op in 'n paar dokumente: Mev. Heijns (CJ 387/138, 1766), Susanna Duimeling (1741), Hendrik Möller (1749) en Jacobus F. van Staden (1773). Die atoniese derde persoon vroulik *selze* is skaars.

4. als dat hij ze verkogt heeft (J.D. Feijerabend ('n Duitser), CJ 319/307, 1715)

om datze ... zoo traegh was nae bed te gaan (A. Meijburgh, CJ 1071/20, 1756)

Swak manlike derdepersoonsvorme kom nie voor nie afgesien van die possessiewe vorm *sene* in *met Sene vrou* (J.G. Charll, CJ 1069/332, 1754). Die onsydige derdepersoonspronomen *het* is 'n atoniese vorm, met die variante *et* en *'t*. Het is op sigself onaksentuërbaar, en die demonstratiewe *dit* en *dat* word in Nederlands as sterk en kontrasterende vorme aangewend.

5. Ik kan het niet doen
Dit/Dat kan ik niet doen

In Afrikaans het die oorspronklike demonstratief *dit* sowel sy toniese konkurrent *dat* as atoniese *het* verdring. Maar die algemeenste vorm in die Afrikaans-Hollandse dokumente is die Nederlandse geskrewe vorm *het* en die variant *'t*.

6. zoo en neemt het mijn niet qualijk (Johannes le Roes, CJ 1039/48, 1725)

In hierdie interessante geval laat die plasing van *het* blyk dat dit as swak vorm deurgaans: *het* gaan aan die toniese vorm *mijn* vooraf, terwyl die gewone plasing van *dit* in Afrikaans na *my* is.

7. Hulle neem my dit kwalik

Onder die atoniese meervoudsvorme word net *selze* noemenswaardig gebruik — tien maal in agt dokumente tussen 1725 en 1773.

8. soo se besien sal woorde sal se door mijn heer landt drost en heeme

raede besien woorde (Katrijna van As, CJ 1040/38, 1727)

Meervoudige *je* word in 'n enkele dokument aangetref, naamlik vyf keer as onderwerp in 'n brief van Hendrik Möller (MOOC 3/9, 1749). Maar hierdie brief, in Nederlands wat plek-plek onbeholpe is, skryf die sestienjarige student Hendrik aan sy twee ooms aan die Kaap uit Nederland, waar hy intensief aan die Nederlandse spreektaal blootgestel is.

R-vorme

In Nederlands word die toniese r-vorme *hier* en *daar* gebruik as lokatiewe bywoorde en as voornaamwoorde, terwyl die atoniese variante *er/der* aangewend word as onderwerp, as kwantitatiewe vorm, as lokatiewe bywoorde en as voornaamwoorde.

10. Er kwam niemand (atoniese r-onderwerp)
Ze heeft er drie genomen (kwantitatiewe vorm)
Het boek was er niet (lokatiwew bywoord)
Wie heeft erop gelet? (voornaamwoord in setselgroep)
11. Het boek was niet hier/daar (toniese lokatiewe bywoorde)
Wie heeft hierop/daarop gelet? (voornaamwoorde in setselgroep)

In Afrikaans het net die toniese r-vorme *hier* en *daar* bewaar gebly. Relikte van die atoniese r-vorm is geleksikaliseer in verouderde vorme soos die volgende.

12. Rin! < er in
Ruit! < er uit
Ruitsek! < er uit sê ek
Bokrin! < bok er in

In hedendaagse Standaardnederlands (en ander variëteite van Nederlands) word net atoniese r-vorme as onderwerp gebruik, maar in vroeër tekste verskyn sowel die toniese as die atoniese r-vorme as onderwerp. Vergelyk die volgende sestiende-eeuse gebruiksevalle.

13. so isser besloten
als daer gegeten was

Die toniese r-onderwerp *daar* van Afrikaans moet dus as variant bestaan het.

Die kwantitatiewe r-vorm het reeds in die 17e eeu atonies geword, en toniese *daar* is as variant uitgeskakel. Afrikaans het geen kwantitatiewe

(atoniese) r-vorm nie: dié moet verlore geraak het toe atoniese pronomina in die algemeen uitgeskakel is. In agtiende-eeuse Afrikaans-Hollands is daar bloedweinig voorbeelde van hierdie tipe atoniese r-vorm.

Agtiende-eeuse Afrikaans-Hollandse tekste bevat atoniese r-onderwerpe, maar in presies die teenoorgestelde verhouding van dié in vroeë agtiende-eeuse Nederlandse dokumente (Ponelis 1983).

14. *R-onderwerpe in die agtiende eeu*

	Nederlands	Afrikaans-Hollands
Atonies	108 (74%)	18 (25%)
Tonies	37	54

Die frekwensie van atoniese r-pronomina en r-bywoorde in Afrikaans-Hollands is ook beduidend laer as in hedendaagse Standaardnederlands.

15. *Preposisionele r-pronomina*

	Standaardnederlands	Afr.-Hollands
Atonies	96 (33%)	23 (14%)
Daar (tonies)	191	141

16. *Lokatiewe r-bywoorde*

	Standaardnederlands	Afr.-Hollands
Atonies	33 (29%)	4 (7%)
Daar	125	48

Tekste met meerdere atoniese vorme

Tekste met meer as 'n enkele atoniese pronomien is skaars. Dié paar tekste met meerdere atoniese vorme maak 'n buitengewoon groot bydrae tot die totaal van atoniese vorme.

In 1741 het Susanna Elizabeth Duijmeling twee kort maar hartstogtelike liefdesbriewe aan haar minnaar Cowis (Kobus) geskryf (CJ 1064/753, 755). Sy was die dogter van 'n Duitse immigrant uit Weimar wat in 1725 aan die Kaap aangekom het. Susanna is in 1731 gedoop (Raidt 1984: 282). Haar twee briewe bevat altesaam 13 atoniese vorme.

17. *je*: 7 maal; 1 maal as possessief, ses maal as onderwerp.
as je mijn lief heeft moeje vuul (veul) om mijn laten

je woord

het: 4 maal, waarvan een keer duidelik klities (regstreeks na die ww. en voor die swaarder onderwerp *geen mens*):
laat het geen mens sien

Preposisionele *er/der*: 2 maal: *er om, der an*.

Susanna gebruik ook die toniese variante: *mijn* (altesaam 7 maal; onderwerp, voorwerp, preposisionele voorwerp en possessief); *jij* (twee maal as onderwerp teenoor ses maal *je*); *jou* (een maal as voorwerp); *u* (een maal as voorwerp); meervoudige *zij* (een maal as onderwerp). Interessant genoeg gebruik sy een maal die toniese (demonstratiewe) vorm dat waar die atoniese vorm die norm is in Nederlands, naamlik as nie-referensiële onderwerp in 'n splitsingskonstruksie.

18. dat is nu al vier daagen ... dat ik siek ben

Die taalgebruik in die twee briewe wyk minimaal af van reëlmatige (informele) Nederlands, waaronder *den* vir *de* in *den mense*, die weglating van slot-*t* in *je hoef* (wat in informele Nederlands egter nie onbekend is nie) en *je ben*, en die gebruik van *dat* vir *het* in die splitsingskonstruksie (18) hier bo. Kenmerkend van die Nederlandse spreektaal is bv.: *t*-skrapping ('n vorm van die skrapping van die eerste konsonant in 'n kluster) in *moeje* < *moet je*; *n*-apokopee in *wille* < *willen*; *mijn* in plaas van *mij* as voorwerp, en *verders* 'verder'.

Susanna is 'n tweedegenerasie-Kapenaar en die dogter van 'n vreemdeling, en die kans dat sy Nederlandssprekend was, moet as uiters gering beskou word. Waarskynlik was sy so intensief blootgestel aan sowel gesproke as geskrewe Nederlands dat sy haar hart in byna perfekte Nederlands kon uitstort. Haar buitengewoon hoë frekwensie van atoniese pronomina moet toegeskryf word nie aan haar Afrikaanse spreektaal nie, maar aan haar kennis van (gesproke) Nederlands.

Die tweede dokument is die brief van Hendrik Möller van 1749. Die sestienjarige Hendrik was 'n derdegeslag-Kapenaar, uit 'n Duitse geslag. Afgesien van *het* bevat sy brief sewe atoniese pronomina: *je* (meervoud, 5 maal), *er* (2 maal). Die gebruik van hierdie atoniese vorme moet toegeskryf word aan Hendrik se blootstelling aan Nederlands in Nederland, waar hy aan die studeer was terwyl hy die brief aan sy ooms aan die Kaap geskryf het.

Die laaste dokument is betreklik laat: 'n lang verklaring deur Jacobus F. van

Staden uit 1773 (CJ 408/583-587), met altesaam 26 atoniese vorme. Dit is hoogs twyfelagtig dat die atoniese vorme dit in die spreektaal tot so laat in die agtiende sou volgehou het.

Ten slotte: Die behoud van die *atoniese* pronomens as die possessiewe formatief (*se/s'n*) is die sterkste grond vir die aanname dat die atoniese vorme, minstens in die heel vroegste stadium, die aanslag van kreolisering oorleef het. Die gebruik van atoniese vorme in agtiende-eeuse tekste moet waarskynlik toegeskryf word aan kontak met gesproke en geskrewe Nederlands, aan die Kaap en, in die geval van Hendrik Möller, in Nederland.

Universiteit van Stellenbosch

Bronne

- Ponelis, F.A. 1983. R-vorme in 18e-eeuse Afrikaans-Hollands. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 23: 246-266.
- Scholtz, J. du P. 1953. Die geskiedenis van die Afrikaanse aanspreekvorme. Oorgedruk in Scholtz, J. du P. 1981. *Taalhistoriese opstelle*, p. 52-72. Tweede uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.
- Raidt, Edith H. 1984. Vrouetaal en taalverandering. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 24: 256-286.

WAT MET HET NEDERLANDS IN BELGIË?

G. Janssens

1. Taalgemeenschappen in België

België is maatschappelijk, politiek en institutioneel een ingewikkeld landje. Het telt tien miljoen inwoners, van wie iets meer dan negen miljoen de Belgische nationaliteit bezitten. Die negen miljoen Belgen worden, vooral op basis van hun taal, verdeeld in een 'Franse gemeenschap' (ongeveer 3,5 miljoen mensen), een 'Duitstalige gemeenschap' (ca. 65.000) en een 'Vlaamse gemeenschap' (ca. 5,5 miljoen).

De officiële taal van de Franse gemeenschap is vanzelfsprekend het Frans, die van de Duitstalige gemeenschap het Duits en die van de *Vlaamse gemeenschap* wordt — volgens een decreet uit 1973 — *Nederlands* genoemd.

De moedertaal van de meeste Vlamingen is een of ander Zuidnederlands — d.w.z. Vlaams, Brabants of Limburgs — dialect, maar ze beheersen daarnaast bijna allemaal min of meer ook het Algemeen Nederlands. 'Min of meer' betekent, ten eerste, dat de graad van beheersing van het AN en de kwaliteit van de gehanteerde taal over het algemeen hoger is bij de jongeren en de ontwikkelden dan bij de ouderen en de minder geschoolden en, ten tweede, dat de genoemde beheersing en kwaliteit zelden op hetzelfde hoge niveau staan als dat van Noordnederlandse standaardtaalsprekers.

2. Vlaanderen (zie kaartje 1)

2.1. Situatie van het Nederlands in Vlaanderen

Vijftien jaar geleden had Jeroen Brouwers het nog over de 'Vlaam' wiens taal 'in zoverre hij die taal als "Nederlands" wil laten doorgaan, zoveel op Nederlands lijkt als een broek op twee van boven aan elkaar genaaide windzakken' (zie Brouwers 1977). Deze karikatuurale uitspraak was in de jaren zeventig al overdreven. De waarheid is dat het Nederlands in Vlaanderen wel een aantal 'afwijkingen' vertoont van dat in het Noorden, maar dat de overeenkomsten toch

immens veel groter en talrijker zijn dan de verschillen. Het opvallendst zijn de verschillen in de uitspraak, hoofdzakelijk te wijten aan een andere articulatiebasis, het talrijkst de verschillen in de woordenschat, die vooral historische en maatschappelijke oorzaken hebben. De grammaticale afwijkingen zijn gering, evenals de semantische. Enkele voorbeelden: (in de uitspraak) de zuiver monofongische halflange e en o (b.v. in *zee* en *zo*), die in het Noorden — en zeker in de Randstand — de neiging hebben gediftongeed te worden; de in de anlaut stemhebbende z en v (b.v. in *zee* en *veel*), die in het Noorden stemloos worden gerealiseerd; (in het lexicon) bekend zijn de Belgische *pralines* die in Nederland *bonbons* heten; bekend en populair ook zijn de Belgische *frietten* die in Nederland *patat(jes)* worden genoemd; (in de syntaxis) de doorbreking van de werkwoordelijke eindgroep (b.v. 'Chanel heeft dus te allen tijde het recht om de stalen op ruilbeurzen te laten in beslag nemen'; mijn curs.)¹

Het échte taalverdriet van Vlaanderen ligt niet in de feitelijke verschillen met het noordelijke Nederlands, maar in de *fundamentele taalonzekerheid* en in de massale *vlucht naar tussentaal* van de Vlamingen (cf. Taeldeman 1992).

Het duidelijkste symptoom van die fundamentele taalonzekerheid is wat men doorgaans 'overkoepelend exogenisme' noemt: vanuit een algemene twijfel aan de correctheid van endogene taalelementen (d.i. woorden, woordvormen, woordverbindingen uit het eigen dialect, de eigen moedertaal) geven vele Vlamingen correct endogeen taalmateriaal prijs voor exogene taalbouwels die formeel of situationeel minder correct zijn. In dat verband kunnen worden genoemd:

- purismen (bijvoorbeeld *uurwerk* in plaats van *horloge*, *uitstalraam* in plaats van *etalage*);
- semi-purismen (woorden van Nederlandse makelij met een plechtiger registerwaarde, ter vervanging van alledaagse AN-woorden met een Franse oorsprong, b.v. *geschenk* i.p.v. *cadeau*, *nagerecht* i.p.v. *dessert*);
- archaïsmen (b.v. *reeds* i.p.v. *al*, *slechts* i.p.v. *maar*, *zenden* i.p.v. *sturen*);
- hypercorrectismen (b.v. hij *hoeft* dat te doen i.p.v. *moet*).

Uit recent onderzoek blijkt dat het exogenisme (als symptoom van fundamentele taalonzekerheid) groter is bij mensen die vaker dan andere 'gedwongen' worden om over taal te reflecteren, d.w.z. jongeren die talen studeren en meer in het algemeen mensen met een hogere opleiding (cf. Taeldeman 1992). De fundamentele taalonzekerheid van de Vlamingen wordt door velen o.a. toegeschreven aan het feit dat AN-propaganda in Vlaanderen te vaak gepaard ging (en gaat) met een hetze tegen dialect en ander endogeen taalmateriaal dat enigszins

1. *Knack Weekend* 1992-2.

van het Noordnederlandse idioom afwijkt — waarbij er een overbeklemtoning was van de formele verschillen en een onderbelichting van de gelijkenissen — en aan het feit dat de talige vorming veel te veel gericht was (en is) op steriele vervangingsstrategieën in de trant van 'zeg niet dialectisch x maar AN y'. Dit zou bij de Vlamingen taalonzekerheid en 'taalkramp' in de hand hebben gewerkt.

Het tweede element van Vlaanderens échte taalverdriet is dat steeds meer Vlamingen in steeds meer omstandigheden *tussentaal* gebruiken, d.w.z. een taal in het continuüm tussen zuiver dialect aan de ene en correct Nederlands aan de andere pool. Formeel wordt ze gekenmerkt door een intermediaire graad van regionaliteit. De grootste aandacht bij tussentaalgebruik gaat naar de wegwerking van de fonologische 'couleur locale', terwijl de minder opgemerkte syntactische en grammaticale gewestelijkheden veel meer intact blijven. Op het vlak van het (ook geografisch) rijker gelaagde lexicon constateert men een verschuiving van érg gewestelijke naar minder gewestelijke maar zelden naar absoluut bovengewestelijke varianten. Een voorbeeld: wat in Zuidbrabants dialect 'een sjat kaffe' heet, wordt in tussentaal 'een tas koffie', voor AN 'een kopje koffie'.

In zijn boek *Het Belgisch labyrint* (1989) noemt Geert Van Istendael dit tussentaaltje 'Verkavelingsvlaams': de taal gebruikt in nieuwbouwwijken, waar Vlamingen uit verschillende streken bij elkaar wonen. Helaas hoort men het Verkavelingsvlaams niet alleen in nieuwbouwwijken, waar het veelal gesproken wordt door mensen voor wie die tussentaal vaak de uiterste grens van hun *kunnen* markeert, maar hoort en leest men het ook in de media, waar veel bekende en/of vooraanstaande Vlamingen die op taalgebied wél beter kunnen, zich om politieke, commerciële en andere populariserende redenen bewust aan taalnormverlaging en taalvervalsing bezondigen. Zij kunnen wel beter, maar *willen niet*. Die normverlaging is een exponent van twee attitudes: enerzijds een Vlaamse zelfgenoegzaamheid die vooral sedert de federalisering van België steeds meer dreigt te gaan lijken op provincialisme en isolationisme, en anderzijds een anti-Hollandse reflex die tegelijkertijd gevolg en verdere oorzaak van culturele divergentie is (cf. Taeldeman 1992).

2.2. Taalpolitieke houdingen

Hoe kijken de linguïsten en taalpedagogen in Vlaanderen tegen deze droevige taalsituatie aan?

Er worden verschillende taalpolitieke standpunten ingenomen, gaande van extreem particularisme (d.w.z. stellingname voor een eigen Vlaamse variant van het Nederlands) tot extreem integrationisme (d.w.z. voor een integrale overname van het Noordnederlands door de Vlamingen), met een rijke schakering van

genueanceerde houdingen daar tussenin.

De integrationistische gedachte wordt verdedigd door o.a. Piet Paardekooper, emeritus hoogleraar van de Katholieke Universiteit Leuven Afdeling Kortrijk (KULAK), en Guido Geerts, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven (KUL). Geerts pleit voor een hervernederlandsing van de taal en cultuur in Vlaanderen, want het is 'de enige mogelijkheid om, wat de taal betreft, af te komen van het steriele gedoe van de taalzuivering en het gekissebis over de aanvaardbaarheid van afwijkingen'.²

Aan het andere einde van de as staan de particularisten, van wie vooral Kas Deprez, docent sociolinguïstiek aan de Universitaire Instelling Antwerpen (UIA) en de KUL, zich de laatste tijd manifesteert. Deprez gaat uit van de vaststellingen dat het Nederlands in Vlaanderen op talrijke punten verschilt van dat van het Noorden, en dat uit sociolinguïstisch onderzoek is gebleken dat de overgrote meerderheid van de Vlamingen niet *wil* spreken zoals de Nederlanders. Hij stelt voor dat 'deskundigen [...] aan de hand van sociolinguïstisch en sociaal-psychologisch onderzoek de ontwikkeling van het Vlaams Nederlands in kaart zouden brengen' (*De Standaard* 1991). Hun studies zouden dan de criteria leveren op basis waarvan een algemene, supra-regionale norm, specifiek voor Vlaanderen, zou kunnen worden vastgesteld.

De standpunten van Deprez voor een Vlaams Nederlands hebben eind 1991 voor een nieuwe, felle polemiek gezorgd in de Vlaamse pers.

In een historisch perspectief stelt men vast dat de integrationistische gedachte geleidelijk veld heeft gewonnen en op een bepaald moment zelfs dominant is geworden. Recent zijn echter ook enkele goed beargumenteerde, genuanceerde stellingnamen onder de aandacht van het publiek gebracht. Eén van de meest bekende is die van Johan Taeldeman, hoogleraar aan de Universiteit van Gent (UG). Taeldeman gaat uit van het realistische standpunt dat er altijd wel Noord/Zuid-verschillen zullen blijven bestaan, al was het maar door het behoren tot een andere natie. Verder stelt hij dat formele vitterijen vanuit een variatieloos standpunt en een starre 'zeg-niet-maar-wel'-methode, de taalonzekerheid en de taalverkramptheid van de Vlamingen alleen maar doen toenemen. Een te strak integrationisme heeft volgens hem de lat (de norm) meteen op zo'n onhaalbare en daardoor onaantrekkelijke hoogte gelegd, dat veel Vlamingen zich 'veilig' in tussentaal gingen terugtrekken. Taeldeman stelt de ontwikkeling voor van een taalpolitiek die vooral gericht is op de uitwerking van *onzekerheidsverlagende strategieën* en op het tot stand brengen van een *brede taalcultuur* in Vlaanderen.

2. *Ons Erfdeel* 32 (1989), p. 533.

In tweede instantie pleit hij voor een *toenemende convergentie met het Noorden*, waarbij de lat op een steeds grotere, maar tegelijk aantrekkelijke en haalbare hoogte wordt gelegd.

De convergentie met het Noorden ziet Taeldeman per taalcomponent nogal verschillend. Op het gebied van de uitspraak stelt hij voor de Zuidelijke variant te erkennen, omdat binnen deze component zich duidelijk een algemeen aanvaarde Vlaamse norm aftekent (de uitspraak nl. van de gemiddelde BRTN-nieuwslezer), en omdat die verschillende uitspraak de communicatie tussen Noord en Zuid niet verstoort. Op het gebied van de grammatica vindt hij dat volledige aansluiting bij de Noordnederlandse norm voor de hand ligt. De Noord/Zuid-verschillen zijn hier minder talrijk en bovendien blijkt uit onderzoek dat de Vlamingen op dit vlak best bereid zijn om nog een en ander van de Nederlanders te leren. Op het gebied van het lexicon pleit hij voor een gematigd integrationisme. Aan de ene kant is er al een selectieve 'spontane' convergentie die verdere aanmoediging verdient, en aan de andere kant moet er plaats zijn voor een beperkte variatie, zeker waar lexicale verschillen samenhangen met culturele, politiek-economische en sociaal-ideologische verschillen.

Tot zover het gematigde en genuanceerde standpunt van Taeldeman.³ Ik kom later nog terug op de taalpolitiek in Vlaanderen.

3. Wallonië (zie kaartje 2)

3.1. Attitude van de Walen ten opzichte van het Nederlands

Om de attitude van de Walen tegenover het Nederlands duidelijk te maken, moet ik eerst kort de evolutie schetsen van de economische ontwikkeling en de welvaartsverdeling in België.

Tot de Tweede Wereldoorlog ongeveer was Wallonië economisch-industrieel het belangrijkste gebied van het land en vormden de Franstaligen ook het welvarendste bevolkingsdeel. Sedert de jaren '60 is daar door een samenloop van allerlei externe en interne factoren geleidelijk verandering in gekomen. Vandaag is Vlaanderen economisch en sociaal duidelijk een welvarender gewest dan Wallonië.

De evolutie van de attitude van de Walen tegenover het Nederlands verliep parallel met de economische en maatschappelijke evolutie, zij het met enige vertraging. Vroeger hadden de Walen minachting voor de taal van hun Vlaamse landgenoten. Franstaligen hadden het Nederlands geenszins nodig om carrière te kunnen maken (andersom was dat een noodzakelijke voorwaarde). Ze noemden

3. Zie verder in *Nederlands van Nu 2* (1992).

de taal van hun noorderburen trouwens niet 'le néerlandais' maar 'le flamand', een terminologisch foeffje waardoor de taal van de Vlamingen bewust gedegradeerd werd tot een dialect.

'Le flamand' was dus zo ongeveer het laatste waar Waalse leerlingen of Franstaligen in het algemeen zich voor wilden inspannen. Maar daar is de laatste tien jaar grondig verandering in gekomen. De Walen beseffen dat ze het zonder kennis van het Nederlands in Belgische overheidsdienst of in het bedrijfsleven niet ver meer zullen schoppen. Een studie uit 1987 wees uit dat in 65% van de Waalse bedrijven (en in 92% van de Brusselse) Nederlands werd gebruikt. Kennis van het Nederlands is vandaag een absoluut vereiste voor ambtenaren, stafleden en managers. Jonge Walen leren nu dus Nederlands, niet omdat ze dat zo'n mooie taal vinden die van een rijke cultuur getuigt, maar om puur pragmatische redenen. Walen hebben immers wel bewondering voor de materiële groei van de Vlamingen, maar vinden dat hun anderstalige landgenoten spiritueel en cultureel niet in dezelfde mate vooruit zijn gegaan. Het discriminerende 'le flamand' wordt door de jongere generatie overigens steeds meer vervangen door het neutrale 'le néerlandais'. Dat nog niet alle Walen dat systematisch doen, is te wijten aan het feit dat de term 'flamand' zo verankerd is in het collectieve bewustzijn van de Waal, dat het gebruik ervan praktisch een reflex is geworden (cf. Vromans 1992).

3.2. Nederlands als vreemde taal in het onderwijs

Het Nederlands zit in Wallonië dus duidelijk in de lift. Nog nooit is er zo'n vraag geweest naar Nederlandse lessen als nu: er worden niet alleen honderden avondlessen en vakantie cursussen georganiseerd, maar ook in het middelbaar onderwijs constateert men dat steeds meer leerlingen de voorkeur geven aan Nederlands als eerste vreemde taal, ten nadele van het Engels (cf. Theissen 1992).

Ook in Wallonië worden de leraren en universitaire docenten geconfronteerd met het probleem van de norm. Welk Nederlands moeten ze onderwijzen: dat van Nederland of dat zoals het in Vlaanderen wordt gebruikt? Er bestaan geen precieze cijfers over, maar mijn indruk is dat de meeste leraren in het middelbaar onderwijs geen veto uitspreken tegen de Vlaamse varianten. Ten eerste omdat ze die zelf vaak niet als typisch Vlaams herkennen, ten tweede omdat de meeste handboeken die ze gebruiken er vol mee staan, en ten derde omdat ze weten dat hun leerlingen later in het beroepsleven en het sociale verkeer meer met Vlamingen dan met Nederlanders in contact zullen komen. Aan de universitaire lerarenopleidingen ligt dat — tegenwoordig — echter enigszins anders. Daar wordt — behalve voor de uitspraak — toch meer voor de Noordnederlandse norm geopteerd (met enkele individuele nuances; cf. Theissen 1992). Twee van

de vijf hoogleraren (moderne) Nederlandse taalkunde in Franstalig België zijn trouwens Nederlanders.

Een groot praktisch probleem voor alle Walen die Nederlands leren is helaas dat ze met hun moeizaam verworven kennis van die taal in Vlaanderen vaak niet ver komen, omdat veel Vlamingen in de meeste situaties nog een sterk dialectisch gekleurde taal of de befaamde tussentaal spreken, en die is voor Walen niet of moeilijk te begrijpen.

4. Slotbeschouwingen

Het taalverdriet van Vlaanderen ligt niet alleen in de fundamentele taalonzekerheid en het gebruik van tussentaal, maar ook in het feit dat er te veel verschillende dokters en remedies zijn om die onzekerheid en het Verkavelingsvlaams te genezen. Een bonte variëteit van artsen en medicamenten zal de taalverwarring en taalverloedering eerder vergroten dan verminderen.

De jongere Vlamingen isoleren zich niet alleen door tussentaalgebruik, ze isoleren zich ook doordat ze — uit zelfgenoegzaamheid gebaseerd op relatieve economische en sociale suprematie — geen Frans meer willen leren. Men geeft zich in Vlaanderen onvoldoende rekenschap van de veranderde houding van de Walen tegenover het Nederlands. Het gevaar bestaat nl. dat in de toekomst de zo geprezen perfect tweetaligen niet meer uit Vlaanderen, maar uit Wallonië zullen komen, met alle gevolgen die dat op maatschappelijk gebied in de Belgische context met zich kan brengen. (Ook de Duitstalige Belgen leveren trouwens zowel perfect twee- als drietaligen.)

Tot slot een gewaagde, ietwat stoute en provocerende vraag.

In de negentiende eeuw was er in België eigenlijk maar één echte standaardtaal: het Frans (het Vlaamse volk sprak immers dialect; een kleine Vlaamse elite sprak behalve een soort 'boekenvlaams' ook Frans). Als de gemiddelde Vlaming aan het einde van de twintigste eeuw in zijn tussentaal vast blijft zitten en daarnaast geen Frans meer wil leren, en als de belangstelling voor het AN in Wallonië zich doorzet, is het dan onrealistisch te veronderstellen dat er in de toekomst twee standaardtalen zullen bestaan in België, het Frans en het Nederlands, die allebei door de Franstaligen zullen worden gesproken en door een kleine Vlaamse elite? (Aan het gering vertegenwoordigde Belgische Duits wordt hier even voorbijgegaan.) Ik durf me haast niet voor te stellen welke negentiende-eeuwse consequenties dat zou kunnen hebben.

Bibliografie

- Beheydt, L.: 'Bedenkingen van een verkeerd begrepen Vlaming.' In: *De Standaard*, 5 december 1991.
- Brouwers, J.: 'Vlaanderen op zijn erghst.' In: *Maatstaf* 4 en 12 (1977).
- Deprez, K.: 'Referentiekader voor het Vlaams Nederlands.' In: *De Standaard*, 29 oktober 1991.
- Geerts, G.: 'In Vlaanderen Vlaams ?' In: *Ons Erfdeel* 32 (1989).
- Istendael, G. van: *Het Belgisch labyrint*. Amsterdam 1989.
- Mattens, W.: 'Bedenkingen van een kwekkende "Hollander".' In: *De Standaard* 6 november 1991.
- Paardekooper, P.C.: 'ABN: naast emoties ook verstand?' In: *Vrij Nederland*, mei 1991.
- Taeldeman, J.: 'Welk Nederlands voor de Vlamingen?' In: *Nederlands van Nu* 2 (1992), p. 33-51.
- Theissen, S.: 'Welk Nederlands voor de Walen?' in: *Nederlands van Nu* 1 (1992), p. 5-17.
- Vromans, J.: 'Als *moeten* niet mag en *hoeven* moet. Of: het Algemeen Nederlands, een taal waarin Vlamingen thuis zijn?' In: *Nederlands van Nu* 6 (1992), p. 82-88.

Kaart 1 Vlaanderen



Kaart 2 Wallonië



MULTATULI

MULTiTAalTeksUtiliteite

'n MS-DOS gebaseerde program vir Neerlandistiek
An MS-DOS based program for Neerlandistiek

J & I Rekenaardienste se span programmeerders het 'n program ontwikkel wat:

- Afrikaanse sinonieme verskaf.
- Kruisvertalings gee van sekere Afrikaanse, Nederlandse en Engelse woorde.
- Verklarings gee van sekere Afrikaanse, Nederlandse en Engelse woorde.

As u belangstel in woorde soos *amper, tipies, ooit, typical, bus, polisiestatie, smoking, braaf, lamoen, occasion, slapskyf, vonkprop bees*, (ens., enz., etc.) ... sal u in ons program belangstel.

AKADEMIESE PRYS/PRIJS/PRICE:
R 300, Dfl 180, £ 70 (of ekwivalent)

Send to J & I Computer Services, P O Box 2230, Stellenbosch
7601, South Africa.

Please send us Multatuli-program(s) with manual(s).

Payment of R/Dfl/DM/£ is included,

OR

Included is an official order form,

OR

Send us more information regarding all the linguistic programs developed by *J & I Computer Services*.

Name

Institution

Address

.....

.....

Town

Country

AANWIJZINGEN VOOR DE KOPLJ

1. Auteurs dienen twee uitdraaien en de tekst op diskette op te sturen. De uitdraaien moeten de gewenste vorm van het artikel weerspiegelen.
2. De titel van de bijdrage dient bovenaan tegen de linkermarge te worden geplaatst met daaronder de naam van de auteur(s).
3. Vormgeving van het artikel (dit wil zeggen, citeren, verwijzen etc.): volgens Harvard style of de richtlijnen van *De nieuwe taalgids*.
4. Nieuwe alinea's dient men aan te geven door insprinking van drie of meer spaties; een nieuw tekstgedeelte begint met drie regels wit.
5. Vermijd afkortingen. Getallen tot twintig voluit schrijven. Gebruik voorkeurspelling.
6. Beperk gebruik van *cursief* tot titels van zelfstandige publicaties en passages die aandacht verdienen; dit laatste onder toevoeging van: (mijn curs., xxx). **Vet** alleen voor titels van onderafdelingen.
7. Het artikel moet vergezeld gaan van een bibliografie en (zo nodig) voetnoten.
8. Het typescript moet drukklaar worden ingeleverd.
9. Lengte van bijdrage: tot 6000 woorden.
10. Vermeld op diskette:
 - tekstverwerkingspakket (b.v. MSWORD of Word Perfect)
 - besturingssysteem (DOS of Apple).
11. Houd origineel van tekst achter.
12. Bijdragen kunnen geschreven worden in het Afrikaans, Nederlands of Engels.